

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**“Entrando na máquina”:  
repetição e estratégias ficcionais na obra de Carlos Sussekind**  
João Gonçalves Ferreira Christófaros Silva

**Belo Horizonte**

**2018**

**João Gonçalves Ferreira Christófaros Silva**

**“Entrando na máquina”:  
repetição e estratégias ficcionais na obra de Carlos Sussekind**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

**Orientadora:** Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Belo Horizonte**

**2018**

---

S586e

Silva, João Gonçalves Ferreira Christófar

Entrando da máquina [manuscrito] : repetição e estratégias ficcionais na obra de Carlos Sussekind / João Gonçalves Ferreira Christófar Silva. - 2018

214 f., enc.: p&b.

Orientador: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade.

Linha de pesquisa: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 199-214.

1. Sussekind, Carlos, 1933- - Armadilha para Lamartine - Teses. 2. Sussekind, Carlos, 1933- - Ombros altos - Teses. 3. Sussekind, Carlos, 1933- - Que pensam vocês que ele fez - Teses. 4. Sussekind, Carlos, 1933- - O autor mente muito - Teses. 5. Mendonça, Carlos Sussekind de, 1899-1968 - Diários - Teses. 5. Ficção brasileira - História e crítica - Teses. 6. Literatura comparada - Teses. 7. Literatura brasileira - Séc. XX - Teses. 8. Repetição em literatura - Teses. I Borges, Maria Ester Maciel de Oliveira. II Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III Título

CDD: B869.33

---



Tese intitulada "*Entrando na máquina*": *repetição e estratégias ficcionais na obra de Carlos Sussekind*, de autoria do Doutorando JOÃO GONÇALVES FERREIRA CHRISTÓFARO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (representante) - FALE/UFMG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - UERJ

Profa. Dra Maria Flora Sussekind - UNIRIO/FCRB

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de junho de 2018.

*Pra você  
que me lê*

## AGRADECIMENTOS

À Maria Ester, pelos artifícios, pela orientação atenciosa e paciente, por não me deixar perder a cabeça mesmo (e principalmente) nos momentos mais difíceis, por ter impedido que esta tese virasse uma listagem daquilo que não fiz, por ter me feito gostar do meu trabalho e terminá-lo.

À CAPES, pela bolsa que me garantiu as condições materiais para a escrita desta tese.

A Wander Mello Miranda e Myriam Ávila, pelas valiosas observações feitas no exame de qualificação.

A Flora Sússekind, Nabil Araújo, Silvana Pessôa, Fabrícia Wallace, Sérgio Alcides e Myriam Ávila, por terem aceitado integrar a banca da defesa desta tese. À última, agradeço especialmente pela minha formação pregressa, e também por ter me ensinado a gostar de diários. Ao penúltimo, por ter me apresentado a obra de Carlos Sussekind.

Ao Bibi e à Luisa, pela imensa ajuda com as traduções, que eu jamais daria conta de fazer sozinho.

Ao Fernando, meu conterrâneo e contemporâneo de doutorado, por ouvir e dividir tantas angústias e ideias, pela concepção honesta, generosa e corajosa do trabalho intelectual, por mostrar os engraçados caminhos e encontros da vida e da amizade.

Ao Caio, que me ensinou várias coisas sobre música, sem as quais eu não teria escrito parte desta tese, mas que também (obviamente) não tem nenhuma responsabilidade pelos eventuais erros cometidos por mim.

À Line, por compartilhar comigo a vida no que ela tem de mais íntimo, bonito e leve, por aguentar as lamúrias e os silêncios, por ter me feito gostar dos livros, por me ensinar tantas outras coisas e me ajudar de tantas maneiras que nem dá para dizer assim, tão rapidamente, pelo brilho nos olhos quando fala do que gosta, por tudo o que não cabe nas palavras ou nos etcéteras.

A Matheus, Mel, Dedé, Luiza, Thiago, Douglas e Ana Júlia, que ensinaram que uma casa não precisa ser a Casa ou a República para ser um ou vários lares. Pela companhia diária diante de um trabalho tão solitário, pelas conversas jogadas fora e pelas conversas seríssimas, por tudo que aprendi com elas, pela possibilidade de pensar e viver coletivamente, fazer almoço, tomar

uma cerveja, reclamar do tempo, rir das desgraças e curtir as delícias da provisoriedade, da amizade e da saudade.

A Bibi, Douglas, Pru, Tutu, Clara, Frade, Maiana, Lalá e João Saul, por todos os respiros e suspiros, pelos cafés no jardimzinho e pelos gorós pela cidade, pelas risadas e pelos papos, por me lembrarem que minha vida não se resume a esta tese, por fazerem de BH minha cidade ainda que eu não seja daqui.

A meus pais, Consuelo e Fernando, e minha irmã, Luiza, pelo amor e o apoio, sempre, perto ou longe, diante dos quais qualquer listagem pareceria mesquinha. Também à minha sobrinha, Aurora, por viver o que ensina: a alegria floresce mesmo em tempos sombrios.

Ao Sci-Hub, ao Libgen e a todos os piratas, que tornam a pesquisa (mais) possível nas periferias da cultura.

Aos biscoitos da sorte nos quais, repetidamente e em sequência, achei a mensagem “Acredite naquilo que você faz”, e que sempre me dão uma forcinha nos momentos em que eu deixo de acreditar.

A você, leitor, o único que pode fazer com que esta tese não seja mero registro.

## RESUMO

O objetivo desta tese é refletir sobre o uso da repetição como artifício na ficção de Carlos Sussekind. Propomos que há, nessa obra, dois tipos de repetição. A primeira busca ser fiel a seu modelo, e é encarnada sobretudo por Espártaco e seu Diário. A segunda, encarnada sobretudo por Lamartine e seus fingimentos, rivaliza com a primeira, tomando-a como modelo e retroagindo sobre ela. Nesse gesto, o fundamento que permitia que separássemos uma da outra é negado, bem como o de uma série de outras oposições que lhe são correlatas: o verdadeiro e o falso, o fora e o dentro do livro, o diário e o romance, o próprio e o alheio, o eu e o outro, a normalidade e a loucura, o verossímil e o fantástico. Esses dois tipos de repetição são tematizados, por sua vez, por dois tipos de máquinas: umas que registram, outras que põem o registro em movimento. No fim desse processo, nos encontramos diante de duas maneiras de modelar a si e ao mundo, que não diferenciam-se no que diz respeito à sua legitimidade: ambas são igualmente incapazes de repetir um fundamento sólido, bem como de controlar a irrupção de uma realidade refratária a seus fingimentos. Não obstante a ilegitimidade de ambas, permanece uma assimetria na força e na violência com que cada uma delas atua.

**Palavras-Chave:** diário; romance; ficção do manuscrito; repetição; desapropriação; automodelagem.



## ABSTRACT

This thesis intends to reflect on the use of repetition as an artifice in the fictional work of Carlos Sussekind. It proposes that two types of repetition are present in his works. The first one seeks fidelity to its model and is embodied by Espártaco and his diary, especially. The second, embodied by Lamartine and his pretenses, competes with the first one by taking it as a model and retroacting upon it. This gesture denies the principle by which these two types could be separated one from the other, as well as a series of other correlated oppositions, such as: true or false, diary and novel, the inside and the outside of a book, the self and the other, normality and madness, verisimilitude and the fantastic. Additionally, these two classes of repetition are thematized by two groups of machines: those that are responsible for registering and those that are able to put the registries in motion. This process results in two modes of fashioning the self and the world that cannot be contrasted by their legitimacy. Both are equally unable to repeat a solid foundation, as well as to restrain the irruption of a reality that is refractory to its pretenses. In spite of their illegitimacy, the two modes of repetition remain asymmetric in terms of the force and violence of their action.

**Key-words:** Diary; Novel; Fiction of the manuscript; repetition; dispossession; self-fashioning.

## RÉSUMÉ

Cette thèse vise la réflexion sur l'utilisation de la répétition comme artifice dans la fiction de Carlos Sussekind. On propose deux sortes de répétitions dans cette oeuvre. La première recherche la fidélité de son modèle, elle est incarnée surtout par Espártaco et son Journal Intime. La deuxième, incarnée surtout par Lamartine et ses simulations, rivalise avec la première, la prend comme modèle et rétroagit sur elle. Avec ce geste, le fondement que pourrais permettre la séparation l'une de l'autre est nié, ainsi comme le fondement de plusieurs autres oppositions qui ont une corrélation: le vrai et le faux, le dehors et le dedans du livre, le journal intime et le roman, le moi et l'autre, la sagesse et la folie, le vraisemblable et le fantastique. Ces deux sortes de répétition sont utilisées comme thème, à son tour, pour deux types de machines: l'une qui registre, l'autre qui met le registre en mouvement. À la fin de ce processus, on se rencontre devant deux manières de modeler soi-même et le monde, qui ne sont pas distinguées en ce qui concerne sa légitimité: les deux sont également incapables de répéter un fondement solide, ainsi que contrôler l'irruption d'une réalité réfractaire à ses faire semblant. Malgré leur illégitimité, reste une asymétrie dans la force et la violence exercée par les deux.

**Mots-clés:** journal intime; roman; fiction du manuscrit; répétition; expropriation; auto-modelage.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. DOCUMENTO E FICÇÃO, REPETIÇÃO E ARTIFÍCIO</b> .....	19
<b>1.1 Documento e ficção na fortuna crítica de <i>Armadilha para Lamartine</i></b> .....	19
1.1.1 <i>Três momentos da tematização da autoria da obra</i> .....	19
1.1.2 <i>Breve apresentação de <i>Armadilha para Lamartine</i></i> .....	23
1.1.3 <i>Documento e ficção na fortuna crítica de <i>Armadilha para Lamartine</i></i> ...	25
<b>1.2 A repetição como artifício</b> .....	40
1.2.1 <i>Dois tipos de repetição</i> .....	45
1.2.2 <i>Os falsos pretendentes</i> .....	48
1.2.3 <i>A repetição e o labirinto</i> .....	55
<b>2 O DIÁRIO, O ROMANCE E O LIVRO</b> .....	57
<b>2.1 Reenvios</b> .....	57
<b>2.2 Bordas, paratextos</b> .....	59
<b>2.3 A ficção do manuscrito</b> .....	68
2.3.1 <i>Notas sobre manuscritos encontrados na e da Antiguidade</i> .....	68
2.3.2 <i>Teoria do romance e ficção do manuscrito no romance moderno</i> .....	72
<b>2.4 Fragmentação, edição e publicação em algumas teorias sobre o diário</b> .....	84
2.4.1 <i>Problemas de definição</i> .....	84
2.4.2 <i>Diário, memória, autobiografia</i> .....	89
2.4.3 <i>Destinação e publicação</i> .....	91
<b>2.5 Máquinas I: O livro</b> .....	97
<b>3 DESAPROPRIAÇÕES E IMPROPRIEDADES</b> .....	102
<b>3.1 Máquinas II: o <i>bricoleur</i> e o engenheiro</b> .....	103
<b>3.2 Robinson Crusoe e a “costureirinha”</b> .....	107
<b>3.3 O próprio e o alheio I: discursos desapropriados</b> .....	111
<b>3.4 Máquinas III: o trem e a espiral</b> .....	115
<b>3.5 Tema e variações</b> .....	119
<b>3.6 Duplicações</b> .....	133
<b>3.7 O próprio e o alheio II: sujeitos modelados</b> .....	142

<b>4. MÁSCARAS DE MODELAR</b> .....	146
<b>4.1 Rotina</b> .....	147
4.1.1 <i>Máquinas IV: O diário robô</i> .....	151
4.1.2 <i>Prestação de contas</i> .....	156
4.1.3 <i>Modelagem de si, modelagem do mundo</i> .....	167
<b>4.2 Simetrias</b> .....	171
<b>4.3 Máquinas V: o eletrochoque e outros choques</b> .....	178
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	189
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	199

## INTRODUÇÃO

A obra literária do escritor carioca Carlos Sussekind (1933), que também é artista plástico e tradutor, não é muito extensa. Desenvolvida ao longo de cinquenta e oito anos, essa obra conta com quatro livros: *Ombros altos*, editado em 1960 e reeditado, com sucessivas modificações, em 1985, 1996 e 2003; *Armadilha para Lamartine*, assinado por Carlos & Carlos Sussekind e publicado pela primeira vez em 1976; *Que pensam vocês que ele fez*, lançado em 1994, e *O autor mente muito*, escrito em parceria com Francisco Daudt e editado em 2001. Somam-se a isso dois contos avulsos, “O anti-natal de 1951”, publicado na coletânea *Contos para um natal brasileiro* e republicado na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, e “Provas de amor”, publicado no primeiro número da revista *Ficções* e posteriormente inserido em *O autor mente muito*. Para além de sua obra ficcional, podemos localizar, ainda, alguns textos não literários de sua autoria em jornais e periódicos: dois em homenagem a amigos que haviam falecido recentemente – um pequeno depoimento sobre o fim da vida de Joaquim Pedro de Andrade, em que relata a preparação do projeto de um filme baseado na obra de Pedro Nava<sup>1</sup>; um pequeno texto em que se lembra de alguns momentos em companhia de Alexandre Eulálio<sup>2</sup> – e um acerca de *O aprendiz do desejo*, livro de Francisco Daudt, seu psicanalista e parceiro de escrita<sup>3</sup>.

Toda a obra literária do autor está marcada por duas particularidades, recorrentemente apontadas pelos críticos e reforçadas pelo próprio Carlos Sussekind, que parece brincar com elas: o jogo entre a ficção e a realidade e a manipulação de textos alheios. Este tese pretende reconfigurar essas duas caracterizações por meio da reflexão acerca do papel exercido pela repetição nessa obra. Interessa-nos investigar a relação entre a repetição e o conjunto das estratégias ficcionais do autor, que configuram tanto as suas narrativas quanto a relação destas com sua (auto)biografia. Por isso escolhemos, dentre as diversas abordagens possíveis, recorrer sobretudo a uma análise textual de seus livros, bem como a um estudo paratextual de *Armadilha para Lamartine*, buscando dar atenção detalhada a pequenos trechos e cenas e à sua relação com o conjunto de suas obras.

Em seu primeiro livro, *Ombros altos*, o jogo entra a ficção e a realidade já tinha um

1 SUSSEKIND, C.; ANDRADE, 1988a, p. 7, 1988b, p. D-3.

2 SUSSEKIND, C., 1993, p. 297–298.

3 SUSSEKIND, C., 1997, p. D-20.

caráter estruturante no interior da narrativa. Nela, somos apresentados a cinco personagens: o protagonista, Doutor, e Galocha, seu amigo, dois funcionários públicos que buscam dedicar-se à literatura; Barão Frankenstein, o rival do protagonista, sobre o qual paira a suspeita de desequilíbrio psicológico; Paula, o objeto do desejo de Doutor e Barão, com a qual só entramos em contato por meio dos depoimentos e opiniões dos outros personagens, e Olga, amiga desta e do protagonista. Doutor escreve suas “memórias”, tratando sobretudo de sua paixão por Paula e de suas tentativas de conquistá-la. A confiabilidade de sua narrativa, no entanto, é colocada em xeque pelas opiniões dos outros personagens acerca de sua personalidade, as quais ele mesmo registra em seu texto. Galocha diz que ele não aguenta ter uma má opinião sobre si mesmo<sup>4</sup>; Olga afirma que ele “fantasia muito”<sup>5</sup>; Barão, que interfere no manuscrito das “memórias”, inscrevendo nele um longo comentário, acusa as várias deturpações daquilo que fora escrito pelo protagonista e insinua que ele teria inventado, pura e simplesmente, parte do que fora relatado<sup>6</sup>. O que sabemos sobre Paula, por sua vez, é o resultado da conjunção das histórias e opiniões proferidas pelos outros personagens, que não raro contradizem-se. Assim, o leitor já não pode saber o que é invenção e o que é realidade e, como notou Sebastião Uchoa Leite, tem que escolher sua versão<sup>7</sup>.

Esse efeito geral do livro se repete e se reforça, por sua vez, em alguns de seus pequenos detalhes. Em certo momento de suas “memórias”, o protagonista faz o seguinte comentário acerca de seu amigo Galocha:

Quando moramos juntos eu vinha sempre com as histórias mais fantásticas para cima dele e ele acreditava sempre. A história do casal humilde na praia de Ipanema, à noite. Conteí que estavam sentados de costas para os palacetes, ele com o braço passado no pescoço da namorada e olhando a areia num desespero, ela buscando a inspiração no mar adentro falava com firmeza: Cada vez que você chorar deve pensar que você é homem. O Galocha ficou encantado e eu cá comigo lisonjeado. Diante de alguém tão crédulo assim como é possível conter-se!<sup>8</sup>

A dificuldade em nos orientarmos no jogo entre a ficção e a realidade talvez venha da maneira como o verdadeiro e o inventado se alternam, na obra do autor, com certa fluidez, sem grandes diferenças em seu estilo ou mesmo em seu tom de realidade. Por que é que a história do casal na praia seria uma história tão fantástica? Por que é que o fato de Galocha

4 SUSSEKIND, C., 2003, p. 103.

5 *Ibid.*, p. 67.

6 *Ibid.*, p. 83.

7 LEITE, 2003, p. xii.

8 SUSSEKIND, C., 2003, p. 39.

acreditar em sua veracidade o faria assim tão crédulo?

A história tem uma seriedade incomum para a ficção do autor, ou mais: um caráter edificante que lhe é totalmente estranho. Desesperos enormes, inspirações longínquas, palavras firmes. A simplicidade da cena, no entanto, contada numa linguagem simples e direta, contrasta com o anúncio do narrador de que a história seria fantástica, pelo que não deixa de desconcertar, também, o leitor, que talvez esperasse uma narrativa muito mais fantasiosa.

Na obra de Carlos Sussekind, inventar histórias é, muitas vezes, pregar peças, trapacear. Nela, a relação entre a ficção e a realidade é um jogo também por encerrar uma disputa: há os que tentam enganar e os que talvez sejam enganados, os que tentam convencer e os que talvez sejam convencidos. O fato de a brincadeira supracitada funcionar em duas situações diferentes e inversas – com Galocha, que esperava uma história verdadeira, e conosco, que esperávamos uma história fantasiosa – demonstra a sua própria capacidade de repetir-se, bem como a possibilidade de seu alvo ser substituído.

Para além disso, reforça a homogeneização a que a escrita submete aquilo que seria verídico e aquilo que seria inventado. Em *Armadilha para Lamartine*, essa homogeneização, bem como aquele jogo, alcançam, talvez, seu ápice. Composto por Carlos Sussekind em larga medida a partir da seleção, montagem e adulteração do diário de seu pai, de quem herdou o nome, esse romance intensifica as questões colocadas pelo seu livro anterior, bem como as expande e reconfigura. O jogo entre a ficção e a realidade deixa de dizer respeito somente à narrativa e a seu universo e passa a envolver, também, as vidas e os escritos de Carlos Sussekind, pai e filho, que se repetem nas desventuras e nos textos dos personagens do romance, Dr. Espártaco e Lamartine. O referido jogo se especifica, assim, num jogo entre tipos de textos: documentos e ficções, diários e romances. Além disso, se embaraça e se identifica com uma série de outros jogos: entre o eu e o outro, o próprio e o alheio, a normalidade e a loucura, a profundidade e a superfície, o dentro e o fora. Nosso argumento é que a repetição configura esses jogos, bem como suas variações que aparecem nos outros livros do autor.

Dois dos romances do autor giram em torno de diários: *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*. Ambos foram compostos a partir do diário verdadeiro de Carlos Sussekind, pai, embora sua utilização se dê em menor escala no romance de 1994. Em ambos comparecem, também, os mesmos personagens, Dr. Espártaco e seu filho Lamartine, e

o mesmo Diário, redigido por aquele. Embora recorramos também aos outros livros do autor, são esses o principal objeto desta tese, justamente pelo acúmulo de repetições que os constitui. Tal acúmulo é determinado, em larga medida, pela presença dos diários, que, nos casos que aqui nos interessam, são formas repetitivas, seja como gesto de escrita, seja como pretensão de registro. Para além disso, são eles o alvo prioritário das repetições do autor, tanto em seu procedimento de composição quanto na trama dos dois romances.

A repetição foi um procedimento importante para as artes visuais da segunda metade do século XX, seja por apresentar-se como caminho para o questionamento da ideia de originalidade, seja por oferecer uma terceira via para a alternativa entre a figuração e a abstração<sup>9</sup>. Na música erudita do mesmo período, a repetição teve papel importante na negação da noção de obra em favor da noção de processo<sup>10</sup>. Pense-se numa composição como *Piano phase* (1967), de Steve Reich: dois pianistas, tocando a mesma sequência de notas em velocidades ligeira e progressivamente alteradas, produzem ressonâncias e alterações rítmicas irreduzíveis à soma das duas execuções. Ou *I'm sitting in a room* (1969), de Alvin Lucier, em que o compositor grava-se lendo um pequeno texto, para, em seguida, gravar a execução de sua primeira gravação, e assim sucessivamente, até que as ressonâncias do cômodo em que se encontra, retroalimentadas, tornem irreconhecível o seu discurso inicial.

Alterações produzidas no processo de interação entre duas séries praticamente idênticas, por um lado; evidenciação dos efeitos da intervenção do meio e do suporte numa sequência repetitiva de registros, por outro. Ambos os procedimentos são, em alguma medida, análogos aos que veremos na obra de Sussekind. A particularidade desta, no entanto, parece estar no fato de as suas repetições envolverem quase sempre o texto de um outro, o que coloca em jogo questões relativas à propriedade dos textos, à natureza do vínculo entre estes e os seus produtores e à relação entre a escrita e a constituição dos sujeitos.

Se, conforme dissemos mais acima, a escrita e a narrativa participam, nessa obra, de uma série de tentativas de enganar e convencer, essa relação da repetição com textos alheios e com sujeitos outros coloca em cena uma série de tentativas de, pelos mesmos meios, manipular e controlar. Reforça-se, assim, o caráter agônico dos jogos animados pela repetição. A obra de Carlos Sussekind é composta, basicamente, por textos autobiográficos ficcionais. Diários, relatos pessoais, memórias. Por meio deles, seus escritores buscam modelar-se,

---

9 Cf. BUNZ, 2007a, b; FOSTER, 2017, p. 72-78; 123-158.

10 Cf. MERTENS, 1983, p. 87-92.



delinear sua própria imagem, seja para si mesmos ou para os outros. Se, nos dois romances que elegemos como principais objetos desta tese, Espártaco e seu Diário repetem-se em sua pretensão de registro e em certa maquinalidade de sua inscrição, Lamartine e seus escritos operam por meio de uma repetição de Espártaco e seu Diário, que submete estes a um descontrole sobre si mesmos.

Nesse embate, nega-se aquilo que tornaria possível separá-los, bem como aquilo que tornaria possível separar os polos da série de oposições que constituem os jogos de que falamos acima. No entanto, o fato de Lamartine não sair ileso desse processo, e tampouco conseguir controlar os efeitos de seus textos e fingimentos, demonstrará, talvez, o caráter não triunfal desse embate, bem como a existência de uma violência de fundo que coloca em perspectiva o que essa obra tem de cômico e lúdico.

\*\*\*\*\*

Buscando desenvolver o que foi delineado acima, esta tese se apoia em dois eixos. O primeiro é composto por uma série de figuras da repetição. Tomamos, aqui, a repetição mais como artifício literário e de composição do que como conceito filosófico ou psicanalítico, embora não nos furtemos a recorrer brevemente a esses conceitos. Optamos, por isso, por uma acepção bem ampla de “repetição”, que engloba processos muito diversos como o reenvio, a citação, a *bricolage*, o pastiche, a variação, a duplicação, a simetria e a rotina. O outro eixo é composto por uma série de máquinas, que parecem funcionar, na obra de Carlos Sussekind, como imagens da composição e da escrita, entendidas como pretensão de registro ou como espaço que condiciona movimentos, remissões e interações.

O primeiro capítulo se inicia com uma análise da maneira como a fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine* lida com a relação entre o documento e a ficção nessa obra. Ora os críticos dão preponderância ao documento e à biografia, ora os excluem peremptoriamente da relação com o romance, ora se detêm justamente na passagem de um ao outro. Essa análise serve como introdução para a segunda parte do capítulo, que busca detalhar o que consideramos ser o caráter artificioso da ficção de Carlos Sussekind e de que modo a repetição colabora para essa configuração. Recorrendo a uma diferenciação entre dois tipos de repetição, uma que serve a um modelo e uma que nega sua existência, buscamos enunciar de que maneira a interação entre elas transtorna a anterioridade e a unicidade do pretense modelo

e nega sua prevalência sobre suas repetições. Por fim, são feitos alguns comentários acerca do efeito labiríntico produzido por essa série de repetições e do modo como elas atingem o leitor.

Os três capítulos seguintes são leituras de *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, com passagens pelos outros dois livros do autor, e buscam aproveitar-se do que foi enunciado acima, lançando mão de diferentes figuras da repetição. No segundo capítulo, retornamos à discussão sobre a relação entre o documento e a ficção em *Armadilha para Lamartine* para, a partir da figura do reenvio, propor que os paratextos desse romance fazem com que a história da composição da obra faça parte da obra. Desse trajeto, participa também uma reflexão sobre algumas teorias do romance e do diário, pelas quais se busca demonstrar o papel do livro na conformação da obra. A um livro concebido enquanto transporte e registro neutros, se opõe um livro que multiplica as hipóteses relativas a sua própria composição e põe em movimento o que lhe é interno e o que lhe é externo.

O terceiro capítulo continua a refletir sobre o processo de composição de *Armadilha para Lamartine*, agora através de algumas cenas de *Que pensam vocês que ele fez*. A partir das figuras da *bricolage* e do pastiche, buscamos propor, para compreender a relação entre o documento e a ficção em *Armadilha para Lamartine*, o conceito de desapropriação. As mesmas figuras servem, na leitura de *Que pensam vocês que ele fez*, para pensar a maneira como o Diário de Espártaco constitui, nesse romance, Lamartine enquanto sujeito. Essa constituição pode ser entendida como uma duplicação de Espártaco em Lamartine, que o incita a produzir uma série de variações sobre o Diário do pai, com o objetivo de livrar-se dele (duplicação e variação: mais duas figuras da repetição).

O quarto capítulo continua a refletir sobre a constituição dos sujeitos por meio de textos, agora “dentro” de *Armadilha para Lamartine*. Propomos que Dr. Espártaco e Lamartine buscam modelar a si mesmos e ao mundo por meio de duas figuras da repetição: para Espártaco, a rotina; para Lamartine, a simetria inversa. Dr. Espártaco busca modelar-se por meio da ordenação do Diário, contra a desordem do mundo e a loucura de Lamartine; Lamartine busca modelar-se de modo inversamente simétrico ao de seu pai, por meio de fingimentos e ficções nas quais o que se repete é a trapaça e a substituição do fundamento pelo fingimento, contra a instituição psiquiátrica e o eletrochoque. Ambos falham em seus propósitos, mas de um modo assimétrico, na medida em que há uma diferença na força com a qual cada um deles busca fazer valer as suas ordens ou as suas trapaças.

Percorrendo esse trajeto, esperamos dar nossa contribuição para a fortuna crítica de

Carlos Sussekind, ainda bastante escassa, especialmente no que diz respeito a *Ombros altos*, *Que pensam vocês que ele fez*, *O autor mente muito* e à obra do autor concebida enquanto conjunto. Além disso, buscamos fornecer subsídios para uma discussão acerca do potencial produtivo da utilização da repetição como artifício literário, seja por suas possibilidades formais, seja pela sua capacidade de deslocar e embaralhar conceitos e oposições que, de um modo geral, tomamos como dados.

## 1 DOCUMENTO E FICÇÃO, REPETIÇÃO E ARTIFÍCIO

### 1.1 Documento e ficção na fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*

#### 1.1.1 Três momentos da tematização da autoria da obra

*Armadilha para Lamartine*, publicado em 1976, cronologicamente o segundo livro em que Carlos Sussekind aparece como autor, pode ser, sob outros aspectos, considerado o primeiro. Como *Ombros altos* foi publicado em edição particular, “quase clandestina”<sup>11</sup>, em 1960, sua divulgação foi muito restrita. Coube a *Armadilha para Lamartine* tornar público o escritor, e é desse livro que partirão, via de regra, as considerações da crítica sobre o autor, mesmo quando abordem outras de suas obras.

Segundo o escritor, em entrevista a Fábio Bortollazzo Pinto (entrevista esta que se inicia, no entanto, com o seguinte “pacto” entre entrevistador e entrevistado: que este ficasse “à vontade para ficcionalizar acerca de fatos reais” mas que tentasse “dizer a verdade quando tratar-se de ficção”<sup>12</sup>), foi um lance de sorte o que possibilitou a publicação da *Armadilha*. Terminado desde 1973 ou 1974, o livro vinha sendo rejeitado por diversas editoras, que apresentavam como justificativa as “alusões meio debochativas”<sup>13</sup> de Dr. Espártaco a personalidades políticas de peso. Foi Juan Guitart, um editor espanhol, da então recém-criada Editorial Labor do Brasil, quem aceitou publicá-lo. Ainda segundo Carlos Sussekind, o editor “fez uma enquete lá na PUC e em alguma outra universidade pra saber se havia algum livro que merecia ser editado e não se estava conseguindo editar”<sup>14</sup>. *Armadilha para Lamartine* foi o livro indicado na enquete feita na PUC Rio, por nomes como Ana Cristina César, Francisco Alvim, Clara Alvim e Joaquim Pedro de Andrade<sup>15</sup>.

Alguns dias antes do lançamento, uma nota de jornal de teor publicitário, em que é

11 PELLEGRINO, 1976, p. 5.

12 PINTO, 2006, p. 155.

13 *Ibid.*, p.167.

14 *Ibid.*, p.173.

15 Como diversas coisas que cercam Carlos Sussekind, há uma outra versão para essa história (embora ela não seja tão diferente assim): segundo Clara Alvim, Ana Cristina César apoiou a publicação de *Armadilha para Lamartine* quando fazia parte, “com Cecília Londres, do conselho informal que escolhia as publicações de autores brasileiros da espanhola editora Labor, recém-instalada em nossas plagas” (ALVIM, 2010).

apresentada a nova editora e seus primeiros lançamentos, referia-se ao livro vindouro com certo ar de mistério: “um curioso diário escrito em circunstâncias especiais por Carlos Sussekind, pai, e Carlos Sussekind, filho”<sup>16</sup>. Um dia antes de seu lançamento, Carlos Sussekind concede uma pequena entrevista a Carlos Menezes, n' *O Globo*, em que diz que a “principal personagem do romance é um diário”<sup>17</sup>. Em seguida, ao ser perguntado sobre a montagem da trama do romance, Carlos Sussekind faz uma curiosa analogia entre o diário de Espártaco/Sussekind e um robô:

– Espártaco, ao longo dos anos, constrói paciente e dedicadamente um robô muito especial, em que ele entra, a certas horas, e dentro do qual controla os seus movimentos, fascinado pela sensação de, enquanto duram os exercícios, tornar-se o robô de si mesmo. Seu diário é isto, “íntimo”, no caso, significa para uso próprio. É importante escrevê-lo, é importante educar as reações do robô aos estímulos com que o bombardeia o mundo; não se vê única rasura naquelas 30 mil páginas, registros de reflexos, não de reflexões. Entende-se que o velho Sussekind não estivesse cogitando leitores. Espero que se entenda, igualmente, a tentação em que caiu seu filho Lamartine, entretanto<sup>18</sup> [*sic*] na máquina e fazendo-a funcionar de novo, o que só foi possível graças a um processo de identificação que envolve quase as mesmas alegrias escusas que deve ter dado a Espártaco o seu robô.<sup>19</sup>

É estranha a resposta de Sussekind. O uso da imagem do robô, que parece ao mesmo tempo controlar Espártaco e ser controlado por ele, justapõe-se rapidamente à imagem de um diário, coisa muito mais tradicional e corriqueira, que no entanto tem, logo em seguida, os termos pelos quais costuma ser compreendido significativamente deslocados: sua intimidade não se referiria à observação ou mergulho em alguma espécie de espaço interior, secreto e inalienável, mas a um certo tipo de uso (algumas semanas depois, em outra entrevista, o escritor o comparará a uma escova de dentes)<sup>20</sup>. A passagem de Dr. Espártaco ao “velho Sussekind” também se dá de maneira oblíqua, sem identificação explícita, como uma simples confusão ou substituição de nomes. Por fim, reaparece a máquina-diário, agora comandada por Lamartine (filho de Espártaco e/ou do “velho Sussekind”?), que, esse sim, passa por um processo de “identificação”, nomeado explicitamente. Mas a quem, ou ao quê, se identifica?

\*\*\*

16 LABOR... 1976, p. 8.

17 MENEZES, 1976, p. 36.

18 Acredito que deva-se ler, aqui, “entrando”, e não “entretanto”.

19 MENEZES, 1976, p. 36.

20 ENTRE... 1976, p. 45.

Um hipotético leitor, em 1976, poderia ter acesso a *Armadilha para Lamartine* no dia seguinte ao da entrevista que por ora deixamos para trás. Podemos imaginar que alguns estranhamentos surgiriam já ao contato com as bordas do livro, seus limiares: a primeira e a quarta capas, com a inscrição da dupla autoria naquela e um pequena nota nesta.

Da proposição de uma dupla autoria, “Carlos & Carlos Sussekind”, talvez já conhecida para um leitor que se ocupasse em ler de cabo a rabo os cadernos de cultura dos jornais cariocas, poderiam surgir as primeiras dúvidas, não apenas pela dupla autoria em si, mas pelo modo como ela se inscreve. Em primeiro lugar, há a atribuição de um único sobrenome a dois prenomes (que são, no entanto, ainda o mesmo). Um hipotético desdobramento da autoria, “Carlos Sussekind e Carlos Sussekind”, deixaria ainda mais forte o primeiro incômodo: a inscrição refere-se a dois autores empíricos ou ao desdobramento de um único? Na instauração dessa repetição que já é, também, claramente a instauração de uma diferença, a utilização do *ampersand*, ou *e comercial*, poderia apontar, ainda, para alguma espécie de associação comercial, marca ou patente, como sugere Sergio Barcellos<sup>21</sup>. Por fim, poderíamos pensar que o sobrenome só se aplica ao segundo Carlos. Nesse caso, há ainda duas possibilidades: ou somente o primeiro Carlos não tem sobrenome (no que fica implícita a ideia de que a inscrição se refere a dois autores com estatutos diversos), ou os dois Carlos são o mesmo, mas em duas situações diferentes: primeiro sem e depois com sobrenome.

Inscrito no local geralmente dedicado, modernamente, ao *release* editorial<sup>22</sup>, a nota da quarta capa deve ser lida em conjunto com a inscrição autoral. Sob uma indicação genérica vaga (“Literatura”) e a foto de um homem de uns quarenta anos limpando seus óculos, o seguinte texto:

A ficção de Carlos & Carlos Sussekind não se dissocia da realidade deles próprios. *Armadilha para Lamartine* é, de resto, uma criação sem fronteiras sob mais de um aspecto. Impossível, por exemplo, destacar a co-autoria do pai da co-autoria do filho, como impossível é separá-los, como autores, de quem são como personagens. Carlos & Carlos realizou (zaram) um livro que tem sua melhor garantia de autenticidade na certeza, com que foi feito, de jamais vir a ser publicado. O texto de origem, escrito ao longo de 30 anos, tinha 30.000 páginas.<sup>23</sup>

21 BARCELLOS, 2004, p. 37.

22 GENETTE, 2009, p. 102.

23 SUSSEKIND, C. & C., 1976. Quarta capa.

Ao menos uma das dúvidas iniciais propiciadas pela inscrição autoral encontra solução nessa nota: “impossível, por exemplo, destacar a co-autoria do pai da co-autoria do filho”. Como já poderia ser apreendido das notas de jornal anteriores à publicação, Carlos & Carlos Sussekind refere-se, então, a dois autores empíricos; eles são pai e filho, o que explica a repetição do prenome e a atribuição de um único sobrenome. Explica? Só aparentemente: o restante da nota torna, na realidade, todas as dúvidas geradas pela inscrição autoral ainda mais potentes. Continua o jogo da diferença e da repetição, unido, ainda, a um jogo entre unidade e multiplicidade: a impossibilidade de destacar as duas co-autorias, que além de tudo não estabelece uma hierarquia autoral (ambos são, igual e inseparavelmente, co-autores); a hesitação na flexão do verbo realizar. Sugere, ainda, dois protocolos de leitura, um romanesco e um autobiográfico, que vão sequencialmente se confundindo e se opondo: a apresentação do texto como uma ficção (já sugerida pela indicação de que o livro seria um livro de “Literatura”) é seguida pela afirmação de sua indissociação da realidade dos autores; a suposta indissociação é emendada com a proposição de que o romance seria uma “criação sem fronteiras”. O exemplo dessa criação sem fronteiras não exemplifica, rigorosamente, nada, a não ser pela sugestão ambígua de que a inseparabilidade dos co-autores e entre esses e os personagens (uma sugestão autobiográfica, portanto) já é, de início, um forte artifício ficcional. Sem contar o curto circuito gerado pela afirmação dessas inseparabilidades: como é que os autores podem ser inseparáveis de quem são como personagens se nem como autores podemos destacá-los um do outro? Por fim, a nota se fecha com a reivindicação da autenticidade do texto, por ser derivado de um enorme texto de origem composto sem a intenção de publicação.

\*\*\*\*

Já em julho de 1976, a explicação das curiosas circunstâncias de escrita do romance virá a público, tornando-se, desde então, a explicação mais aceita da também curiosa inscrição autoral. Num artigo d'*O Globo* do dia 8 de julho, mistura de perfil e entrevista de Carlos Sussekind Filho, lemos que “embora [Carlos Sussekind Filho] tenha realmente utilizado o diário do pai como matéria-prima para o romance [...], já não se pode dizer que seja uma obra autobiográfica, assim como não se trata de uma publicação apenas condensada do relato

paterno”<sup>24</sup>. Partindo da vontade de publicar o diário do pai e percebendo que mesmo uma versão “enxugada” deste não teria grande interesse – “a enumeração daqueles fatos todos, sem uma interpretação, resultaria fotográfica e enfadonha”<sup>25</sup> –, “Carlos Sussekind descobriu a possibilidade de colocar-se no lugar do autor do diário ao escrever – e disso resultou a liberdade de cortar, acrescentar, modificar trechos e situações [...]”<sup>26</sup>.

Essa história vai se expandir alguns meses depois, quando o autor concede uma entrevista a Ana Cristina César, no jornal *Opinião*, repetindo as informações contidas no artigo d'*O Globo* e adicionando alguns detalhes sobre o projeto inicial do romance e sua montagem. Além disso, esclarece algumas das alterações levadas a cabo por ele. Não sendo nosso objetivo “desvendar” quais seriam essas alterações, silenciaremos quanto a isso. Basta sabermos que, em suma, ao adentrarmos o “pantanosos terreno extra-ficcional”, nas palavras de Fábio Bortolazzo Pinto<sup>27</sup>, descobrimos que a segunda parte do romance, os diários de Dr. Espártaco, são fruto de uma apropriação, por parte de Carlos Sussekind Filho, dos diários de seu pai, diário este que passou por processos de seleção, montagem, alteração e reescrita.

### 1.1.2 Breve apresentação de *Armadilha para Lamartine*

Não sendo *Armadilha para Lamartine* uma obra muito conhecida pelo público leitor, cabe apresentá-la, aqui, rapidamente, para que o desenvolvimento deste texto fique mais claro. Composta por uma pequena nota de apresentação e outras duas partes (as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” e o “Diário da Varandola-Gabinete”), o romance gira em torno da internação de Lamartine no Sanatório Três Cruzes, após um surto religioso. Nas “Duas Mensagens...”, escritas por Lamartine no sanatório, mas cujo narrador é um outro doente (Ricardinho), lemos sobre a participação de Lamartine em *O Ataque*, jornalzinho dos internos, e sobre suas tentativas de enganar os médicos, simulando um estado de colapso para que fosse transferido de sessão e se livrasse dos eletrochoques. Lamartine iniciará sua participação n'*O Ataque* com a série “Diário da Varandola”, trechos do que seria o diário de seu pai, Dr. Espártaco, recebidos por Lamartine por telepatia. Na décima edição do

24 ENTRE... 1976, p. 45.

25 *Ibid.*, p. 45.

26 *Ibid.*, p. 45.

27 PINTO, 2006, p. 108.



jornalzinho, Lamartine contribuirá com o enredo de uma longa história em quadrinhos e com a ideia de uma charge, ambas desenhadas por Ricardinho. Na história em quadrinhos, também chamada “Armadilha para Lamartine”, Lamartine segue Inês, interna por quem se apaixona, e seu psicólogo, Dr. Klossowski, até uma cabana, na qual, após passar por um estranho experimento, troca de lugar com o psicólogo e sobe aos ares com Inês, de onde vê os internos do sanatório conquistarem a liberdade. Na charge, por sua vez, veríamos a cena da crucificação de Jesus Cristo, em que este é identificado com os loucos. Os dois ladrões a seu lado, por sua vez, têm os traços dos diretores-proprietários do sanatório, e são ajudados pelos funcionários. Eles planejam, justamente, abrir um sanatório se escaparem daquela situação. Essa edição do jornal causa tamanho ultraje aos médicos, que estes recolhem os exemplares, encerram a publicação d'*O Ataque* e punem todos os seus participantes com eletrochoques (com exceção de Lamartine, que já tinha recebido o eletrochoque no dia anterior).

A segunda das mensagens trata das tentativas de Lamartine de simular um estado de “colapso total”, para que fosse transferido do Pavilhão dos Vigeados para o Pavilhão dos Tranquilos e para que parassem de lhe aplicar eletrochoques. A simulação desse estado lhe rende uma sessão de eletrochoque ao mesmo tempo fantástica e erótica, mas não basta para que seja transferido de sessão. Isso só acontece após Lamartine queimar o próprio braço com um cigarro aceso e dizer que algum dos outros internos tinha feito isso a ele. Apesar da comemorada mudança de sessão, Lamartine vem a saber que os choques continuariam.

O “Diário da Varandola-Gabinete”, por sua vez, cobre um arco temporal mais longo, da saída de Lamartine de casa para morar em uma república até a sua volta à casa, após a internação. Nesse diário, lemos o minucioso registro dos dias feito por Dr. Espártaco, em que as anotações referentes à vida familiar e profissional misturam-se a relatos e comentários acerca da vida pública e política da época (1954-1955). Nele também acompanhamos as dificuldades de Lamartine em deixar a casa paterna para mudar-se para uma república, bem como os progressivos sinais de sua loucura, a descrição de seu surto, sua internação e seu retorno à casa.

Essa breve descrição do enredo, no entanto, deixa de fora questões cruciais relativas aos jogos narrativos e autorais que fazem parte do romance e modulam seus efeitos de sentido. Uma parte desses jogos autorais foi abordada na seção anterior. Sua interação com a narrativa e a maneira como a fortuna crítica do romance trabalhou com os problemas que eles colocam serão abordados nas próximas páginas.

### 1.1.3 Documento e ficção na fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*

Ao longo das três etapas de tematização da autoria da obra – a entrevista em que o escritor usa a imagem de um robô para explicar a montagem da trama, a nota da quarta capa e as entrevistas em que Carlos Sussekind trata da história da composição do romance –, é possível perceber uma progressiva estabilização dos problemas ocasionados pela inscrição autoral. A leitura da fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*, em jornais, revistas ou artigos acadêmicos, atesta que a última explicação é a que teve mais aceitação – e quem poderia negar que ela é a mais verossímil? Antes dela, parecia possível abordar a obra sem recorrer a qualquer tipo de narrativa biográfica – caso do texto crítico de Hélio Pellegrino, que acompanha todas as edições de *Armadilha para Lamartine* até o presente, e que lançou as bases para a sua interpretação. Parecia possível, também, considerar que Carlos Sussekind Filho deixara “a fala do pai como verdadeiramente era, através das páginas do diário intocado”<sup>28</sup>. No entanto, ambas essas possibilidades parecem ter se exaurido.

Para que se entenda, no entanto, a força que tais paratextos exercem sobre o romance, é preciso adentrá-lo e ler a apresentação da obra:

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 e 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”. Escritas 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 238-241 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.<sup>29</sup>

Para os propósitos deste texto, é importante, em primeiro lugar, destacar o local em que essa apresentação se encontra na primeira edição do romance. Após o prefácio de Hélio

28 LOBO, 1976, p. 45.

29 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 17–18.

Pellegrino, há a repetição, em folha exclusiva, do(s) autor(es) e do título do romance. Ou seja, sua localização indica que *aí já se inicia o romance*, e que esta nota prévia deve ser lida com o mesmo olhar (eu diria: o mesmo olhar hesitante) com que se lerão as suas partes subsequentes. Em segundo lugar, a série de apropriações e desapropriações textuais que essa nota apresenta (as “Duas mensagens” escritas por Lamartine, mas atribuídas a outro personagem; a anexação das “Duas mensagens” ao diário do Dr. Espártaco; a reunião dos dois textos, novamente separados, para a edição de um único volume e, na página seguinte, a presença dos textos na ordem inversa da apresentada) é radicalmente afetada e potencializada pela sua interação contínua com a inscrição autoral e a nota da quarta capa. Mais especificamente: a problemática da relação entre as duas partes do romance e os dois autores supostos seria bem menos problemática se o romance não estivesse, num nível paratextual, sob a responsabilidade de uma autoria dupla e se, também em nível paratextual, a relação entre os dois autores não se inscrevesse como uma relação de pai e filho, assim como a relação de Dr. Espártaco e Lamartine.

Os efeitos desse conjunto de artifícios e suas interrelações se fará ver por quase toda a fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*. Como se verá, essa fortuna não é muito extensa. Por um lado, há alguns poucos trabalhos longos, de perfil mais crítico e acadêmico: “Armadilha para o leitor”, de Hélio Pellegrino<sup>30</sup>, “Réquiem para a aquarela do Brasil”, de Luiz Costa Lima<sup>31</sup>, “Palhaços, estilhaços: a ficção-labirinto segundo Carlos Sussekind”, de Friedrich Frosch<sup>32</sup>, e “O texto como produção: *Bolor e Armadilha para Lamartine*” de Wander Melo Miranda<sup>33</sup>, além das dissertações de mestrado *Armadilhas para a narrativa*, de Sergio Barcellos<sup>34</sup>, *O diário da loucura*, de Izete Coelho<sup>35</sup>, *A ficção não é o que parece*, de Fábio Bortolazzo Pinto<sup>36</sup>, e *Os rastros do silêncio*, de Luciano Souza<sup>37</sup>. Há também alguns trabalhos que incluem o romance dentro de um recorte temático ou temporal que o ultrapassa – como a representação da loucura na literatura contemporânea<sup>38</sup>, a representação do espaço

---

30 PELLEGRINO, 1976.

31 LIMA, 1981.

32 FROSCH, 2001, p. 658–672.

33 MIRANDA, 1986.

34 BARCELLOS, 2004.

35 COELHO, 1989.

36 PINTO, 2006.

37 SOUZA, 2007.

38 SILVA, G., 2002, 2008.

urbano<sup>39</sup> e as relações entre ficção e política no Brasil na década de 1970<sup>40</sup>, além de panoramas críticos sobre a literatura brasileira do período<sup>41</sup>.

Ainda que esses textos se detenham, prioritariamente, na análise do romance, veremos que eles raramente se abstêm de mencionar a estranheza da história de sua composição, e frequentemente têm que lidar, de uma maneira ou de outra, com as suas relações com o texto de origem. O restante da fortuna crítica, por sua vez, composto por entrevistas, resenhas e artigos de jornal, de um modo geral publicados em datas próximas às das edições do romance, costuma dar mais atenção aos seus entornos – seu(s) autor(es), a história de sua composição, o diário verdadeiro.

O intuito dessa seção é traçar algumas maneiras pelas quais a fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine* concebe as relações entre documento e ficção no romance. Assim, abordaremos tanto parte dos artigos de perfil mais acadêmico quanto os encontrados em jornais e revistas, geralmente mais sucintos e por vezes habitando uma incômoda fronteira entre a crítica e a publicidade. Por um lado, a pequena quantidade de textos acadêmicos sobre o romance (e sobre a obra de Carlos Sussekind, em geral), permite e torna até desejável, a meu ver, o recurso a essa outra “categoria” de textos. Acredito, no entanto, que nesse movimento eles tenham as coordenadas que regiam sua recepção modificadas, na medida em que são retirados do âmbito da esfera pública para serem realocados no campo muito mais fechado do trabalho acadêmico. Nisso pesa, ao menos no caso desta tese, o estabelecimento mais ou menos recente de acervos digitais de periódicos, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e os acervos d'*O Globo* e da *Folha de São Paulo*, que tornaram facilmente acessíveis, no presente, textos que não parecem ter sido feitos para durar mais do que alguns dias.

Não se trata, bem entendido, de desqualificar esse conjunto de textos. Alguns deles já são referência constante na bibliografia acadêmica sobre o romance há alguns anos, como os artigos de Arnaldo Jabor<sup>42</sup> e Leyla Perrone-Moisés<sup>43</sup>, além dos dois textos de Ana Cristina César<sup>44</sup>, já publicados em livro. Outros, como os de Nogueira Moutinho<sup>45</sup> e Geraldo

---

39 DALCASTAGNÈ, 2003.

40 FRANCO, 1992.

41 SÜSSEKIND, F., 2004; HOLLANDA; GONÇALVES, 1980.

42 JABOR, 1991.

43 PERRONE-MOISÉS, 1993.

44 CÉSAR, 1993a, b.

45 MOUTINHO, 1977.

Carneiro<sup>46</sup>, contém afirmações críticas bastante interessantes que, espero, poderão ser mais acessadas a partir do mapeamento parcial da fortuna crítica do autor em jornais e revistas levado a cabo pelo autor desta tese. Ademais, para voltarmos ao assunto, acredito que abordar esse conjunto de textos, mesmo os que têm um caráter publicitário mais marcado, nos ajuda a compreender a maneira pela qual se constituiu a rede que liga *Armadilha para Lamartine* e o restante da produção de Carlos Sussekind a uma série de dados e narrativas a princípio externos ao romance “em si”. Procurarei demonstrar a importância desses outros dados e narrativas na constituição da obra, bem como na preparação do olhar de seus leitores.

Um primeiro ponto a destacar são as afirmativas – hoje, já um lugar comum – que colocam *Armadilha para Lamartine*, senão toda a ficção do autor, sob a égide da “(con) fusão entre ficção e realidade”<sup>47</sup>, da “diluição dos limites entre ficção e realidade”<sup>48</sup>, em que “o eterno enigma ficção-realidade explode [...] aos olhos do leitor”<sup>49</sup>. Embora caiba a especificação de que a explosão de um enigma eterno diferencia-se de uma (con) fusão e de uma diluição de fronteiras, na medida em que estas parecem supor a crença na existência de dois domínios anteriormente separados, enquanto aquela aponta mais propriamente para a intensificação descontrolada de uma pergunta, desde sempre presente, sobre a própria possibilidade de separá-los, todas essas afirmações parecem tornar-se possíveis somente pela interação entre os paratextos do romance e a apresentação do mesmo. Esse lugar comum – expressão à qual não pretendo emprestar nenhuma conotação negativa – pode ser percebido como o pressuposto, ainda, para diversas afirmações críticas sobre o romance, seja quando se ressalta a possibilidade de ler os trechos do diário de Dr. Espártaco como “crônica do Rio de Janeiro dos anos 50”<sup>50</sup>, seja quando se parte, direta ou indiretamente, para a leitura biográfica do romance.

Uma manifestação bastante extrema de leitura biográfica do romance é o artigo de Benício Medeiros, publicado no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1991. No início do texto, lê-se que, apesar de Carlos Sussekind, filho, considerar *Armadilha para Lamartine* um

---

46 CARNEIRO, 1976.

47 PIRES, 1992, p. 7.

48 SOUZA, p. 21.

49 AJZENBERG, 1998, p. 7.

50 PIRES, 1992, p. 7. Nesse mesmo sentido, Arnaldo Jabor (1991, p. 5) se referirá aos diários do Dr. Espártaco como uma “microsociologia do cotidiano”, Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 5) dirá que “Não fosse outro o mérito do romance [...], ele já seria precioso como documento de época” e Fábio Bortolazzo Pinto (2004, p. 121) afirmará que “Através dos comentários de Espártaco, [...] temos um panorama histórico passível de ser um dos mais instigantes depoimentos da literatura brasileira acerca deste período”.

romance, ele seria, antes, “mais do que isso: uma mistura de gêneros em que realidade e ficção se entrelaçam”<sup>51</sup>. Há ainda (ou no entanto?) uma retranscrição, intitulada “O destino de cada personagem”, que busca contar o que ocorreu com cada um deles após o fecho do enredo do romance – de modo que a diferença entre personagens e sujeitos empíricos é tratada simplesmente como uma questão de rebatismo. No prosseguimento do texto principal, buscando uma leitura “menos redutora” do romance, cuja crítica, na década de 1970, teria enxergado em Carlos Sussekind, pai, um tirano, responsável pela loucura do filho – cujo nome, no artigo, oscila entre Lamartine e Carlos Sussekind –, Medeiros acaba por preparar nada menos que uma longa defesa de Carlos Sussekind, pai! A possibilidade de defender o pai de Carlos Sussekind das interpretações sobre Dr. Espártaco, bem como de cogitar uma leitura “mais tolerante” do romance, já que Carlos Sussekind, pai, “não tinha o propósito de enlouquecer ninguém”, parece apontar para uma relação extremamente problemática entre romance e biografia. Tudo ocorre como se a leitura do romance transtornasse a biografia, e fosse necessário voltar a ela e aos propósitos de quem teve o registro de sua vida publicado à revelia para recolocá-la na normalidade. No entanto, esse retorno deve passar, necessariamente, pela releitura do romance, de modo que o momento final dessa leitura biográfica opera também um transtorno em seus próprios pressupostos: é o romance a comandar a vida, e não apenas registrá-la passivamente.

Também a leitura de Arnaldo Jabor<sup>52</sup>, embora sem nenhum propósito de reabilitação – pelo contrário –, identifica, desde o início, os autores aos personagens. Na maior parte do texto, o que se conta e interpreta – sempre a partir do romance – é a vida de Carlos pai e Carlos filho. Fica para o fim do texto o trato com o romance no “plano da escritura”, em que Jabor ressalta a dissolução da autoria tradicional – já que “ninguém é autor de nada inteiramente” –, as duplicidades e os jogos especulares que envolvem os personagens-escritores: “Por um sutil jogo de simetrias, quem escreve nunca tem um rosto só, todos são bifrontes”<sup>53</sup>. A sequência de afirmações críticas que se atêm ao livro escrito se encerra, no entanto, com uma “epígrafe oral”, “que cria o ‘apêndice falado’ na história da literatura”:

É o seguinte lance: na mesma sala onde mora há 50 anos, com o fantasma do pai debatendo-se pelas paredes, Carlos, filho, me conta que Carlos, pai, tinha uma amante. Durante muito anos, talvez desde o início do diário, o pai tinha uma amante,

51 MEDEIROS, p. 6, 1991.

52 JABOR, 1991, p. 5.

53 *Ibid.*, p. 6.

uma colega de trabalho que fica anônima, intocada, ausente total de qualquer linha do diário.

Mais uma luz torta se acende neste jogo de xadrez: todo o diário era uma técnica de ocultação múltipla, que mostra a loucura descrevendo a razão com minúcias. O pai tinha uma vida dupla, tinha uma amante. Assim, caem por terra todos os níveis de solidez. Desfolha-se uma cebola metalinguística e surge do nada deste desfolhar um livro feito de ausências significativas.<sup>54</sup>

O tom dramático desses parágrafos, que faz questão de enquadrar espacial e temporalmente o momento da espantosa revelação, significativamente repetida três vezes, inicialmente – imagino – em chave de surpresa, que em seguida vai se esmaecendo até tornar-se, na terceira repetição, uma espécie de aceitação ainda relutante, constrói a cena para que se coloque uma pá de cal na pretendida solidez de Carlos pai e/ou Dr. Espártaco e para que se desemboque numa apreciação crítica – o surgimento de um “livro feito de ausências significativas” – que, no entanto, já tinha sido formulada de maneira semelhante no primeiro texto escrito sobre o romance: o prefácio de Helio Pellegrino que acompanha a primeira edição do livro e que, nas edições posteriores, foi remanejado para seu fim, transformando-se em posfácio.

Em seu prefácio/posfácio crítico, “Armadilha para o leitor”<sup>55</sup>, como já dissemos, Hélio Pellegrino não faz nenhuma referência à biografia do autor (que, no artigo de Pellegrino, é apenas Carlos Sussekind, filho). Será necessário abordá-lo aqui pela força que sua interpretação adquiriu na fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*, servindo de base para a quase totalidade dos discursos posteriores acerca do romance. O próprio estatuto de sua relação com o romance já o coloca em posição privilegiada, já que este jamais foi publicado sem o seu acompanhamento (seria ele também um apêndice?). De qualquer maneira, passemos à sua leitura.

Após algumas considerações mais gerais acerca do autor e sobre a relação entre o mercado editorial e as possibilidades de recepção ampla de uma obra, Pellegrino passa ao romance em questão e começa por dissipar um possível engano: o de que a relação entre os dois textos que compõem *Armadilha para Lamartine* se daria pelo fato de os dois narrarem os mesmos episódios sobre dois pontos de vista diferentes. Atentando para a inversão da ordem dos textos, tanto em relação à cronologia quanto em relação à ordem apresentada no início do romance, o autor do prefácio afirma que os dois textos devem ser lidos por um viés

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>55</sup> PELLEGRINO, 1976.

sincrônico, a partir do qual se chegará à conclusão de que

as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, escritas por Lamartine M., fazendo-se passar por outro doente (Ricardinho), correspondem à verdade não escrita e, portanto, informada, do “Diário da Varandola-Gabinete”, de Espártaco M. 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 faz. Assim sendo, a narrativa que compõe as “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” corresponde ao nervo secreto, inconsciente e informado, do “Diário da Varandola-Gabinete”. Ou, melhor dito: a razão da loucura de Lamartine é a loucura da razão de Espártaco M.<sup>56</sup>

O autor segue, então, a destacar as hipertrofias da racionalidade, da convencionalidade e da consciência presentes no “Diário”, afirmando que, por Dr. Espártaco ser extremamente centrado em si mesmo, afasta-se da sua verdade profunda, “abre no tecido de seu discurso – e de sua vida – um rombo de ausência [...]”<sup>57</sup>. A crise de Lamartine seria, nesse sentido, um sintoma dessa ausência, único meio pelo qual “se chega ao conhecimento daquilo que, só como ausência, está presente no ‘Diário da Varandola-Gabinete’”<sup>58</sup>.

Seria essa, para Pellegrino, a estrutura do romance. Delineada em um primeiro momento de maneira abstrata, o autor tentará dar-lhe corpo no restante do texto. Para voltarmos a nosso caminho, no entanto, é interessante notar de que maneira as ausências identificadas por Pellegrino nos diários de Dr. Espártaco, nomeadamente a ausência de contato com as próprias ex-centricidade e subjetividade plenas, transformam-se, no texto de Jabor, na ausência do registro de uma amante nos diários de Carlos Sussekind, pai. Pode-se pensar que o mais espantoso da revelação de Carlos Sussekind, filho, seria, desse ponto de vista, o esforço de Jabor em transformá-la em uma informação significativa para a leitura do romance – “(cegos, cegos leitores os de 1977, 78...)” – ao mesmo tempo em que a encaixa numa leitura já amplamente consolidada deste, afetada somente na medida em que o biográfico é transformado em fiel da balança da leitura crítica.

Observando a maneira como vão se construindo esses enormes apêndices falados – entre os quais poderíamos contar a própria história da composição do romance –, somos colocados diante da questão sobre quais são os limites da obra de Carlos & Carlos Sussekind.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>58</sup> *Ibid.*



Do que falamos quando falamos de *Armadilha para Lamartine*? No caso do texto de Jabor, o que se analisa não é bem o romance publicado, mas o próprio movimento que faz com que, através dele, se torne pública uma vida – Carlos Sussekind, filho, é “ele-mesmo-Lamartine”; a feitura e publicação do livro é uma traição à sua classe, uma maneira de “dizer ao pai real, através do pai do livro, que Carlos, pai, era louco”. No entanto, para além da revelação pretensamente significativa, esse outro romance que vai se construindo em perfis e entrevistas, a partir da vida do(s) autor(es) e oferecendo-se, assim, à leitura em conjunto com o romance “em si” (por falta de expressão melhor), é capaz de também suscitar afirmações críticas interessantes. No texto de Jabor, isso se dá especialmente na relação do romance com o contexto histórico mais amplo em que se insere. Seria o caso da afirmação de que Carlos Sussekind, pai, conseguira compor “sem querer talvez a primeira ópera épica da pequena burguesia brasileira”, ao transformar “o casual em destino, e o futuro em ocorrência prevista”, aprisionando sua família em seu texto na tentativa de banir o perigo de suas vidas. Ainda, a referência à “tola contemplação da vida nacional” e à possibilidade de, através da compreensão do horizonte mental do funcionalismo federal da década de 1950, conseguir “algumas chaves para decifrar a pequenez de nosso desastre político”.

Já foi notada a relação de continuidade entre as tentativas de golpe de Estado ocorridas no Brasil em 1954, 1955 e 1961 e o golpe que se concretizaria em 1964<sup>59</sup>. O período coberto pelos trechos dos diários de Dr. Espártaco vão de outubro de 1954, dois meses após o suicídio de Getúlio Vargas, que impediu a primeira dessas tentativas, a agosto de 1955, alguns meses antes da conturbada eleição presidencial da qual Juscelino Kubitschek sairia vencedor. Em novembro de 1955, uma outra conspiração tentaria impedir a posse do presidente eleito. Esse projeto foi frustrado pela atuação do General Lott, que comandou um chamado contragolpe preventivo, garantindo a posse de JK. O clima de golpe já existia, no entanto, durante a campanha eleitoral, e Dr. Espártaco vai, ao longo dos dias, crendo e descrendo na sua possibilidade:

Os vespertinos trazem a grande “novidade” política: o Juarez entrou no páreo da Sucessão. Lançou-o o Partido Democrata Cristão, uma agremiaçãozinha de 4ª ou 5ª

---

59 Conferir, por exemplo, o capítulo 15 de *Brasil, uma biografia* (SCHWARCZ; STARLING, 2015), e os artigos “Forças armadas e política, 1945-1964: a ante sala do golpe”, de João Roberto Martins Filho (2003), “Crises da República: 1954, 1955 e 1961”, de Jorge Ferreira (2003a) e “O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964”, do mesmo autor (FERREIRA, 2003b). Para uma análise que leve em conta o romance que aqui nos interessa, remeto ao artigo “Fusão, apagamento, assimetria e representação em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sússekind”, de Fábio Bortolazzo Pinto (2004).

classe, que tem o seu símbolo no único deputado federal de projeção que conseguiu levar à Câmara — o famigerado Padre Arruda Câmara. Que força pode ter para fazer face ao Juscelino e ao PTB? Nem o P.R. do Bernardes aderiu... Até agora, só o Catete, com Café, já disposto a fazer do Munhoz (do Paraná) o vice-presidente. Saída de trampolineiros, sem a mínima possibilidade de êxito eleitoral. Poderão convulsionar o país com a crise militar (isto é, o “golpe”). Isso, sim. Mas penso ser difícil, se a fórmula pessedista for Juscelino-Jango. Esta galvaniza o getulismo, ávido de vingança. E o esmagamento de Juarez, com Eduardo Gomes, Lacerda & Cia., é um alvo que seduz!<sup>60</sup>

À noite, proponho-me a ouvir o Carlos Lacerda na Rádio Globo. Mas o pândego só se ocupa por alguns minutos do Juarez, para dizê-lo monopolizado por meia dúzia de politiqueiros “que o estão passeando pelo Norte como bicho de feira”. Deu conta da derrota que sofreram, hoje, os udenistas na Câmara com a rejeição da “cédula-oficial” que era o principal objetivo da reforma eleitoral do Edgard Costa. “A eleição de 3 de outubro já se anuncia, assim, morta de nascença, pela corrupção e pela fraude. Os patifes derrubados em agosto de 54 voltarão ao poder para acabar de dilapidar o país”. Preparação sórdida do golpe. Mas o golpe não virá.<sup>61</sup>

Durante o dia, Emília teve as visitas habituais, de que necessita para se distrair. À noite, depois de jantarmos com o possível sossego, vieram Mário e Lili (dedicadíssimos sempre) e ouvimos a irradiação dos trabalhos da Câmara dos Deputados (onde o Carlos Lacerda foi arrasado pela oposição petebista, muito bem articulada, agora, com auxílio fraco, mas, ainda assim, eficiente dos “juscelinistas”). Penso que iremos ter o “golpe” mais dia, menos dia. E não me quero expor à-toa por interesses suspeitos de que não participo.<sup>62</sup>

Recorto dos jornais a peça principal do dia: o discurso feito pelo Canrobert na sessão conjunta da Aeronáutica, do Exército e da Marinha para comemorar o “crime de Toneleros”. Mesmo considerado “um discurso pessoal”, sendo o Canrobert um chefe militar dos mais prestigiados — presidente do Club Militar e um dos candidatos militares mais insistentemente apontados à sucessão do Café Filho, antes da indicação do Juarez — a sua projeção e repercussão têm de ser grandes. E o discurso é de uma insolência sem par! É a tese clara, manifesta, inequívoca, da tutela militar da Nação.

Tanto vale dizer: a plataforma do Golpe, em toda a sua nudez.<sup>63</sup>

(Não creio que venha o “golpe”. Já passou da hora... Gostaria de saber o que se passou na Câmara, onde falou o Capanema, como “líder da minoria”. A Rádio Continental entrevistou também o Flores da Cunha. Muito razoável, ao contrário do que é sempre).<sup>64</sup>

Como se vê, Dr. Espártaco acompanha e comenta os acontecimentos políticos do período sem poupar críticas aos militares, udenistas e líderes religiosos, fazendo referência frequente à possibilidade de golpe. No entanto essas críticas, muitas vezes bastante raivosas, estão circunscritas ao diário, como nota Fábio Bortolazzo Pinto<sup>65</sup>. Além disso, como também nota o

60 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 158.

61 *Ibid.*, p. 219.

62 *Ibid.*, p. 235.

63 *Ibid.*, p. 284.

64 *Ibid.*, p. 288.

65 PINTO, 2004, p. 122.

mesmo autor<sup>66</sup>, Dr. Espártaco transige com a sede de poder e de privilégios dos militares, bastante atacada nos diários, quando desta podem advir ganhos para si e sua classe, socorrendo, assim, seu apertado orçamento doméstico:

Por falar em dinheiro, fui, ontem, informado de que, para assegurar o êxito do nosso aumento na Justiça, foi preciso transigir com os militares — hoje e sempre, donos únicos do País. O vencimento dos generais passará a ser equiparado ao de Ministro do Supremo, descendo a hierarquia pelo Tribunal de Recursos, pelo de Apelação, pelos Juizes de Direito, etc. Estes, e portanto nós, os Curadores, deveremos corresponder a major. . . Um belo fim de vida, sem dúvida! Se ainda tivéssemos, além dos vencimentos, as vantagens (a começar pela compra dos gêneros por menos da metade do preço e a terminar pelo meio soldo depois de morto), não seria tão mau.

De qualquer forma — embora isso represente o descalabro financeiro do País — é a única maneira de fazer o orçamento doméstico folgar um pouco. Porque, agora, até em atrasados já se volta a falar. . .

Mirífico poder da farda! Meu pobre Pai, teria sido essa a República dos teus sonhos?<sup>67</sup>

Cabe ressaltar que, nessa leitura, a relação entre a história da composição do romance e o romance “em si” se mostra mais uma vez determinante para a recepção de *Armadilha para Lamartine*. A proveniência, digamos assim, dos diários de Dr. Espártaco de um diário “real” parece marcar indelevelmente o primeiro de um caráter documental, de depoimento. Se em textos como o de Jabor o deslizamento de personagens para indivíduos empíricos se mostra claramente determinante para que se faça uma leitura do romance como um documento da e para a história brasileira, mesmo para uma leitora como Ana Cristina César, que demonstra ter uma consciência aguda dos artifícios que constroem o romance em questão, “persiste a impressão de que estamos diante da *reprodução* de dois documentos. Digamos, de uma cópia xerox”<sup>68</sup>. É a persistência dessa ilusão do documento o que parece colocar para outra parte da crítica uma demanda oposta às da biografização do romance que viemos comentando até aqui: a necessidade de justificar o seu pertencimento à literatura ou à ficção.

Concentrada sobretudo nos textos críticos produzidos nas décadas de 1970 e 1980, essa necessidade parece reforçar-se, ainda, pela predominância, nesse período da literatura brasileira, de certa “literatura do eu”, “uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é pelo próprio ego”<sup>69</sup>, e de textos que se apoiavam, em última instância, na referencialidade

66 *Ibid.*, p. 120.

67 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 69–70.

68 CÉSAR, 1993b, p. 67.

69 SUSSEKIND, F., 2004, p. 72.

como forma de crítica ao regime autoritário – seja abertamente, como nos romances reportagem ou na tematização explícita da perseguição política e da tortura, seja de maneira mais ou menos enviesada, como em certa ficção fantástica e alegórica cuja transposição para o quadro de referência histórico se dava de forma transparente, sem obstáculos<sup>70</sup>. Nesse sentido, é possível pensar que o esforço em afastar *Armadilha para Lamartine* de um regime biográfico-referencial de leitura assumia, nesse contexto, um significado estratégico: a defesa da especificidade da ficção e de suas “armas”, de sua forma específica de afecção e mobilização do leitor.

Tal justificativa aparecerá de várias formas. Assim, Wander Melo Miranda<sup>71</sup> iniciará seu artigo perguntando-se sobre a possibilidade de considerar *Armadilha para Lamartine* um texto autobiográfico, afastando rapidamente essa possibilidade pelo recurso à conceituação de Lejeune acerca do pacto autobiográfico: como não há identidade de nome entre autor, narrador e personagem, também não existe a proposição de tal pacto. Geraldo Carneiro, por sua vez, afirmará que “Separados, os relatos de Carlos & Carlos Sussekind, pai e filho, se esgotam no âmbito do depoimento, da memória”, mas que “a relação entre os dois textos estabelece um sistema simbólico preciso como um teorema. E isso faz com que o livro entre no circuito da ficção”<sup>72</sup>. A afirmação de que os dois textos que compõem *Armadilha para Lamartine* são *relatos* de Carlos & Carlos Sussekind, pai e filho, parece indicar que o autor da resenha desconhecia as informações dadas por Carlos Sussekind, filho, sobre a maneira como foi composto o romance, publicadas apenas alguns dias antes do texto que agora abordamos, e que seriam expandidas na entrevista com Ana Cristina César, alguns dias depois. De qualquer maneira, ainda que haja um gesto anterior ao romance, determinante para a sua constituição enquanto ficção – a entrada no circuito da ficção indicando, assim, que os textos que o compõem pertenceriam, antes, a um outro lugar –, o que é posto em relevo por Geraldo Carneiro é o efeito da aproximação dos dois “relatos” – as duas partes que compõem *Armadilha para Lamartine*. Mesmo que o autor acredite que os dois relatos sejam depoimentos, é a maneira como eles se organizam e se configuram *no interior do romance* o que faz com que passem à ficção. Essa configuração encaminha-se, ainda, para uma imagem estática de totalidade: a precisão de um teorema.

Embora de modo bastante diferente, Luiz Costa Lima também parece enxergar em

---

70 Cf. SUSSEKIND, F., 2004.

71 MIRANDA, 1986, p. 178.

72 CARNEIRO, 1976, p. 2.

uma característica identificável no interior do romance a justificativa para a entrada de *Armadilha para Lamartine* no circuito da ficção. Partindo da afirmação de Silviano Santiago de que existiriam duas linhas predominantes no romance brasileiro, a saber, a memorialista e a antropológica, ambas ligadas a um circuito produtor/receptor fechado, ou seja, em que produtor e receptor de literatura pertencem à mesma classe social, insinuar-se-ia uma terceira linha, que permitiria, ao mesmo tempo, a partir da exploração da loucura, “rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha”<sup>73</sup>. Além de *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine* pertenceria a esta terceira linhagem:

Dois diários se cruzam; duas vidas se escrevem; e sempre uma mesma relação: o pai, Espártaco, autor do segundo diário, e o filho, Lamartine, autor do primeiro. Entretanto, como o filho representa o autor propriamente dito do livro – i. e., aquele que não só escreve o primeiro diário, mas, de fato, selecionou as passagens do diário paterno – a dupla autoria indicada na folha de rosto – Carlos & Carlos Sussekind – perderia sua igualdade, caso, no primeiro diário, o escritor efetivo não retirasse desta posição o seu representante, Lamartine. Com efeito, nele, mesmo Lamartine aparecerá como personagem, narrado por outro interno, Ricardinho, escolhido porque travara conhecimento com o pai, Espártaco. Através deste recurso, a autobiografia afasta-se daquela privacidade excludente do leitor que, segundo Louis A. Renza, caracteriza o próprio gênero e passa a estabelecer com seu receptor um *pacto ficcional*, que abrange todo o livro, que assim vem a ser visto como um romance: o romance da família brasileira da década de 50.<sup>74</sup>

A referência a ambos os textos que compõem o romance como “diários” e a identificação da mudança do pacto autobiográfico para o pacto ficcional na delegação, por parte de Lamartine, da narração das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” para Ricardinho, apontam também para aquele momento anterior em que estaríamos diante de dois testemunhos. Luiz Costa Lima imagina essa alternativa da qual o pacto ficcional permite que nos afastemos:

Sem ele [o pacto ficcional], o leitor aqui se diria estar diante de dois testemunhos, interessantes enquanto formuladores de duas visões, geracionalmente diversas, acerca de uma relação particular, de certo pai com certo filho, no interior de certa família. A participação do leitor seria então inevitavelmente passiva – i. e., teria de dar por assente que as coisas assim de fato sucederam –, ficando ele prisioneiro da factualidade do texto.<sup>75</sup>

O pacto ficcional, por seu lado, “converte” os dois testemunhos em “um todo formado

73 LIMA, 1981, p. 126–127.

74 *Ibid.*, p. 127–128.

75 *Ibid.*, p. 128.

por linhas escritas e vazios, todo que nada dirá se, de fato, seus vazios não forem suplementados pela *produção receptiva* do leitor”<sup>76</sup>. O fato de as “Duas Mensagens...” serem escritas por Lamartine, fazendo-se passar por outro doente (Ricardinho), transformado então em narrador, é o gatilho que ativa todo um mecanismo de reconfiguração das relações entre texto e leitor – solução, portanto, bastante diferente da totalidade fechada a que parece recorrer Geraldo Carneiro. A partir dessa reconfiguração, facilita-se a inscrição do texto como “produção simbólica de um conjunto social”<sup>77</sup>. É por essa via que Luiz Costa Lima seguirá, buscando preencher os vazios criados pelo pacto ficcional.

Se lermos o texto de Luiz Costa Lima em conjunto com o de Jabor, veremos que ambos chegam à ideia de que *Armadilha para Lamartine* pode ser lido como o produto de uma classe social. Isso se dá, no entanto, a partir de caminhos opostos. Para o primeiro, é o pacto ficcional o que possibilita esse caminho; para o segundo, é justamente sua desconsideração. Observando melhor esses caminhos, percebe-se que mesmo a ideia de que eles levam a um mesmo lugar é enganosa. Jabor, que encaixa o livro num esquema do tipo “filho contra pai”, verá apenas Dr. Espártaco/Carlos Sussekind pai como representantes dessa classe e de seu horizonte mental. Além disso, o alvo de sua denúncia, correlata da denúncia que teria sido feita por Carlos Sussekind Filho, é bastante pontual: a pequena burguesia e sua “tola contemplação da vida nacional” que, subentende-se, teria permitido o golpe de 1964. O artigo de Luiz Costa Lima, ao contrário, implica não só os dois protagonistas nessa classe e em sua crítica, mas a totalidade do sistema literário brasileiro – incluído, aí o leitor.

Dr. Espártaco e Lamartine seriam, nesse sentido, representantes da classe produtora e receptora de romances do Brasil. A discrepância entre os textos de cada um, que instiga o leitor a participar ativamente da produção de sentido do romance, faz também com que o leitor saia de sua posição de conforto, em especial em relação às suas expectativas quanto à ficção. Nesse sentido, a história em quadrinhos “Armadilha para Lamartine”<sup>78</sup>, contida na edição do jornal dos internos que levará à punição de seus participantes com a aplicação de eletrochoques, revelaria que, para os internos do sanatório, a ficção não é isenta de riscos: “A instituição hospitalar encarrega-se de mostrar ao leitor que a sua expectativa sobre a ficção é

---

76 *Ibid.*, p. 128.

77 *Ibid.*, p. 128.

78 Essa história em quadrinhos, bem como a charge que aparece na mesma edição do jornalzinho dos internos, foi sucintamente apresentada no subcapítulo anterior a este. Para mais detalhes, conferir a primeira das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, intitulada “Sobre *O Ataque*, jornalzinho dos vigiados no Sanatório Três Cruzes”.

uma expectativa-Espártaco e que o próprio desta é tomar a palavra como superfície polida, em que não se descobre a contida metáfora”<sup>79</sup>. Se o sanatório é compreendido por Dr. Espártaco como espaço de exercício da medicina, e o eletrochoque como mero expediente técnico desta, as “Duas Mensagens...” revelarão que a função do sanatório é manter o bom funcionamento da sociedade burguesa, e que o eletrochoque serve à repressão e ao castigo. Ambos seriam extensões de práticas externas de coerção, entre as quais se incluiria, também, o enjaulamento da ficção, que a transforma em prática inofensiva – movimento do qual participariam, lembremos, tanto seus produtores quanto seus leitores.

Trilhando ainda outros caminhos, diversos autores buscarão justificar a entrada de *Armadilha para Lamartine* na ficção ou na literatura recorrendo justamente à história da composição do romance – expediente que recorre, portanto, a algo, a rigor, externo ao romance “em si” –, em especial às alterações feitas por Carlos Sussekind, filho, no diário paterno. No rápido comentário de Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves ao romance, que se aproxima das afirmações de Luiz Costa Lima sobre a necessidade de o leitor exercer um papel ativo diante dele, leremos que: “a seleção e organização dos dois diários, que lhes confere caráter ficcional, deixa para o leitor a necessária leitura dos espaços, das frestas, das discontinuidades e dos nexos que se estabelecem na montagem”<sup>80</sup>. Também no artigo “Entre o romance e o desenho”, a que já fizemos referência por ser o primeiro momento em que a história da composição do romance começa a se tornar uma narrativa pública, podemos ler que

Carlos Sussekind descobriu a possibilidade de colocar-se no lugar do autor do diário ao escrever – e disso resultou a liberdade de cortar, acrescentar, modificar trechos e situações – uma palavra, ele passou do simples documento à ficção. Sobretudo quando percebeu a identidade entre os dois personagens, um se fundindo e se complementando dialeticamente no outro.<sup>81</sup>

Ana Cristina César, na introdução de sua entrevista com o autor, também recorrerá a esse expediente:

Uma das primeiras questões que *Armadilha para Lamartine* levanta com sua perturbadora e arguta gentileza é a da relação da literatura com a biografia [...]. O texto do filho é evidentemente “literatura”, é altamente elaborado e tenso, escrito

79 LIMA, 1981, p. 130.

80 HOLLANDA; GONÇALVES, 1980, p. 65.

81 ENTRE... 1976, p. 45.

sob o signo da máscara e da representação. Já o texto do pai – e é aí que entra mais claramente a questão biográfica – não trás qualquer *intenção* literária, parece escapar dos limites da própria literatura de tão cotidiano, parece ser “cópia do real” (no caso, da sua matéria-prima real, o diário verdadeiro de Carlos Sussekind pai, o jornalista por excelência).<sup>82</sup>

Ao pensar o romance nos termos de uma relação entre literatura e biografia – e não entre ficção e realidade –, Ana Cristina César reconfigura a questão. As aspas em “literatura” e em “cópia do real” parecem demonstrar que a autora usa essas expressões por falta de outras. Seus próprios significados serão refinados em expressões vizinhas: na divisão inicial de *Armadilha para Lamartine* em uma parte claramente literária e uma não, o elaborado e tenso texto de Lamartine contrasta com a cotidianidade do texto de Dr. Espártaco, assim como a inscrição sob o signo da máscara e da representação, no primeiro texto, contrasta com a ausência de intenção literária no segundo, a impressão de que ele seria a cópia não do “real”, mas do diário verdadeiro de Carlos pai. Essas primeiras impressões derivadas da leitura do romance, corrigidas durante a entrevista, veem-se desmontadas logo no prosseguimento da introdução:

Carlos Sussekind (filho) mostra que é falsa no seu livro a oposição literatura, não-literatura, ao traçar o seu paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai e ao desfazer a ilusão da cópia: estamos em pleno terreno do literário, que, “está provado, supera em realidade os documentos”, afirma o doutor.<sup>83</sup>

A trajetória que leva da impressão da cópia à sua transformação em ilusão logo desfeita tem, então, como ponto de inflexão, uma entrevista. Essa perspectiva faz reverberar uma outra caracterização de parte do trabalho do escritor sobre os diários do pai, feita por Fábio Bortolazzo Pinto: tratam-se de alterações “imperceptíveis”<sup>84</sup>. Uma outra relação se estabelece: se nas leituras pelo viés biográfico a existência do texto de origem de certa forma autorizava a leitura do romance como registro histórico ou pessoal, e se nos textos de Luiz Costa Lima e Geraldo Carneiro a distância entre o romance e os documentos do qual deriva se mede na própria arquitetura interna do primeiro, aqui a imperceptibilidade das alterações de Carlos Sussekind Filho coloca em relevo justamente a transformação de um em outro, transformação esta que só pode ser identificada dando a palavra ao escritor. Mesmo esse gesto, no entanto, é capaz de reembaralhar as relações entre documento e ficção que se

---

82 CÉSAR, 1993a, p. 56.

83 *Ibid.*, p. 56.

84 PINTO, 2008, p. 2.



procurava delimitar:

“[...] depois eu fiz a comparação com o diário e realmente está provado que a literatura supera em realidade os documentos. Às vezes eu dizia o contrário do que estava dito nos diários, no entanto eu tenho a certeza de que estava sendo mais fiel à personalidade dele como um todo do que em detalhes, em comentários que me pareciam soar falso.”<sup>85</sup>

## 1.2 A repetição como artifício

Ao observarmos a maneira como a fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine* lida com as relações que esse romance entretém entre documento e ficção, entramos em contato com uma questão crucial para toda a obra de Carlos Sussekind: o estatuto do falso. Na citação inserida acima, ainda que se possa imaginar certo tom de brincadeira nas palavras de Sussekind, somos colocados diante do diário do romance como se estivéssemos diante da cópia autenticada de um documento falsificado. Quer os críticos leiam o romance pelo viés da biografia, quer busquem justificar seu pertencimento à ficção, a questão enfrentada parece ser a mesma: qual a medida justa de adulteração que faz com que um documento torne-se ficção, ou, inversamente, permaneça documento? Como e o quanto fazê-lo?

Seja pelo ar de quebra de tabu que o envolve, seja pela extrapolação de limites a que submete o que em geral se entende por “obra” – voltaremos a isso –, a reprodução adulterada do diário do pai, procedimento basilar para a composição de *Armadilha para Lamartine*, e que será retomado, em menor escala, em *Que pensam vocês que ele fez*, é, por um lado, um caso especial dessa presença do falso na ficção do autor. Por outro, no entanto, é apenas uma ocorrência de algo que se espalha por toda ela. Falsificação, adulteração, fingimento, mentira, fantasia, brincadeira: tudo parece se equivaler na e à ficção do autor, em que o falso está sempre prestes a tomar o lugar do verdadeiro.

Às vezes em pequenos detalhes, que são como piscadelas para o leitor: “que vergonha, o desmascaramento, ontem, na Câmara, dos famosos ‘documentos da prevaricação’ do Juscelino Kubitschek, reduzidos a uma *adulteração* vergonhosa, pela omissão de trechos sonegados ao conhecimento da Nação!”<sup>86</sup>. Outras, como tema que percorre narrativas inteiras,

85 CÉSAR, 1993a, p. 61.

86 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 135.

como é o caso da obsessão de Lamartine, em *Que pensam vocês que ele fez*, por escrever um romance adulterando o Diário de Espártaco, ou o jogo de rasuras e interpolações entre os autores-personagens de *O autor mente muito*, Carlos Sussekind e Francisco Daudt.

Textos copiados, adulterados, rasurados, falsificados, portanto, os quais teremos a ocasião de observar melhor. Mas não só: também personagens fingidos, farsescos, fantasiosos, que se plasmam em histórias em quadrinhos, sonhos, bilhetes, diários, mas também “fazem fita” em sua vida cotidiana, procedimento que um tio de Lamartine batizará, em *Que pensam vocês que ele fez*, de “cinematographia”<sup>87</sup>. Escrever-se para ser lido, por um lado; agir como se seus movimentos estivessem sendo registrados, por outro. Seja nos textos, nos atos, ou nos atos registrados em textos, trata-se sempre de atuar e manipular, a si mesmo e aos outros, para si mesmo e para os outros.

“Por definição, todo empreendimento artístico separa-se da natureza e remete-se ao artifício para criar, isto é, para acrescentar um novo objeto à soma das existências presentes [...] Mas esse artificialismo inerente à arte pode proceder de intenções muito diferentes [...]”<sup>88</sup>. Partindo desse pressuposto, Clement Rosset delineia três tipos de prática do artifício: “pretender-se artificial por desgosto de uma natureza (*prática naturalista*), por nostalgia de uma natureza ausente (*prática quase artificialista*), por prazer diante da ausência de natureza (*prática artificialista*)”<sup>89</sup>.

“Natureza”, nesse caso, deve ser entendida como ordem, sistema e necessidade, por um lado, e potência da qual derivaria a realidade, por outro. A maneira como cada artista imagina as relações de sua arte com essa eventual natureza define, então, tanto sua relação com o artifício quanto com a realidade em geral. Assim, o artista naturalista partiria da percepção de que essa pretensa natureza é, na realidade, pouco natural. O real, por seu lado, “só é admitido como traço fugidio de uma natureza que, em sua maior parte, abandonou a existência atual”<sup>90</sup>. A uma natureza decaída corresponderia, então, uma realidade demasiadamente artificial. Diante dessa proliferação do artificial, o único artifício admitido seria aquele que busca apoiar a natureza degradada, dotando-a de mais ordem e mais necessidade: justamente a prática naturalista do artifício, capaz de criar uma arte mais natural do que a natureza.

---

87 Cf. SUSSEKIND, C., 1994, p. 58-65.

88 ROSSET, 1989, p. 87.

89 *Ibid.*, p. 88.

90 *Ibid.*, p. 89.

Ao contrário, tanto o artista quase artificialista quanto o artificialista partiriam do pressuposto de que “a natureza não é de modo algum natural”<sup>91</sup>. Nela não subsistiria nenhum traço de ordem ou necessidade. Nisso se assemelharia à arte, ambas igualmente incapazes de fornecer produtos necessários – a realidade, por um lado, e o objeto artístico, por outro, são igualmente contingentes, tributários do acaso. Partindo da mesma constatação, o artista quase artificialista e o artificialista se diferenciariam por sua atitude em relação a essa ausência de natureza: nostalgia, no primeiro caso, júbilo, no segundo.

Toda obra de Carlos Sussekind parece se enquadrar na terceira prática, a única que Rosset considerará capaz de engendrar uma estética verdadeiramente artificialista. O sentimento cômico da existência que Sebastião Uchoa Leite identifica na ficção do autor<sup>92</sup> parece relacionar-se com esse júbilo do falso, que se espalha e se multiplica:

O diário *Nice-Matin* anunciou, no começo de 1970, o desmascaramento pela polícia de um ‘falso astrólogo’: notícia que intrigou algumas pessoas, aos [sic] quais ensinava que o falso, embora não provenha de nenhuma verdade, em compensação é suscetível a uma proliferação infinita – quando já se é astrólogo, é bem possível ser, além do mais, mentiroso.<sup>93</sup>

A própria imagem que Carlos Sussekind produz de si mesmo, enquanto escritor, é uma proliferação dessas falsidades, com as quais parece brincar. Seria ele um falso escritor? A apropriação do texto alheio, colocado de maneira clara na história da composição de *Armadilha para Lamartine*, se insinua, de uma forma ou de outra, em todas as suas obras: em *Que pensam vocês que ele fez*, de 1994, comparecem os mesmos personagens de *Armadilha para Lamartine* (Lamartine, o filho, e Dr. Espártaco, o pai, e o restante da família M.) e o mesmo diário (no entanto apenas o nome de Carlos Sussekind consta na capa). Em *O autor mente muito*, em que Carlos Sussekind e Francisco Daudt se inscrevem como autores, e, em alguns trechos, como narradores, além de uma ligeira reaparição do tema do diário – dessa vez apresentado, dentro do romance, como o diário de Carlos Sussekind de Mendonça (o pai) –, lemos, no primeiro capítulo, uma rápida apresentação das “canalhices” dos autores-narradores. Nesse trecho, consta que Carlos Sussekind, “em crise de criatividade literária, mais uma vez se preparava para roubar as histórias dos outros (já havia feito isso com os

---

91 *Ibid.*, p. 100.

92 LEITE, 2002, p. 7.

93 ROSSET, 1989, p. 120.

diários do próprio pai!)”<sup>94</sup>. Por fim, *Ombros altos* acabou tornando-se uma espécie de *work in progress*: vários textos foram adicionados ao livro, ao menos até a sua penúltima edição, de 2003. A partir da edição de 1996, há um capítulo inédito, constituído pelas cartas de Galocha, um dos personagens, que teria sido deixado de fora “por mero comodismo literário”<sup>95</sup>. A nota do editor, Jorge Viveiros de Castro, diz que esse comodismo “pode ser explicado como uma espécie de pudor em tornar pública a correspondência alheia”<sup>96</sup>.

Para além dessa proliferação de roubos, canalhices e falsidades em torno da figura do escritor, somos frequentemente colocados, ao lermos suas obras, diante de uma série de oposições – o original e o falsificado, o diário e o romance, a normalidade e a loucura, o verossímil e o fantástico, o próprio e o não-próprio, a profundidade e a superfície, o fora e o dentro do livro – apenas para descobrirmos que o primeiro polo, pretensa natureza, é nada mais que um caso particular do artifício encarnado pelo segundo.

Isso significa dizer que a pretensa natureza e o artifício que se pretende mais natural que a natureza participam, também, dessa obra. No entanto, são sempre afetados, substituídos ou corroídos pelo falso. Gostaríamos de sugerir que esse movimento recorrente é animado por uma série de procedimentos que poderíamos chamar, de forma ampla, de repetições: reenvios, cópias, citações, duplicações, pastiches, variações, que, colocados ao lado ou sobre o pretenso original e natural, questionam o fundamento que os separaria deste.

Recorro a uma cena de *Ombros altos*, primeiro livro de Carlos Sussekind, que pode dar ao argumento alguma concretude. Mas antes, recorro à sinopse da trama escrita por Sebastião Uchoa Leite, parte da resenha publicada n’*O Globo* em 1985<sup>97</sup> e reproduzida na edição da 7Letras, de 2003, como “Prefácio crítico”, que completa a pequena apresentação da novela feita na Introdução desta tese:

A trama aparente é uma antiga armadilha: a paixão amorosa. A trama gira em torno de cinco personagens: o herói narrador, o amigo Galocha, a amiga Olga, o Barão Frankenstein, oponente do herói, e o “obscuro objeto do desejo”, Paula. O herói está enredado em seu mito, Paula, que o suposto rival, o “barão”, igualmente atraído, só contempla de longe. A trama é simples: o herói persegue o objeto-mito (telefonemas, brincadeiras, propostas, cartas e mais cartas) que se evade. A amiga Olga, coadjuvante do herói, acusa a falta de objetividade, a vagueza romântica, a não-coragem dele. Estranhamente, o herói vai morar com o “rival”, o barão, subtrama armada pela mãe do último para ter o filho, suspeito de desequilíbrio, acompanhado

94 SUSSEKIND, C.; DAUDT, 2001, p. 7.

95 SUSSEKIND, C., 2003, p. 89.

96 VIVEIROS DE CASTRO, 2003, p. vii.

97 LEITE, 1985, p. 7.

de perto. A trama é simples? De repente, no quase final, o excêntrico “barão” interfere para dar a sua versão: o herói, apelidado com ironia de Doutor, é apenas ingênuo e cultiva, complicadamente, o auto-engano.<sup>98</sup>

Nessa profusão de versões sobre a mesma paixão, se revelaria o “verdadeiro tema: o pêndulo entre a ilusão e a realidade”<sup>99</sup>, bem adequado ao que acabamos de escrever sobre a obra de Sussekind. Mas vamos, enfim, à cena:

O “Doutor” e Paula vão a um restaurante. O protagonista, no entanto, tem uma brincadeira planejada: os dois deveriam escolher uma mesa, fazer o pedido, jantar, pagar a conta e ir embora. Então, deveriam voltar ao restaurante e fazer tudo outra vez, exatamente do mesmo jeito. A brincadeira não dá certo, por conta de alguns detalhes: antes mesmo de voltarem ao restaurante, o casal tem de achar algum comerciante que troque, para eles, alguns cruzeiros, para que o pagamento do segundo jantar fosse feito com uma nota de mesmo valor. Com algum custo, conseguem, e então retornam. Ao chegarem, no entanto, a mesa em que se sentaram da primeira vez estava ocupada. “Que fazer? Uma brincadeira tão boa. Passava de meia-noite, esperar que desocupassem... nem pensar!”<sup>100</sup>. Sentam-se então em outra mesa, fazem o mesmo pedido para o mesmo garçom, mas Doutor toma o melhoral que da outra vez tinha sido tomado por Paula. O protagonista se irrita e cancela tudo. Paula chateia-se também, mas por outro motivo:

– Que é que você queria provar com essa brincadeira? perguntou-me ela no caminho de volta para casa. – Eu! Provar nada. – Você não sentiu nada no restaurante? – Você sentiu? – Bolas! Eu me prestei a esse papelão todo o tempo imaginando que para você tivesse um significado...<sup>101</sup>

Qual o significado de uma repetição assim, nos mínimos detalhes? Se a graça de tal ideia cômica e absurda parece vir de sua própria impossibilidade, não parece haver nenhum significado profundo em sua consecução, a não ser o próprio prazer de Doutor e o esperado efeito desconcertante no garçom. No entanto assumamos, por ora, a perspectiva de Paula, que espera um significado nesse ato:

Guardamos os pratos, o pedido extra de melhoral, as frases que dissemos um ao outro. Para não nos esquecermos, falávamos pouco. Paula foi ao toailete uma vez e

98 LEITE, 2003, p. xi–xii.

99 *Ibid.*, p. xii.

100 SUSSEKIND, C., 2003, p. 43.

101 *Ibid.*, p. 44.

na volta, ao sentar-se, disse rindo: Estou aliviada. (Silêncio) Você enrubesceu. (Silêncio) Eu então respondi contando as palavras: você tem que se lembrar de tudo isso. O garçom felizmente era quase mudo.<sup>102</sup>

A ideia da repetição não determina apenas como dever-se-á agir na segunda vez, mas também torna o primeiro jantar uma experiência controlada, que deve ser contida para que possa ser memorizada. Se a brincadeira acaba estragando, para Paula, o único momento em que ambos aparecem juntos no romance, é porque faz com que mesmo o primeiro jantar não seja um jantar “de verdade”, mas a aparência de um jantar, que só adquiriria certa plenitude caso fosse repetida. O valor da experiência original depende, então, do sucesso da repetição, que por sua vez é medida por seu efeito – no caso, a expectativa da reação do garçom a uma cena tão inusitada.

Se o relato dessa repetição nos leva a crer que ela falhou – a repetição não foi exata, não se sabe se o garçom achou graça, o protagonista e Paula se irritam – sua inserção nas “memórias” de Doutor (ou seja, o próprio relato do jantar) é ainda mais um dos elementos da série repetitiva, uma espécie de duplicação da primeira tentativa de repetição. O nível de detalhe com que a cena é descrita, mas com frases curtas e economia de palavras, recria a cena com uma vivacidade que é em tudo diferente da tensão na qual a primeira tentativa de repetição parece ter se desenvolvido. Assim, nessa segunda repetição, atinge-se um efeito cômico, não no garçom, mas no (neste) leitor. Esse sucesso depende, no entanto, justamente da falha total da primeira repetição, tanto como brincadeira quanto como encontro, e da explicitação de que, ali, não se queria provar nada, não havia nenhum fundamento a ser repetido, tampouco um significado profundo a ser alcançado, apenas superfícies colocadas lado a lado e que tornavam falsas uma à outra. Se não chegamos, assim, a um significado, alcançamos ao menos a descrição de um efeito.

### 1.2.1 *Dois tipos de repetição*

A repetição é uma figura paradoxal. Recorrendo a sua etimologia – *repeto*, “atacar de novo, retomar, recuperar, recomeçar” – Dominique Fingermann nota que as primeiras acepções da palavra indicavam antes o novo e o movimento em direção ao futuro do que seu

---

102 SUSSEKIND, C., 2003, p. 43.

significado atual mais comum, que tende a enfatizar o *-re* como retrocesso, retorno do já conhecido, mesmice, naquilo que teriam de mais enfadonho ou terrível<sup>103</sup>. Bruce Kawin, em seu *Telling it again and again*, propõe uma diferenciação parecida, que creio não ter equivalente em língua portuguesa:

*Repetitious*: quando uma palavra, percepto ou experiência é repetido com menos impacto a cada recorrência; repetido sem um fim em particular, devido a falhas de invenção ou negligência de pensamento.

*Repetitive*: quando uma palavra, percepto ou experiência é repetido com força igual ou maior a cada ocorrência.<sup>104</sup>

A volta ao passado e a reprodução degradada, por um lado; o caminho para o futuro e a produção de diferença, por outro, que poderia ser exemplificado, também, pela análise da repetição drummondiana levada a cabo por Gilberto Mendonça Teles em *Drummond: estilística da repetição*, em que vemos a repetição de palavras causar a intensificação ou a ampliação de seu sentido, alçando-o ao extra inteligível ou ao menos ao não verbalizável<sup>105</sup>.

Estamos, aparentemente, somente no terreno da repetição enquanto artifício literário: repetir uma palavra, uma frase, uma cena. Na fissura que se instaura, no entanto, entre o efeito dessa repetição produtiva e o significado da primeira ocorrência daquilo que foi repetido, adentramos um outro campo, que diz respeito à própria ideia de representação. Nesse efeito cada vez mais forte, no não-verbalizável que surge da repetição, o que é que se representa?

Em seu sentido tradicional, mais privilegiado, a representação pode ser definida, nas palavras de Luiz Costa Lima, como a “[...] equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida projetiva, *i.e.*, capaz de reproduzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la.”<sup>106</sup>. Trata-se, portanto, de uma relação que possui uma assimetria temporal – a cena primeira está plenamente constituída antes da cena produzida – e hierárquica – a cena primeira tem privilégio sobre a cena produzida, que deve adequar-se a ela. Embora Costa Lima fale, aqui, de “cena empírica primeira”, seu trabalho sobre o controle do imaginário demonstra que essa cena primeira nem sempre foi uma cena empírica. Estamos, antes, no domínio muito mais amplo da relação entre modelo e

103 FINGERMAN, 2014, p. 8.

104 “*Repetitious*: when a word, percept, or experience is repeated with less impact at each recurrence; repeated to no particular end, out of a failures of invention or sloppiness of thought. *Repetitive*: when a word, percept, or experience is repeated with equal or greater force at each occurrence”. KAWIN, 1972, p. 4. Tradução nossa.

105 TELES, 1997.

106 LIMA, 2014, p. 74.

reprodução, o paradigma da *imitatio*, cuja primeira posição, privilegiada em relação à segunda, será ocupada, em cada época, por um representante diferente: a Ideia, a natureza, a moral religiosa<sup>107</sup>, a realidade, etc..

A reabilitação da *mimesis* que Luiz Costa Lima busca operar passa justamente pelo seu afastamento dessa noção privilegiada de representação, em direção a uma outra acepção, a que batiza de representação-efeito: grosso modo, na representação-efeito o que está em jogo é a atualização, no receptor, da cena produzida, refratária ao domínio do entendimento, movimento no qual a cena produzida é afetada pelo horizonte de expectativa do receptor. Se, nesse esquema, o leitor interfere na cena que o afeta, e é justamente nessa mútua afecção que se encontra a especificidade da experiência estética, não há porque imaginar que a cena produzida submeta-se à cena primeira que dir-se-ia que ela representa. Gostaríamos, no entanto, num primeiro momento, de nos colocar ainda em posição diferente da de Costa Lima, muito embora venhamos falando, aqui, de efeito. Colocamo-nos como que a um passo atrás. Trata-se menos de negar o privilégio do modelo em relação a sua representação pela consideração da interferência do leitor do que de pensar a maneira como a própria repetição questiona a ideia de modelo ou de cena primeira.

A maneira pela qual a repetição nega a ideia de modelo ou de original alcança sua maior clareza nas discussões (já não tão) contemporâneas sobre a cópia digital. Um arquivo digital copiado é idêntico àquele que lhe serviu de origem, que é, ademais, também uma cópia. No entanto, a diferença entre eles não é suprimida, na medida em que, não obstante sua identidade, continuam sendo dois arquivos existindo em separado:

Nesse interessante (aparente) paradoxo observamos que a diferença da cópia idêntica já não trabalha baseando-se em uma identidade original da qual algo é derivado. Produz diferença somente através da repetição de dados idênticos. A novidade essencial reside na inexistência de uma oposição. A oposição entre original e cópia é substituída pela duplicação. Uma duplicação que faz da diferença uma pura diferenciação, uma relação puramente variável, uma “progressão sem centro” (Deleuze) com amplas consequências.<sup>108</sup>

---

107 Cf. LIMA, 2007.

108 “En esa interesante (aparente) paradoja observamos que la diferencia de la copia idéntica ya no trabaja basándose en una identidad original de la que algo es derivado. Produce diferencia sólo a través de la repetición de datos idénticos. La novedad esencial reside en la inexistencia de una oposición. La oposición entre original y copia es reemplazada por la duplicación. Una duplicación que hace de la diferencia una pura diferenciación, una relación puramente variable, una ‘progresión sin centro’ (Deleuze) com amplias consecuencias”. BUNZ, 2007b, p. 18. Tradução nossa.



Não estamos, no entanto, tão naturalmente, digamos assim, no domínio dessa progressão sem centro. Tomemos em conjunto a maneira como se dão as relações entre documento e ficção na fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine* e a cena da repetição do jantar em *Ombros altos*. Há, em ambos os casos, um “original” a ser repetido, que é, ele próprio, já uma tentativa de repetição: no primeiro caso, o diário verdadeiro enquanto registro da vida e da história; no segundo, a brincadeira do jantar em sua ocorrência “real”, anterior à sua inscrição nas “memórias” de Doutor. Em ambos os casos, o que está em questão não é a maneira como a cópia idêntica desfaz a oposição entre o original e o derivado, mas sim a aceitação da impossibilidade da cópia idêntica. Essa aceitação, no entanto, não é a da fatalidade de uma degradação, mas a percepção de um espaço propício para uma produção, que, por procedimentos mais ou menos complexos, também questionará a prevalência do original sobre o derivado, do modelo sobre a cópia, bem como a possibilidade de separá-los: na repetição parcial do diário verdadeiro no romance, tornam-se indistinguíveis o que provém do original e o que foi inventando ou modificado, maneira pela qual a própria ideia de “registro” é colocada em perspectiva; na repetição escrita da cena do jantar, inversamente, a falha da primeira repetição, dada de antemão, torna-se a condição de possibilidade de sua eficácia posterior.

Repetir transtornando o caráter pretensamente natural de um documento; repetir reabilitando, em outra chave, a inadequação entre duas cenas que se pretendiam idênticas. Nesses dois movimentos se insinua a maneira como a repetição atua na obra de Carlos Sussekind: repetição adulterada que fustiga o modelo e assim o mostra tão artificial quanto sua falsificação, buscando substituir, nesse mesmo gesto, o original pelo adulterado.

### *1.2.2 Os falsos pretendentes*

Em “Platão e o simulacro”, um dos apêndices de *Lógica do sentido*, Deleuze busca detalhar o que seria a reversão do platonismo anunciada por Nietzsche. Para isso, inicia uma discussão acerca da diferença entre as cópias e os simulacros em Platão. Deleuze argumenta que, em Platão, não se trata de definir o simulacro como cópia da cópia, infinitamente degradada e distante da ideia. Estaria em questão não uma diferença de grau entre uma e outra, mas de natureza.

O projeto platônico só aparece verdadeiramente quando nos reportamos ao método da divisão. Pois este método não é um procedimento dialético entre outros. Ele reúne toda a potência da dialética, para fundi-la com uma outra potência e representa, assim, todo o sistema. Dir-se-ia primeiro que ele consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada [...]. Mas este é somente o aspecto superficial da divisão, seu aspecto irônico.<sup>109</sup>

A “outra potência” à qual a potência da dialética se fundiria para fazer operar o aspecto profundo da divisão platônica seria a potência mítica: “O mito, com sua estrutura sempre circular, é realmente a narrativa de uma fundação”<sup>110</sup>. É ele, portanto, que fornece o fundamento que permite levar a cabo o verdadeiro objetivo do método platônico da divisão: a seleção de linhagens – “distinguir os pretendentes, distinguir o puro do impuro, o autêntico do inautêntico”<sup>111</sup>. Trata-se, portanto, não de uma dialética da contradição, mas de uma “dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), uma dialética dos rivais ou dos pretendentes”<sup>112</sup>. Bons pretendentes: as cópias, que, passando pela Ideia, constituem-se com semelhança a ela. Maus pretendentes: os simulacros, que, sob os panos e pelo ardid, podem até assemelhar-se à ideia na superfície, mas, internamente, lhe serão sempre dessemelhantes por passarem ao largo dela para constituírem-se.

Se, para Platão, trata-se, por esse método, “de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte”<sup>113</sup>, a reversão do platonismo será, justamente, o desrecalque do simulacro, a internalização, no sistema de pensamento, da diferença interna que ele implica. Não trata-se, no entanto, de negar as semelhanças, mas de pensá-las de outro modo:

Sem dúvida, há sempre uma semelhança entre séries que ressoam. Mas o problema não está aí, está antes no estatuto, na posição desta semelhança. Consideremos as duas fórmulas: ‘só o que se parece difere’, ‘somente as diferenças se parecem’. Trata-se de duas leituras do mundo, na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como

109 DELEUZE, 1974, p. 259.

110 *Ibid.*, p. 260.

111 *Ibid.*, p. 260.

112 *Ibid.*, p. 260.

113 *Ibid.*, p. 262.

fantasma.<sup>114</sup>

Joseph Hillis Miller, no primeiro capítulo de seu *Fiction and repetition*, parte desse trecho de Deleuze para diferenciar o que seriam as duas formas de repetição com as quais trabalhará. Segundo o autor, toda obra longa, como um romance, produz parte de seus efeitos de sentido por meio de recorrências e da interpretação dessas recorrências pelo leitor<sup>115</sup>. Ainda que essas repetições possam adquirir várias formas e criar efeitos diversos, há uma questão central a ser feita a todas elas: “[...] o problema básico na compreensão de qualquer série repetitiva é identificar sua base, seu fundamento, a lei que ela exemplifica”<sup>116</sup>.

A presença ou não desse fundamento é o que diferenciaria os dois tipos de repetição trabalhados pelo autor. O trecho supracitado de Deleuze será abordado como um momento em que as duas repetições são colocados claramente uma contra a outra. A primeira, repetição bem fundamentada, seria a repetição platônica, que regeria o paradigma da *imitatio*, cujo sucesso mede-se pelo seu grau de adequação ao fundamento ou ao original; a segunda, repetição sem fundamento, a repetição nietzschiana, que, pela inter-relação de dois elementos não hierarquicamente organizados, geraria algo que não estava presente nem na primeira nem na segunda ocorrência, e que afeta a ambas<sup>117</sup>. Na primeira, uma identidade preexistente, régua profunda das diferenças; na segunda, uma diferença de base, cujas atualizações produzem semelhanças de superfície.

A concepção de realidade, em Rosset, parece ser aquele mundo-fantasma de Deleuze, mundo dos simulacros, na medida em que “não é outra coisa que a soma dos artifícios”<sup>118</sup>, ou seja, não é a reprodução ou a representação de qualquer natureza (na argumentação de Deleuze, de qualquer Ideia ou identidade fundamental). Os mundos da ficção de Carlos Sussekind não parecem ser diferentes. O tipo de repetição que domina, aí, é a de segundo tipo, o que não significa que o primeiro tipo de repetição – práticas naturalistas do artifício, nos termos de Rosset – não façam parte de sua obra.

Miller insiste em que as repetições, ao menos nos romances que serão analisados por ele, são sempre dos dois tipos, que misturam-se para gerar efeitos de sentido diversos. No

---

114 *Ibid.*, p. 267.

115 MILLER, 1982, p. 1.

116 “[...] the basic problem in understading any repetitive series is to identify its basis, its ground, the law it exemplifies”. MILLER, 1982, p. 75. Tradução nossa.

117 MILLER, 1982, p. 5–6.

118 ROSSET, 1989, p. 88.

caso do autor que aqui nos interessa, poderíamos afirmar o mesmo, mas com uma ressalva bastante importante: a repetição de primeiro tipo, repetição bem fundamentada, só comparece para no fim das contas mostrar-se uma espécie de dublê, que só passa por boa cópia devido a efeitos de figurino, maquiagem, luz e câmera bem calculados.

O desmascaramento desse dublê é um dos efeitos do segundo tipo de repetição, que ao atuar sobre o primeiro, nega o fundamento que nos permitiria separar um do outro. Há nisso uma espécie de reencenação da rivalidade entre os bons e os maus pretendentes, em que o falso pretendente, no entanto, “simula tanto o pai como o pretendente e a noiva numa superposição de máscaras”<sup>119</sup>. Nessa maneira como a repetição atua na obra de Carlos Sussekind, portanto, arma-se a cena de um embate localizado, que inclui sempre dois elementos e manifesta-se de maneiras específicas em cada romance do autor, no qual o conflito se arma e, de algum modo, se resolve. Nesse movimento, a repetição artificialista inclui a repetição naturalista como a primeira de suas ocorrências e, num efeito de retroação, a expõe como igualmente artificiosa. Essa retroação implica um transtorno da unicidade do original e da temporalidade que rege sua relação com a repetição.

O efeito retroativo da repetição foi trabalhado por Hal Foster em *O retorno do real*, especialmente em seu primeiro capítulo, “Quem tem medo da neovanguarda?”, em que busca compreender a relação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda dos anos 1950 e 1960. Seu arcabouço teórico principal é a psicanálise, na qual busca uma analogia que seja capaz de repensar tal relação fugindo da imagem temporal linear que vê na vanguarda histórica a origem de uma posterior repetição, frequentemente pensada como degradada e conservadora – a transformação do antiestético em artístico e do transgressivo em institucional na visão de Peter Bürger, por exemplo. Para isso, o conceito de repetição, crucial para a psicanálise, é evocado em dois momentos.

Primeiro: a recepção institucional da vanguarda histórica, que absorve o que há nela de questionamento das convenções artísticas, é um recalque de sua efetividade em relação à própria instituição da arte. Por isso, em um primeiro momento da neovanguarda, ela se repete como resistência, e não como recordação. O referencial teórico é, aqui, o texto “Recordar, repetir, e elaborar”, de Freud, em que o autor aborda os casos em que “[...] o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ela não o reproduz

---

119 DELEUZE, 1974, p. 268.

como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que faz”<sup>120</sup>. Se há nisso uma concordância com o argumento de Bürger – “Quando a *primeira* neovanguarda recupera a vanguarda histórica, o dadá em específico, não raro o faz literalmente, por meio de uma retomada de seus procedimentos básicos, cujo efeito não é *tanto a transformação da instituição da arte como a transformação da vanguarda em instituição*”<sup>121</sup> –, ela é apenas parcial na medida em que não leva Foster a descartar essa primeira neovanguarda como farsesca ou reacionária, mas como um momento da constituição da vanguarda histórica e da preparação da segunda neovanguarda:

Com base nesse modelo, se a vanguarda histórica foi *reprimida* institucionalmente, ela foi *repetida* na primeira neovanguarda, e não, segundo a distinção freudiana, recordada, e suas contradições, trabalhadas. Se essa analogia entre repressão e recepção for válida, pode-se dizer que em sua primeira repetição a vanguarda foi levada a parecer histórica antes de ter a oportunidade de se tornar efetiva, isto é, antes que suas ramificações políticoestéticas pudessem ser esclarecidas, para não dizer elaboradas.<sup>122</sup>

O segundo momento da neovanguarda, por sua vez, teria sido capaz de elaborar em uma prática reflexiva os potenciais político-estéticos da vanguarda histórica outrora reprimidos, por meio de um questionamento sistemático da instituição da arte. Nesse movimento, constitui a vanguarda histórica ao mesmo tempo em que é constituída por ela, num efeito retardado. É essa a segunda analogia com a repetição na psicanálise:

Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. ‘São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma’, comenta Jean Laplanche, que muito fez para esclarecer os diferentes modelos temporais do pensamento freudiano. Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser o que somos no efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: *a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.*<sup>123</sup>

Hal Foster insiste no caráter analógico de suas considerações, ciente dos possíveis

---

120 FREUD, 2010, p. 149.

121 FOSTER, 2017, p. 40.

122 *Ibid.*, p. 40.

123 *Ibid.*, p. 46.

problemas que envolvem pensar uma história da instituição da arte a partir do modelo do sujeito psicanalítico. Gostaríamos também de inserir aqui nossas ressalvas à transferência dessa analogia para a reflexão sobre a repetição em Carlos Sussekind. Essas ressalvas são, no entanto, de outra ordem.

Pensar um procedimento recorrente na obra de um autor segundo o modelo psicanalítico do sujeito, em especial a de Carlos Sussekind, autor que conta com uma internação em uma instituição psiquiátrica em seu “currículo”, dá espaço para que o biográfico se reinstale como a origem da qual tentamos, justamente, nos desembaraçar. Imagino que o leitor já possa sentir tal reinstalação à espreita: um trauma – oriundo da relação com o diário do pai, talvez – que repete-se, reinscrevendo-se sucessivas vezes. Buscaríamos então, substitutos ao mesmo tempo do analista e do analisando, elaborar o trauma em recordação de outrem, ou identificar em qual momento de sua obra a repetição mecânica foi elaborada em recordação.

Não se trata disso, absolutamente. Na obra de Carlos Sussekind, o próprio discurso sobre a psique – não parece haver grande diferença, nessa obra, entre psicanalistas, psicólogos e psiquiatras – é uma das pretensas naturezas que será subsumida no artifício. Ele é, portanto, um dos elementos do jogo, uma das peças com a qual o autor brincarà frequentemente. Uma anedota contada por Sussekind em uma entrevista pode nos servir de exemplo: o autor nos conta que, tendo terminado de escrever *Que pensam vocês que ele fez*, provavelmente seu livro no qual essa brincadeira com a prática psicanalítica é levada mais longe – o próprio discurso desenfreado do protagonista poderia ser comparado ao discurso de um analisando –, levou o livro para ser analisado por seu psicanalista, Francisco Daudt, que encarregou-se de verificar sua verossimilhança<sup>124</sup>. Se tal cena por si só poderia ser lida como um alerta para o crítico, na medida em que transforma sua possível análise de autores e personagens na repetição de uma cena um tanto quanto cômica, a participação do mesmo Francisco Daudt na autoria e na trama de seu livro seguinte, *O autor mente muito*, sugere certa reversibilidade entre as práticas ficcional e psicanalítica, na qual a ficção, no entanto, acaba levando a melhor.

Ainda assim, gostaríamos de manter a analogia do efeito *a posteriori* utilizada por Hal Foster. Se, como o próprio autor afirma, essa figura coloca em questão a linearidade temporal da relação entre a origem e a repetição, ela também sugere uma diferença interna naquilo que é repetido. Se cada repetição gera um efeito que excede e constitui o original, isso indica,

---

124 Cf. SCHLAFMAN, 1994.

também, que o original nunca é idêntico a si mesmo, na medida em que sempre significa também uma outra coisa, dá margem a um outro texto e a um outro efeito. Pra continuarmos com a analogia proposta por Foster, isso significa dizer que a primeira ocorrência falha em significar algo, falha esta que ao mesmo tempo anima a sua repetição e é constituída por ela.

Gostaríamos de sugerir que, nas repetições de Carlos Sussekind, o que falha em ser significado na primeira ocorrência é justamente seu caráter artificial. É esse o excesso ocasionado pela repetição e que contamina todo original, se é que ainda podemos chamá-los assim. No fim, não há nada ali que advenha de uma natureza, de uma ordenação necessária capaz de repetir-se idêntica e indefinidamente.

Esse movimento será analisado nos três próximos capítulos, com foco nos dois romances que giram em torno de Lamartine, Espártaco e o Diário: *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*. Embora também passemos, rapidamente, pelos outros livros do autor, esses dois romances, nos quais um diário exerce papel central, servirão para que observemos, mais concretamente, a maneira como a repetição torna inoperantes algumas das divisões que elencamos há algumas páginas: primeiro, o fora e o dentro da obra e o original e o adulterado; em seguida, o próprio e o alheio e o eu e o outro; por fim, a normalidade e a loucura. As imagens da repetição que negarão os fundamentos que tornariam possíveis cada uma dessas separações serão, respectivamente, o reenvio; a bricolagem, a variação, a duplicação e o pastiche; a rotina e a simetria. A separação entre elas é, também, artificial, absolutamente não necessária, na medida em que todos esses movimentos implicam-se uns aos outros. É preciso, no entanto, desenvolver o argumento de algum modo, ainda que isso nos leve a um caminho, talvez, ao mesmo tempo desordenado e repetitivo.

A escolha dos dois romances que têm como pivô o Diário de Espártaco justifica-se por serem ambos (o Diário e Espártaco) as imagens mais claras do que estamos chamando, aqui, de prática naturalista do artifício, e que, por isso mesmo, serão os alvos prioritários do movimento de retroação ocasionado pela repetição artificialista. Soma-se a isso o fato de o diário mesmo ser um gênero propenso a repetições, ao menos de duas maneiras: repetição da vida no texto; repetição do cotidiano no gesto de a cada dia recomeçar a escrita. Para Espártaco, em especial, a relação entre a vida e o diário assemelha-se àquela tentativa de repetir o jantar que utilizamos como primeiro exemplo da repetição em Sussekind: repetir exatamente a vida no diário, controlar a vida por meio do diário. Com a diferença de não tratar-se de uma brincadeira.

### 1.2.3 A repetição e o labirinto

Mas, na maneira como o diário repete o cotidiano, iniciando a cada dia uma nova entrada e acumulando-as, se insinua ainda uma outra forma de atuação da repetição na obra do autor. As que buscamos delinear até aqui envolvem sempre dois elementos, um pretense original e sua repetição artificialista, que retroage sobre aquele. O próprio diário, no entanto, se configura como uma série repetitiva não somente em relação ao que lhe é externo, mas também internamente, pela repetição diária do gesto que o constitui. Essa outra série, interna ao Diário, instiga o leitor a encontrar recorrências, relacioná-las, observar seu funcionamento, podendo fazer com que ele entre numa sequência sem fim de remissões. O mesmo poderíamos dizer sobre a recorrência das repetições artificialistas de que falávamos há pouco, as quais também constituem, elas mesmas, uma longa série, que atravessa todas as obras do autor. Além disso, há uma série de personagens, cenas e textos que, tendo aparecido numa obra, reaparecem em outras.

Nessa séries mais longas, não caberia falar de um original que sofre os efeitos de uma repetição, na medida em que não há prevalência senão temporal da primeira ocorrência sobre as outras. Além disso, mesmo essa prevalência temporal é colocada em perspectiva pela maneira como as obras se conectam, afetando-se mutuamente: *O autor mente muito*, colocando em cena Carlos Sussekind como um dos autores-personagens, tem toda sua trama animada pelo fato de o escritor ser o autor de *Armadilha para Lamartine*; *Que pensam vocês que ele fez* apresenta os mesmo personagens e a mesma questão envolvida na composição do romance de Carlos & Carlos Sussekind; *Ombros altos*, por fim, é atribuído, em *Armadilha para Lamartine*, ao próprio Lamartine<sup>125</sup>, como veremos no quarto capítulo desta tese.

O autor, quando perguntado sobre essas repetições, ora afasta a ideia de origem, apontando para a repetição enquanto procedimento produtivo – “uma forma de enriquecimento, sei lá [...]”<sup>126</sup> –, ora as relaciona com o diário paterno e seus rituais de encerramento e recomeço<sup>127</sup>. Gostaríamos, por nosso lado, de sugerir que o que essa segunda forma de atuação da repetição na ficção de Carlos Sussekind fustiga e desconcerta é o próprio leitor. Essa séries, compostas tanto por grandes temas de cada obra quanto por miniaturas – pequenas narrativas, máquinas, sonhos, histórias em quadrinhos –, dão a impressão, à

125 Cf. SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 292, 297; SUSSEKIND, C., 2003, p. 30, 46.

126 COELHO, 1989, p. 107.

127 PIRES, 1996, p. 2.



primeira vista, de explicarem umas às outras, ou outras às umas. A proliferação dessas imagens, no entanto, não deixa que saibamos o que é que explica o quê, nem de que maneira essa explicação se daria. Daí que seja frequente que o (este) leitor percorra, num movimento espiralado, o caminho que, partindo da descoberta de uma “chave”, chega à percepção de que essa chave abriria uma infinidade de portas, e que a própria porta abriria a chave, e que do outro lado da porta, ou da chave, haveria, de qualquer maneira, outras chaves e portas que se abririam e abririam as anteriores, e vice-versa.

Essas séries repetitivas desconcertam o leitor justamente por exigirem dele, explícita e insistentemente, não só um papel ativo na leitura, conforme já notou Costa Lima em relação a *Armadilha para Lamartine*<sup>128</sup> e, ademais, em relação à representação-efeito como um todo, mas também na conformação do que seria a totalidade da obra e a totalidade de cada obra. Conectando-se entre si, devemos ler as obras em conjunto ou separadamente? Na ressonância interna a cada série e entre as séries<sup>129</sup>, complicada pelos jogos autorais dessa ficção, onde começa e onde termina cada cena? Até que ponto outros trechos e outros personagens a esperitam e a repetem?

Jogado nesse labirinto, o (este) leitor se vê num impasse. Fingir não ver a composição dessas séries faz com que ele perca de vista uma certa interferência mútua entre as obras, o adensamento e a metamorfose de seus procedimentos e temas. Seguir aguerridamente cada um de seus elementos, indo de um ao outro, por sua vez, só poderia causar uma vertigem de leitura, deixando o leitor perdido no labirinto. Nisso, o problema de leitura dessas séries intensifica o problema envolvido na leitura dos diários, bem como ao problema de sua transformação em totalidade, de que falaremos no próximo capítulo. Neste e também nos seguintes, tendo como foco principal aquele efeito de retroação da repetição sobre o original de que falamos anteriormente, buscaremos nos equilibrar sobre esse impasse.

---

128 LIMA, 1981, p. 128.

129 Tomo, aqui, um tanto livremente, a expressão de Deleuze. Cf. DELEUZE, 2006, p. 177-178.

## 2 O DIÁRIO, O ROMANCE E O LIVRO

### 2.1 Reenvios

Em *O autor mente muito* lemos o relato de duas brincadeiras de Carlos Sussekind, autor-personagem, feitas com textos dos outros. Primeira: no romance, o escritor possui uma coleção de bilhetes e cartas autógrafas de Machado de Assis. Resolve, com elas, pregar uma peça em Augusto Meyer, que, embora não fosse de seu círculo de relações, servia perfeitamente para a brincadeira por ser um grande especialista na obra do escritor de *Dom Casmurro*:

Carlos escolheu entre suas preciosas cartas de Machado de Assis uma que contivesse vagas menções familiares que poderiam passar como relativas a Meyer e não teve dúvidas, envelopou-a e remeteu-a de forma anônima, endereçada com pena Malet e nanquim, caligrafia imitando a de Machado de Assis, remetente dizendo “Joaquim Maria M. Assis”, para Augusto Meyer.<sup>130</sup>

Segunda: conta-se que o escritor namorava uma jovem marxista, filiada ao Partidão. Mexendo nos papéis do pai, encontrou um cartão manuscrito de Luiz Carlos Prestes, com os dizeres “Desejo-lhe um feliz natal” e a assinatura do líder comunista. “Sem vacilar, enviou-o à namorada, já que o cartão nem vinha datado nem destinado”<sup>131</sup>.

As duas brincadeiras de Sussekind são dois reenvios, num sentido bastante literal, que reencenam, ainda, sua manipulação do tesouro familiar de manuscritos, do qual o diário do pai, de algum modo, também faz parte. Dois aspectos dessas brincadeiras nos chamam a atenção. O primeiro é a imprevisibilidade da resposta daquele em quem a peça está sendo pregada. O Carlos Sussekind de *O autor mente muito* jamais soube do efeito de sua brincadeira em Augusto Meyer, nem os familiares deste, que foram questionados sobre o assunto pelo autor-personagem alguns anos depois. A carta tampouco foi reencontrada, mesmo após a morte do crítico e a busca dos familiares. O que há, portanto, são apenas hipóteses: a primeira é que a carta teria se extraviado. A segunda é que Meyer, não acreditando que a carta era verdadeira e irritado com a molecagem a ele dirigida, teria rasgado

---

<sup>130</sup> SUSSEKIND, C.; DAUDT, 2001, p. 110.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 111.

e jogado fora a suposta falsificação.

A situação é inversa na segunda brincadeira: Sussekind não só sabe de seus efeitos, como o sabe por duas vezes. Quando recebeu o bilhete, a moça ficou comovidíssima com a atenção do líder e animou-se em sua militância. Vinte anos depois, quando o escritor encontrou a antiga namorada e apaixonou-se novamente, contou a ela que havia sido ele quem enviara o cartão, tirado da correspondência de seu pai. Surpreendentemente, ela não indignou-se, antes “ficou encantada com a prova de amor que Carlos lhe oferecera, com os vinte anos de feliz ilusão, com o sucesso que fizera nos hostes marxistas a partir do cartão. O fato é que o artifício funcionou. Na época pelo riso sádico e secreto, e vinte anos depois pela conquista”<sup>132</sup>.

Essa imprevisibilidade, por sua vez, é criada pela manipulação de instâncias da enunciação que, sem alterar propriamente o manuscrito, alteram totalmente a situação comunicacional em que ele se insere, o que, afinal, coloca em xeque a identidade do próprio manuscrito. Falsificando-se o remetente e o destinatário em uma nova enunciação, o documento original pode, de repente, ser rasgado por ser considerado, também, ultrajantemente falso. Ou pode, como no caso da namorada, ser guardado como um presente, seja passando-se por verdadeiro ou declarando-se falso, mas funcionando de uma maneira diferente em cada situação.

Esse tipo de reenvio é bastante comum na obra de Carlos Sussekind. Nela, tudo depende da inscrição, seja na memória, como na brincadeira do jantar de que falamos no último capítulo, seja na escrita, como no caso das cartas ou do diário. Importante notar que todos os narradores dessa ficção são sempre, na realidade, autores supostos: não lemos o registro de sua voz, mas sim seus escritos; não imaginamos a maneira como falam, mas sim a cena de uma inscrição.

“Ora, a escritura seria a possibilidade para o significante de repetir-se sozinho, maquinalmente, sem alma que viva para mantê-lo e assisti-lo em sua repetição [...]”<sup>133</sup>. Na leitura do *Fedro* de Platão empreendida por Derrida, a oposição entre a fala e a memória vivas, capazes de fazer presente a verdade da Ideia, e a escritura, morta, fadada a sempre repetir maquinalmente uma superfície, que pode ter a aparência da verdade mas jamais ser profundamente animada por ela, será subsumida em uma mesma estrutura de repetição, na medida em que a essência do modelo é ali compreendida justamente como a sua possibilidade

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>133</sup> DERRIDA, 1997, p. 58.

de duplicar-se numa apresentação que lhe acrescenta algo e, nesse mesmo movimento, faz com que sua identidade a si permaneça desde sempre ausente. Não estamos longe do que dissemos até aqui sobre a ausência de uma natureza capaz de repetir-se identicamente. Gostaríamos de nos deter, no entanto, nesse caráter maquinal da repetição do significante, garantida pela inscrição.

Por um lado, é esse automatismo da repetição o que se encena nos reenvios de que falamos aqui, pelo que se demonstra que, embora se repita, o significante diz sempre uma outra coisa e afeta o receptor de um outro modo. Como se vê na análise da fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine* levada a cabo no início do capítulo anterior, muitos de seus efeitos dependem de um reenvio, bem como de manipulações parecidas com as levadas a cabo por Carlos Sussekind, enquanto personagem de *O autor mente muito*, nas cartas de que falamos acima. Essas manipulações são, no entanto, mais complexas, e seus alvos serão as convenções que envolvem o livro, e não a carta, e afetarão as relações entre o(s) autor(es) e a obra, bem como a configuração da obra em si.

Por outro lado, acreditamos que a própria inscrição é tematizada, na obra do autor, por meio de máquinas. Analisaremos algumas delas nos próximos capítulos. Ao fim deste, no entanto, tentaremos chegar nós mesmos à proposição de uma outra máquina: o livro. Pela reflexão sobre os paratextos de *Armadilha para Lamartine* e sobre as teorias do diário e do romance, duas formas de repetição atreladas a ele serão delineadas.

## 2.2 Bordas, paratextos

*Armadilha para Lamartine* parece dever muito de sua força a aparatos textuais que, tradicionalmente, não são vistos como pertencentes – ao menos não totalmente – à obra. A dupla autoria inscrita na capa, bem como a nota que acompanha o romance desde sua primeira edição, embora ocupem lugares marginais em relação ao que seria o texto do romance em si – contido dentro do livro, em um espaço mais claramente delimitado como o espaço da obra –, se relacionam intimamente com ele, complicando insistentemente a circunscrição de seus narradores e o estabelecimento dos limites de seus enunciados. As entrevistas de Carlos Sussekind, filho, idem. O que se segue é um esforço para pensar a participação desses aparatos paratextuais de *Armadilha para Lamartine* em sua relação com o romance “em si”,

para que voltemos às reverberações dessa relação na recepção crítica de Carlos (& Carlos) Sussekind.

Dois ensaios inspiram o presente esforço. Sua breve apresentação pode ajudar a delimitar mais propriamente as questões que nos parecem pertinentes aqui. Primeiramente, no ensaio “O mundo da obra e o mundo em comum”, de Alberto Tassinari<sup>134</sup>, o autor propõe o conceito de “espaço em obra” para caracterizar algumas das produções da arte contemporânea. Grosso modo, o espaço em obra seria a comunicação, através do que Tassinari chama de “sinais do fazer”, do espaço da obra com o espaço do mundo em comum. Segundo o autor, a obra contemporânea tem necessidade dessa comunicação, pois não consegue alcançar a individuação por si só. Nessa conexão, a obra contemporânea, por um lado, altera o mundo em comum, destacando-o da experiência cotidiana; por outro, deixa o mundo em comum inalterado.

Declaradamente devedor do texto de Tassinari, o ensaio de Lorenzo Mammì, “As bordas”, busca, por sua vez, “retraçar, a partir da (e limitadamente à) presença física das obras, o percurso da concepção moderna de autonomia da obra de arte”<sup>135</sup>. Em um rápido resumo, Mammì apresenta, no início de seu texto, uma periodização “mais ou menos consensual”<sup>136</sup> da arte ocidental quanto à relação da obra de arte com o espaço a seu redor. Se, no período pré-renascentista, “a obra de arte tem, sem ambiguidade, o estatuto de uma coisa colocada no espaço comum, entre outras coisas”<sup>137</sup>, no Renascentismo, quando os artistas reivindicam para si o estatuto de intelectuais, ela adquire um caráter ambivalente: “pertence contemporaneamente a dois lugares: físico, enquanto coisa com peso e consistência, que pode se deteriorar com o tempo, que ocupa um espaço real; e mental, enquanto encarnação de um conceito”<sup>138</sup>. Surge então o problema da transição entre esses dois estatutos, o físico e o mental. A solução vem ainda no Renascimento: a moldura e o pedestal, que assumem funções autônomas, tornando-se “dispositivos mais ou menos complexos, que administram e graduam a transição da obra ao ambiente, e vice-versa”<sup>139</sup>. Esses mecanismos de proteção e separação entre a obra o mundo que a rodeia perdem força na terceira fase, o modernismo:

---

134 TASSINARI, 2001, p. 75–95.

135 MAMMÌ, 2012, p. 54.

136 *Ibid.*, p. 56.

137 *Ibid.*, p. 56.

138 *Ibid.*, p. 56.

139 *Ibid.*, p. 57.

Com a pintura invadindo a moldura, ou inversamente, com o desaparecimento da moldura, a obra moderna se encontra desamparada no mundo, e seu próprio estatuto de coisa especial é ameaçado. Se quiser mantê-lo, haverá dois caminhos possíveis: ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como consequência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada) serão elas mesmas especiais.<sup>140</sup>

Decidindo trilhar o caminho da segunda alternativa, Mammì começa, então, seu percurso pelas técnicas e locais de exposição dos séculos XIX e XX: lojas de departamento, salões, exposições independentes, ateliês, o cubo branco da galeria... Acredito, no entanto, que as reflexões apresentadas até aqui já são suficientes para colocar as questões cruciais deste capítulo: é possível pensar, analogamente, no papel das bordas, ou da moldura, na configuração da literatura em sua relação com o mundo comum e na instauração de sua autonomia? Se a resposta for positiva, de que modo as bordas de *Armadilha para Lamartine* participam da construção e apresentação desse romance, configurando ou confundindo os limites que efetuam a separação entre a obra e suas bordas, e entre ambas e o que está fora do livro? De que modo esse movimento prepara o espaço de sua recepção?

É certo que a própria analogia entre as bordas nas artes espaciais e as bordas na literatura já apresenta alguns problemas: o papel da exposição, tão relevante para as artes visuais e para os ensaios citados, só com muita dificuldade poderia ser transferido para um pensamento sobre a literatura. O mesmo poderíamos dizer sobre a ideia de “mundo em comum”. Nas artes espaciais, a exposição da obra se dá geralmente num espaço físico necessariamente compartilhado com outros objetos. Nesse contexto, a ideia da presença de um “mundo em comum” que interage com a obra ou é apartado dela é, ao menos intuitivamente, simples de compreender. O texto escrito, inserido na forma do livro, ao contrário, parece ser refratário a essa comunicação com o mundo físico ao seu redor.

Embora seja forte a noção de que a literatura é *mimesis*, noção que, com as suas diversas e às vezes incompatíveis significações possíveis, pressupõe relações de tipos e graus variados entre a literatura e a realidade, a relação com o mundo físico ao redor, de que trato aqui, é de outra ordem. Trata-se de indagar se a literatura também faz uso de suas “bordas” para configurar-se enquanto literatura. Trata-se, ainda, de pensar em relação a quem se dá essa configuração: se, nas artes espaciais, a separação e a comunicação se dão em relação ao espaço físico que circunda a obra, do que a literatura deve separar-se, ou com o que ela deve

---

140 *Ibid.*, p. 57.

comunicar-se, para que se configure enquanto tal? Muitas metáforas da atividade da leitura apontam para a ideia do texto escrito como uma passagem para um outro mundo, pouco ou nada conectado com o espaço material que envolve o livro e o leitor – viagem, mergulho, imersão. Além disso, o livro, em seu formato atual, é um objeto no mais das vezes portátil, que se carrega para qualquer lugar. Como determinar, então, sua separação ou comunicação com um mundo físico sempre em trânsito em relação a ele?

Uma pequena incursão na história da materialidade do livro poderá nos ajudar nesse impasse, justamente por demonstrar que a portabilidade quase generalizada do formato atual do livro já foi, há algum tempo, uma marca importante de sua individuação. Em seus trabalhos sobre a história do livro e da cultura escrita, Roger Chartier chama constantemente a atenção para a relação entre a materialidade em que se inscreve o texto e as condições que regem sua recepção:

Contra a representação elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro – segundo a qual o texto existe em si mesmo, isolado de toda materialidade – deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor.<sup>141</sup>

Desse modo, a materialidade do livro entra em jogo numa dialética entre imposição e apropriação, no embate entre a tentativa de imposição de uma ordem (por parte do livro) e a liberdade do leitor:

O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores. Mesmo limitada pelas competências e convenções, essa liberdade sabe como se desviar e reformular as significações que a reduziram.<sup>142</sup>

Ainda segundo Chartier, muitos dos nossos gestos e pensamentos em relação ao livro foram fortificados durante o fim da Idade Média e o século XVIII, em que o livro copiado à mão foi sendo gradativamente substituído pelo livro impresso e composto em tipos móveis – por exemplo, a “invenção do autor como princípio fundamental de determinação de textos”<sup>143</sup>.

---

141 CHARTIER, 1994, p. 17.

142 *Ibid.*, p. 8.

143 *Ibid.*, p. 8. Cf. também *Ibid.*, p. 33-65.

Também teríamos herdado desse movimento a estrutura do livro moderno, o códex, e algumas das suas “ordens”:

[...] um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno. A hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão.<sup>144</sup>

Gostaria de ressaltar dois pontos dessa citação, para que possamos voltar, finalmente, às bordas de *Armadilha para Lamartine*. Em primeiro lugar, a relação entre a estrutura do códex e a organização do espaço textual, que divide o livro em uma parte “interna” e uma parte “externa” e, dentro do livro, separa do texto os “auxílios de leitura”<sup>145</sup> (sumários, índices, etc.). Em segundo lugar, a relação entre os formatos do livro, que – verdadeiras molduras – separam os tipos de discurso e, no mesmo gesto, indicam diferentes protocolos de leitura para cada um deles.

A partir daí, duas especulações: 1) Se, em Tassinari e Mammi, o que está em questão na reflexão sobre as bordas é o estatuto da obra de arte em sua relação (de separação ou comunicação) com os objetos do mundo comum, na reflexão sobre a literatura as bordas podem ser pensadas como configuradoras de relações de separação ou comunicação entre os diversos tipos de discurso (ou entre os discursos literários e os discursos do mundo comum, para manter o paralelismo que, no entanto, torna-se um pouco mais incômodo). 2) O progressivo enfraquecimento da hierarquia dos formatos desde os inícios do séc. XIX, para o qual chama atenção Gérard Genette<sup>146</sup>, reforça o papel dos aparatos paratextuais verbais<sup>147</sup> na

144 CHARTIER, 1999, p. 7–8.

145 CHARTIER, 1994, p. 98.

146 GENETTE, 2009, p. 22–23.

147 Apesar da possível estranheza da expressão “paratextos verbais”, tal especificação se faz necessária, já que também os formatos, os tipos de encadernação, as ilustrações, a disposição do texto na página e toda sorte de escolha tipográfica podem ter valor paratextual, conforme pudemos observar nos trechos citados de Chartier. Para uma leitura de alguns dos paratextos visuais de *Armadilha para Lamartine*, cf. Barcellos (2004, p. 19–35). O autor também aborda alguns dos paratextos verbais da obra, no entanto de maneira diversa da que



emolduração dos diversos tipos de discurso, sem que isso faça com que a materialidade do livro torne-se irrelevante, já que é a estrutura do códex o que ordena a disposição desses aparatos e permite a sua separação do texto que acompanham.

Podemos voltar, agora, às nossas questões iniciais, que deverão sofrer, inevitavelmente, algumas revisões: de que modo as bordas de *Armadilha para Lamartine* aproveitam-se da forma do livro para construir e apresentar esse romance, configurando ou confundindo a divisão entre a obra e suas bordas e delimitando o seu tipo de discurso? Como esse movimento relaciona ou separa a obra de outros tipos de discurso ao mesmo tempo em que oferece alguns protocolos para a sua leitura?

De certo as bordas sobre as quais tenho tentado desenvolver minha reflexão não equivalem a todas as forças que emolduram o romance. Se tento trabalhar, aqui, com alguns dos paratextos verbais dessa obra, parece pertinente lembrar que, na definição de Genette, com a qual tendo a concordar, o conjunto dos paratextos adquire dimensões bem mais amplas e heterogêneas:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do termo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e condutas variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra, conforme o sentido às vezes ambíguo desse prefixo em francês [...].<sup>148</sup>

Mais adiante, ao fazer a distinção entre peritextos e epitextos, cuja soma totalizaria o conjunto dos paratextos de uma obra, o conceito adquire dimensões ainda mais ampliadas:

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou prefácio e, às vezes, inseridos nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica [...]. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte

---

buscamos fazer aqui.  
148 GENETTE, 2009, p. 9.

externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto* [...].<sup>149</sup>

Diante de tal ampliação conceitual, em que a inserção da ideia de *epitexto* chega a um passo de abarcar toda a fortuna crítica de uma obra<sup>150</sup>, faz-se necessária a circunscrição deste texto à reflexão sobre os paratextos que têm tido mais relevância nas leituras do romance.

Há pelo menos quatro paratextos que se repetem em todas as edições do romance de Carlos & Carlos Sussekind: o nome de autor, o título, o prefácio/posfácio (de acordo com a edição) de Hélio Pellegrino e a nota que, na primeira edição, aparece na quarta capa, espécie de *release* editorial. Acredito que tanto o título do romance quanto o texto “Armadilha para o leitor”, de Hélio Pellegrino, tenham significativo valor paratextual – o primeiro pela capacidade de funcionar como uma figura que abarca boa parte das problemáticas do romance<sup>151</sup> e o segundo pela sua forte sugestão de interpretação. Entre estes, a inscrição autoral e a nota da quarta capa parecem ser os paratextos mais determinantes para a configuração da recepção do romance, por fugirem dos padrões desse tipo de inscrição e por serem constantemente evocados pela fortuna crítica de Carlos (& Carlos) Sussekind. Além disso, há uma série de entrevistas com o autor, que vão construindo uma outra história, aquela da composição do romance, como busquei demonstrar no capítulo anterior. No romance em questão, e, de um modo geral, nas obras do autor, esses epitextos têm a particularidade de nem sempre se colocarem a uma distância tão respeitosa ou prudente assim em relação ao texto da obra.

Observando as três atitudes críticas quanto à relação entre o romance e o texto de origem a que nos referimos anteriormente, a saber, a leitura de *Armadilha para Lamartine* por um viés biográfico, a descoberta da ficcionalidade do texto em sua configuração interna e a asserção da ficcionalidade do texto a partir do conhecimento das modificações de Carlos Sussekind, filho, no diário paterno, gostaria de traçar algumas hipóteses para a leitura da relação entre *Armadilha para Lamartine* e suas bordas, em analogia com as ideias de Tassinari e Mammi. Acredito que ambas sejam interdependentes, mas que a ênfase dada a

---

149 *Ibid.*, p. 9.

150 Acredito que isso só não aconteça pela preocupação de Genette em pensar o paratexto como zona estratégica de ação sobre o público, portanto o lugar de intenções autorais e editoriais. Cf. GENETTE, 2009, p. 10-11.

151 O título, possui, ainda, uma grande força interpretativa. Vide alguns títulos da fortuna crítica desse romance, em que o uso do signo “armadilha”, com seus complementos modificados, é utilizado como uma espécie de ponto de partida interpretativo: “Armadilha para o leitor”, de Hélio Pellegrino (1976), *Armadilhas para a narrativa*, de Sergio Barcellos (2004); “As armadilhas de Sussekind”, de Leyla Perrone-Moisés (1993).

cada uma delas leva a diferentes leituras. Primeira hipótese: as bordas de *Armadilha para Lamartine*, ao invés de simplesmente circunscrever seu discurso como literatura e como romance, separando-o de outros tipos, propõem uma comunicação tanto com um gênero outro, que poderíamos acolher sob o rótulo amplo de discurso biográfico, quanto com um outro discurso bem específico: o texto de origem de que fala a nota. Esse movimento fez com que a recepção desse romance muitas vezes o configurasse como uma espécie de espaço em obra, que necessita da comunicação com um “discurso comum” e com um outro texto para que alcance sua plena individuação.

Quando digo que *Armadilha para Lamartine* frequentemente apresenta-se configurado como um espaço em obra, quero chamar a atenção para a comunicação permanentemente reiterada entre o romance e o diário, “texto de origem”, e toda a carga biográfica que essa comunicação envolve. É certo que essa comunicação ofereceu e oferece perspectivas férteis para a leitura do romance, mas acredito que ela também tenha colocado alguns entraves para a existência de uma maior variedade de perspectivas sobre a obra, na medida em que desemboca numa enorme valorização do gesto de apropriação em si e, *pari passu*, na valorização exclusiva do autor desse gesto, Carlos Sussekind Filho. Na medida em que apaga a resistência do texto do outro Carlos, essa valorização acaba por implicar, às vezes, numa valorização da arquitetura do romance, sua construção, em detrimento dos outros processos que o compõem. Assim, Ana Cristina César chamará atenção para a montagem do romance, que se assemelharia à técnica cinematográfica, não fosse a sutileza com que o autor a faz<sup>152</sup>. Na entrevista com o escritor, a mesma Ana Cristina César procurará que ele esclareça tais modificações, e ainda que chame a atenção para a força da ilusão do documento – que seria “parte do fingimento literário”<sup>153</sup> –, fica patente a valorização do gesto de Carlos Sussekind Filho – que poderíamos pensar paralelamente aos “sinais do fazer” de Tassinari, em toda a carga de intenção que implicam: “[...] paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai”<sup>154</sup>. Outras vezes, tal comunicação entre o romance e o diário leva a uma pretensa leitura do diário através do romance. Seria o caso, por exemplo, do artigo de Arnaldo Jabor, que, ao focalizar principalmente a traição contida no gesto que tornou o diário público, faz depender do diário a individuação do romance ao mesmo tempo em que coloca em primeiro plano a ação e intenção daquele que o manipulou e modificou. Nesse sentido, é

152 CÉSAR, 1993b, p. 67–68.

153 *Ibid.*, p. 67.

154 CÉSAR, 1993a, p. 56.

significativa a afirmação de que Carlos Sussekind, pai, teria conseguido “compor sem querer talvez a primeira ópera épica da pequena burguesia brasileira”<sup>155</sup>, em que o “sem querer talvez” condensa, talvez, toda a diferença entre a autoria do pai e a do filho.

Para voltarmos aos paratextos, as edições mais recentes de *Armadilha para Lamartine* também parecem apontar para essa tendência de sobrevalorizar o gesto de Carlos Sussekind Filho, apaziguando a força da dupla autoria. Há duas outras edições: uma pela Brasiliense, de 1991, e uma pela Companhia das Letras, de 1998. Em ambas, a nota da quarta capa da primeira edição é deslocada para lugares mais marginais e menos visíveis: na edição da Brasiliense, para a penúltima página do livro, antes do colofão; na edição da Companhia das Letras, para o fim da segunda orelha. Em seu lugar, inserem-se notas menos arditas e mais propriamente publicitárias, como é o costume. Na edição da Brasiliense, um conjunto de trechos elogiosos em artigos de jornal; quando há menção ao autor do romance, apenas o filho aparece: “Manifesta-se a loucura sob muitas formas, como sabeis. Escritores brasileiros têm se saído muito bem ao investir no tema, desde o velho Machado de Assis até o surpreendente Carlos Sussekind”<sup>156</sup>. Na edição da Companhia das Letras, o *release*, embora fale de Carlos Sussekind pai, enfatiza, novamente, o gesto e a autoria de Carlos Sussekind Filho, já de início desarmando algumas das armadilhas para as quais chama a atenção:

*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 sabe 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, pai. Redigidos ao longo de trinta anos, tais diários originalmente possuíam 30 mil páginas. Um pouco do que restou delas está nesta narrativa extraordinária.<sup>157</sup>

Além desse *release*, que parece ser uma versão mais palatável da nota original da quarta capa, transferida nessa edição para o fim da segunda orelha, temos o texto de Francisco Daudt, que, ocupando a primeira orelha e o espaço restante da segunda, repete as mesmas ênfases, embora de modo mais sarcástico e bem humorado.

Se essa primeira hipótese acaba por eliminar o problema colocado pela dupla autoria, valorizando quase que exclusivamente o trabalho de Carlos Sussekind Filho sobre o texto de

155 JABOR, 1991, p. 5.

156 GUIMARÃES *apud* SUSSEKIND, C. & C., 1991. Quarta capa.

157 SUSSEKIND, C. & C., 1998a. Quarta capa.

origem, uma segunda hipótese, ainda que dependente dos mesmos artifícios da primeira, pode nos levar a regiões menos exploradas. Podemos pensar que, em *Armadilha para Lamartine*, as bordas invadem a obra, ou, talvez, as bordas já são a obra (sem que isso faça com que elas deixem de ser bordas) – com algum paralelo, talvez, com as experiências de Seurat, dos cubistas e futuristas, analisadas por Mammì, em que as bordas da tela passam a funcionar como molduras e as próprias molduras são submetidas ao tratamento pictórico<sup>158</sup>.

O romance sempre jogou com as bordas. É nisso que consiste, em grande parte, o motivo do manuscrito encontrado, e as diversas modalidades de ficção do manuscrito, presentes na história do romance moderno desde o *Dom Quixote* de Cervantes: simulações de prefácios, advertências, autorias, notas editoriais, que servem para encenar a inclusão, no romance, de um texto de outrem. É sobre ele que falaremos adiante, antes de voltarmos a *Armadilha para Lamartine* e suas bordas.

## 2.3 A ficção do manuscrito

### 2.3.1 Notas sobre manuscritos encontrados na e da Antiguidade

O motivo do manuscrito encontrado é um artifício bastante antigo. Observar rapidamente suas manifestações nos primeiros séculos de nossa era pode nos ajudar a perceber alguns de seus efeitos e ardis.

Plazenet<sup>159</sup> localiza sua primeira aparição na literatura ocidental nas *Etiópicas*, de Heliodoro<sup>160</sup>, em que uma carta de autoria da mãe da protagonista, inscrita numa cinta, revela as origens da heroína e determina, assim, os rumos dos personagens e da narrativa, além de poder apontar para a origem do relato como um todo, conforme se interprete as relações entre o autor, Heliodoro, e a genealogia da família da protagonista, da estirpe do Sol (*Hélios*)<sup>161</sup>. No entanto, o manuscrito encontrado nesse romance não parece se enquadrar exatamente no recorte desta tese: embora seja importante para o desenvolvimento da narrativa, o texto da

158 MAMMÌ, 2012, p. 68–69.

159 PLAZENET, 1999, p. 47–60.

160 Plazenet afirma que o romance de Heliodoro teria sido composto no século IV. Jacyntho Lins Brandão (2005), em estudo mais recente, adota a datação que o coloca no século II.

161 Não cabe recuperar, aqui, o argumento de Plazenet como um todo. Remeto especialmente às páginas 47-53 de seu artigo e às *Etiópicas*, II, 31 e IV, 8.

carta da mãe ocupa poucos parágrafos da obra. Ainda, sua possível relação com a origem do relato não cria uma distância entre o autor da obra e o pretense autor da narrativa.

No entanto, há outros textos da mesma época que se encaixam perfeitamente nessa perspectiva. É nesses artificios que Jacyntho Lins Brandão se apoiará, em parte, para afirmar a existência de um romance antigo, com características semelhantes às do romance moderno: enquadramentos e deslocamentos da figura do narrador, que em boa parte dos casos figura como escritor.<sup>162</sup> Seria o caso de *As coisas incríveis além da Tule*, de Antônio Diógenes, texto que só conhecemos por meio de um resumo de Fócio<sup>163</sup>: uma série de cartas, enquadrando outras cartas, que por sua vez transcrevem narrativas encontradas num sarcófago. Constrói-se, assim, uma longa cadeia de transmissão da narrativa, que se utiliza de estratégias de garantia de autoridade – o enquadramento do romance em uma carta, “texto autógrafo e assinado por excelência”<sup>164</sup> e o encontro casual de textos antigos, “numa época em que se cultua o antigo como fundamento da cultura e como paradigma de sabedoria”<sup>165</sup> – para reforçar um jogo ficcional desenfreado.

Se no caso do romance de Antonio Diogenes o caráter irônico do uso de tais artificios é perceptível, há um curioso exemplo ainda na Antiguidade em que a possibilidade de se decidir se há ironia ou não no uso dos mesmo artificios torna-se bem mais problemática. Trata-se da narrativa de Dictis Cretense (autor fictício, sabemos hoje), *Ephemeris belli Troiani (Diário da Guerra de Tróia)* que se apresenta como relato contemporâneo da Guerra de Tróia, da qual Dictis teria participado, entre os gregos<sup>166</sup>. Assim como a obra de Antonio Diogenes, a narrativa é submetida a uma série de enquadramentos que ressaltam a antiguidade do texto e “explicam” o porquê de o relato ter ficado desconhecido por tanto tempo. Merkle afirma que isso e a linguagem da obra, sóbria e direta, corroboraria a ideia de que o texto seria um relato de primeira mão, sem intenções literárias, se aproximando de outros gêneros de relato direto correntes no período<sup>167</sup>. Ademais, a obra apresenta a Guerra de Tróia de forma racionalizada, como acontecimento em escala humana (não heroica), e sem que os deuses

162 Cf. BRANDÃO, 2005.

163 FÓCIO, *Biblioteca*, cod. 166. Uma tradução para o inglês feita a partir da tradução francesa está disponível online no endereço <[http://www.tertullian.org/fathers/photius\\_copyright/photius\\_04bibliotheca.htm#166](http://www.tertullian.org/fathers/photius_copyright/photius_04bibliotheca.htm#166)>.

164 BRANDÃO, 2005, p. 132.

165 *Ibid.*, p. 132.

166 Essa narrativa tem uma espécie de duplo, a narrativa de Dares Frigio, *De Escidio Troiae Historia (História da destruição de Tróia)* que por sua vez teria participado da guerra do lado dos troianos. Os problemas que envolvem as duas obras são semelhantes.

167 Cf. MERKLE, 1996.

apareçam e tomem, pessoalmente, parte na batalha<sup>168</sup>.

Ainda segundo Merkle, essa série de características fez com que, no período Bizantino e na Idade Média, essa obra (assim como a de Dares Frígio) fosse considerada um relato autêntico, sendo frequentemente utilizada como fonte histórica. No Renascimento, ao contrário, estabeleceu-se que a obra seria uma falsificação<sup>169</sup>. Note-se que contemporaneamente a obra é por vezes compreendida como uma obra ficcional<sup>170</sup>, por vezes como historiografia falsária<sup>171</sup>, o que pressupõe diferentes maneiras de se pensar como os leitores da antiguidade tardia compreendiam o texto, bem como a maneira como se dava a partilha entre os gêneros nesse período.

Mas, além disso, até o início do século XX não se tinha certeza se o texto grego, da qual teria partido a tradução latina que chegou até nós, havia realmente existido<sup>172</sup>. Numa escavação na cidade de Úmm el Baragât (antiga Tebtunis), foram encontrados, no inverno de 1899-1900, três grupos de manuscritos: o primeiro, na cartonagem de múmias; o segundo, em múmias de crocodilos; o terceiro, nas ruínas da antiga cidade. O papiro com fragmentos do original grego pertencia a esse terceiro grupo, e foi editado em 1907<sup>173</sup>. Ou seja: até essa data, não se sabia se a carta com que o tradutor latino abre a obra era um indício autêntico de seu processo de tradução ou fazia também parte da rede ficcional de transmissão do manuscrito, integrando suas estratégias de garantia de autoridade. Veja-se, ainda, o modo como Vicente Cristóbal Lopez refere-se a esse achado:

[...] quando era objeto de uma grande discussão a existência ou não do original grego de Dictis, e quando, enredados nesse problema, os filólogos [...] deixavam de lado outras questões relativas à obra, de improviso o dilema se solucionou da melhor maneira que se poderia imaginar: apareceu, entre os papiros de Tebtunis, um pedaço do referido original, que, em 1907, Grenfell, Hunht e Goodspeed editaram.<sup>174</sup>

A discussão sobre até onde ia a ficção da transmissão do manuscrito, bem como o

---

168 *Ibid.*

169 *Ibid.*, p. 563–564.

170 Cf. MHEALLAIGH, 2008; MERKLE, 1996.

171 Cf. LUIS, 2015, p. 137–148; LÓPEZ, 2001.

172 MERKLE, 1996, p. 564.

173 GRENFELL; HUNT, 1907, p. v–vi.

174 “En efecto, cuando era objeto de una larga discusión la existencia o no del original griego de Dictis y cuando, enredados en ese problema los filólogos [...] dejaban de lado otras cuestiones relativas a la obra, de improviso el dilema se solucionó del mejor modo que podía imaginarse: apareció entre los papiros de Tebtunis un trozo de dicho original, que, en 1907, Grenfell, Hunt y Goodspeed editaron”. LÓPEZ, 2001, p. 124. Tradução nossa.

caráter casual do achado da resposta para essa questão demonstra, como já notado por Mheallaigh<sup>175</sup>, referindo-se ao contexto dos primeiros séculos da era cristã, e Yves Delègue<sup>176</sup>, em relação ao Renascimento, que o artifício do manuscrito encontrado tem também sua contraparte no mundo “real”, seja nas tentativas, antigas ou modernas (e, poderíamos adicionar, contemporâneas), de recuperar documentos e estabelecer sua veracidade, seja na efetiva construção da tradição e da identidade de uma cultura a partir deles (na qual o limite entre a reconstrução e a invenção é de estabelecimento difícil).

No entanto, para além disso, acredito que esses exemplos tenham a vantagem de demonstrar que, desde o seu princípio, a ficção do manuscrito enreda a narrativa em profundas ambiguidades em relação a seu estatuto discursivo, que, se em alguns casos, podem facilmente ser apreendidas como índices da ficção, a possibilidade de uma recepção que “confunda” seu enquadramento discursivo não pode ser descartada (bem como a impossibilidade de identificar definitivamente esse enquadramento). Ressaltam, assim, a dificuldade de se estabelecer sentidos e efeitos unívocos para seu uso, bem como a impossibilidade de considerá-los jogos ficcionais inofensivos, por cima dos quais poderíamos passar sem muita preocupação. Mesmo na Idade Média, em que o artifício foi largamente utilizado em romances de cavalaria e onde há um relativo consenso em torno de sua função – a de integrar a autoridade à obra, num contexto em que a propriedade literária era alheia à concepção das letras<sup>177</sup> –, não é possível identificar univocidade em sua utilização. Embora com um caráter um tanto excepcional, Angelet nos informa que também nesse período o *topos* do manuscrito encontrado foi parodiado<sup>178</sup>. Além disso, Baumgartner<sup>179</sup>, analisando especialmente os romances que giram em torno do Santo Graal, demonstrará que mesmo ali a fonte textual não é um achado individual, e que sua transcrição jamais é completa, mas sempre direcionada por escolhas do tradutor/transcritor. Assim, ao menos quando lidos em conjunto, esses textos também poderiam apontar para um questionamento da ideia de origem – função prioritariamente atribuída ao artifício na Idade Moderna, ao lado da ideia de que seriam índices da ficcionalidade do texto.

---

175 MHEALLAIGH, 2008, p. 423–427.

176 DELÈGUE, 1999, p. 35–45.

177 ANGELET, 1999, p. xxxv.

178 *Ibid.*, p. xxxv.

179 BAUMGARTNER, 1999, p. 14.



### 2.3.2 Teoria do romance e ficção do manuscrito no romance moderno

Na Idade Moderna, o artifício do manuscrito encontrado foi muito utilizado em diversos gêneros<sup>180</sup>, mas especialmente no romance, cuja história confunde-se, em alguma medida, com ele. Presente, como já foi dito, ao menos desde o *Dom Quixote*, de Cervantes, e alcançando o ápice de sua utilização no século XVIII, período no qual alcançou uma ampla diversidade de nuances<sup>181</sup>, o artifício sobrevive até o romance atual, ainda se metamorfoseando, e parece animar, em parte, o *topos* do romance enquanto gênero pantofágico, ao mesmo tempo em que incide sobre a assunção de sua ligação com a realidade.

Os discursos sobre o romance, por maiores que sejam as suas diferenças teóricas, parecem concordar quanto a uma certa “impureza” de seu estatuto e à heterogeneidade de procedimentos e materiais de sua composição. Mesmo em discursos com menos aprofundamento teórico, como o de E. M. Forster, já podemos vislumbrar esse seu caráter que, para se definir, busca sempre o apoio em outros gêneros e discursos: “Tudo o que podemos dizer sobre ele [o romance] é que se situa entre duas cadeias montanhosas que não se elevam muito abruptamente – as opostas formações da Poesia e da História [...]”<sup>182</sup>. Também Antonio Candido, embora não tenha a teorização do romance como seu principal interesse, vê nele um gênero “Mais ou menos equidistante da pesquisa lírica e do estudo sistemático da realidade”<sup>183</sup>. E toca diretamente a questão da apropriação de outros gêneros:

A largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, lava-o a romper com as normas que delimitavam os gêneros. Entrando, à busca de temas e sugestões, pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos – que ao se juntarem fazem dele um gênero eminentemente aberto, pouco redutível às receitas que regiam os gêneros clássicos.<sup>184</sup>

Em autores que têm um interesse maior na teorização desse gênero, essa espécie de fome de tudo do romance vai voltar a aparecer. Já em Schlegel, em seu fragmento 116 da

180 Angelet (1999, p. xlvii) afirma que ele também foi utilizado por autores dramáticos e poetas. No âmbito da Literatura Brasileira, há ao menos uma utilização em textos satíricos em verso: nas *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga (2015).

181 Sobre o uso do artifício no romance do século XVIII, especialmente no romance epistolar, bem como sua variedade, cf. NUEL, 1999; SALAÜN, 1999; PEETERS, 1999.

182 FORSTER, 2005, p. 36.

183 CANDIDO, 2009, p. 429.

184 *Ibid.*, p. 429.

*Athenäum*, o romance, que se confunde com ou é visto como meio para a realização da dita “poesia universal progressiva”, vai ser apresentado justamente através de uma miríade de possibilidades, assuntos e elementos díspares:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: Foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos.<sup>185</sup>

Talvez a heterogeneidade de temas e materiais de que se forma o romance não tenha jamais sido colocada com tanta radicalidade quanto aí. Inclusive, não é difícil ler nesse fragmento, pela sua própria técnica de composição, a construção de uma miragem de totalização épica, como sugere Emílio Maciel<sup>186</sup>. O romance poderia, então, englobar tudo, compor-se de tudo, tratar de tudo, ou, antes, destina-se a isso.

Fazendo referência ao Romantismo alemão, também Lukács destacará a heterogeneidade de formas mescladas ou unificadas através do romance. Em Lukács, toda a grande épica define-se pelo projeto de representação da “totalidade extensiva da vida”<sup>187</sup>. Encarado como épica de um mundo no qual o sentido não é mais dado de forma imediata mas tem, antes, de ser construído, o romance, diante de uma realidade descontínua, irrepresentável, cujos elementos não têm mais vínculo com um sistema de ideias, vai lançar mão justamente do que seria essencialmente alheio à épica e à composição literária em geral, para que se mantenham, paradoxalmente, a própria significação épica e sua valência sensível<sup>188</sup>. Tal gesto, no entanto, jamais consegue chegar à organicidade, enquanto

185 SCHLEGEL, 1997, p. 64–65.

186 MACIEL, 2007, p. 181–182.

187 LUKÁCS, 2000, p. 55.

188 *Ibid.*, p. 80–83.

continuidade entre a vida e essência, vislumbrada na epopeia antiga – “A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada”<sup>189</sup>. Daí, também, o caráter arquitetônico que Lukács confere aos elementos do romance: se, na epopeia, cada elemento se ligaria aos outros pelo simples fato de pertencerem todos a um mundo fechado e acabado, aprioristicamente dotado de sentido, no romance, diante de uma realidade irremediavelmente separada das ideias e de sentidos essenciais, cada elemento deve ligar-se cuidadosamente ao todo por meio de uma ética ou intenção configuradora<sup>190</sup>.

Acreditamos que constrói-se, aí, todo um nó entre o romance, sua tentativa de conformar a totalidade do real, sua heterogeneidade de elementos e sua dependência de uma intenção que possa configurar tanta descontinuidade e variedade – e esse nó já poderia ser entrevisto no fragmento de Schlegel, convivendo, porém, com hipóteses contrárias, características da própria retórica daquele fragmento e da totalização que ele evoca. Na tentativa de dar conta da totalidade extensiva de uma vida que não está mais colada à essência, não há mais formas dadas a partir das quais o romance possa se erigir. Dotados de vida somente através da transformação do mundo em objeto de reflexão individual, os elementos dessa exterioridade devem tanto assumir, no romance, caráter e forma heterogêneos quanto serem organizados por uma intenção capaz de propor alguma resposta formal – sempre contingente – para o problema derivado da separação entre vida e essência, entre o mundo e o seu sentido.

Embora de maneira bastante diferente, podemos vislumbrar a formação de um nó parecido nas teorizações de Bakhtin, provavelmente o teórico que levou mais longe a relação entre romance e apropriação de outros discursos e gêneros. Transformando tal gesto num movimento de desestabilização geral de sistemas genéricos<sup>191</sup> e colocando a noção de dialogicidade no interior mesmo da concepção do objeto romance, que desse modo teria sua semântica e sintaxe modificadas profundamente<sup>192</sup>, Bakhtin enfatiza a multiplicidade de unidades estilísticas nas quais esse gênero pode ser decomposto:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas de narrativa tradicional oral (skaz);

---

189 *Ibid.*, p. 85.

190 *Ibid.*, p. 67–72.

191 BAKHTIN, 2010, p. 397–400.

192 *Ibid.*, p. 92.

3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.<sup>193</sup>

Não obstante, tal multiplicidade de gêneros deve unir-se a uma unidade estilística superior, que não se confunde com nenhuma de suas partes: “o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de ‘línguas’”<sup>194</sup>. O efeito que mais nos interessa na construção de tal sistema de línguas é que as diversas linguagens, dialogizadas internamente (por serem estilizadas pelo autor) e dialogando entre si, provocam refrações em todos os discursos, inclusive o que seria o discurso do autor, que perde, como todos os outros, seu caráter absoluto, ao enfrentar a resistência dos outros discursos sobre o mesmo objeto e orientar-se para eles. Tal efeito de refração é de muita relevância para a ficção de Carlos Sussekind, como veremos nos próximos capítulos, mas gostaríamos de chamar atenção, também, para a própria recorrência da palavra “estilização” na citação acima. Há, em Bakhtin, uma preferência manifesta pela estilização em detrimento da empiria, da recolha de discursos alheios. Falando sobre a estilização da linguagem e colocando a representação literária da linguagem como problema central da estilística do romance, o teórico russo afirma:

O distanciamento da realidade empírica da linguagem representada pode ser, por isso, muito importante, não apenas no sentido de uma seleção parcial e de um exagero dos elementos disponíveis desta linguagem, mas também no sentido de uma criação livre, no espírito desta linguagem, de elementos que são absolutamente estranhos ao seu empirismo.<sup>195</sup>

Acreditamos que tal preferência é inseparável da pressuposição de um autor e uma intenção, por mais que esta se apresente sempre refratada pelos outros discursos e linguagens que compõem o romance. Para fechar o nó, aparece com muito relevo, ainda, a questão da ligação do romance com o presente inacabado, no qual comparecem, irrevogavelmente, a necessidade e a pressuposição do próprio plurilinguismo social<sup>196</sup>.

Se estamos certos sobre o nó recorrente, nessas teorizações, entre a heterogeneidade de materiais que compõem o romance, sua ligação com o caráter aberto da realidade presente

---

193 *Ibid.*, p. 74.

194 *Ibid.*, p. 74.

195 *Ibid.*, p. 138.

196 *Ibid.*, p. 403–404.

e a necessidade de uma ética configuradora ou estilização advinda de um indivíduo para contornar o que haveria de excessivamente contingente ou caótico na tentativa de sua representação, isso demonstra, também, sua incapacidade de amarrar, firmemente, qualquer coisa, como se fosse, digamos assim, um nó falso, que se desfaz, como num passe de mágica, fácil e imediatamente quando se puxam suas pontas (o que não impede que ele possa ajustar-se para envolver um sem número de objetos díspares).

Na elasticidade dessas definições, vemos o avesso da contradição identificada por Nabil Araújo em certos discursos sobre o romance, a saber, a tentativa de manter um paradigma clássico e normativo de definição ao mesmo tempo em que se afirma a centralidade da novidade e da originalidade no conceito moderno de literatura<sup>197</sup>. Se, nos discursos analisados por Araújo, é a tentativa de descrição normativa do gênero – encarnadas ora pelo “realismo formal” de Ian Watt<sup>198</sup>, ora pelas reedições da poética aristotélica por Balzac e Zola – o que recalca o antitradicionalismo da literatura e do pensamento modernos, maneira pela qual busca-se impedir a dissolução da própria noção de “romance” enquanto gênero, em Lukács e Bakhtin parece ser o autor individual quem, por meio de sua ética configuradora ou de seu trabalho de estilização e sistematização de discursos, insere, na interface entre sua escrita e o fechamento da obra, a lei que impede, paradoxalmente, que a mesma dissolução aconteça por força da própria mutabilidade do presente e da expansibilidade de gêneros e materiais a que o romance tem capacidade de subsumir. A contradição estando, nesse caso, justamente em fazer depender da regulação das individualidades autorais a definição de um gênero (que, no mais, será caracterizado justamente pela sua irredutibilidade a qualquer conjunto de regras).

O artifício do manuscrito encontrado, por sua vez, atravessa ambas essas concepções, no que pesam as mudanças em suas coordenadas de utilização em relação às que a regiam na Antiguidade ou na Idade Média – de um modo geral, o manuscrito antigo torna-se contemporâneo, e o que era mítico ou histórico torna-se, no mais das vezes, memorialístico ou autobiográfico.

Por um lado, a utilização desse artifício é uma maneira de preencher os requisitos do realismo formal postulado por Watt – a saber, na palavras de Araújo, “(a) uso de enredos não tradicionais; (b) particularização das personagens por meio de nomes próprios; (c)

---

197 Cf. ARAÚJO, 2015a, b.

198 Cf. WATT, 2000.

particularização do tempo; (d) particularização do espaço; (e) uso referencial da linguagem, em ruptura com a tradição estilística neoclássica”<sup>199</sup>. Seria esse o caso de Defoe, em *Robinson Crusoe*, e, talvez, de Richardson, em *Clarissa*, dois dos fundadores do gênero na argumentação de Watt, ao colocarem em cena, respectivamente, um relato autobiográfico e uma série de cartas. Por outro, ele é uma maneira de multiplicar a heterogeneidade de materiais do romance, ao fornecer uma estratégia ficcional que permite a inserção do “não literário” em suas páginas, ao mesmo tempo em que refrata o discurso autoral sem, no entanto, eliminar o autor enquanto princípio de unidade da obra.

Bem entendido, isso não significa dizer que o artifício do manuscrito encontrado elimine as contradições identificadas por nós ou por Araújo, nem que torne complementares as duas maneiras de tentar definir o romance apresentadas acima. Significa, simplesmente, propor que sua frequente utilização na história do romance é um dos substratos nos quais ambas aquelas tentativas se apoiam, tomando o referido artifício, no entanto, de maneiras fundamentalmente diferentes, conforme veremos em breve.

*Armadilha para Lamartine*, por seu lado, excederá a ambos esses efeitos do artifício do manuscrito encontrado, bem com a ambas aquelas tentativas de fechamento do gênero romance. Conforme veremos no quarto capítulo desta tese, os nomes de seus personagens têm algo de ambíguo, entre o particular e o alegórico; além disso, os temas do fingimento e da falsificação pela escrita adquirem, nessa obra, preponderância sobre qualquer tentativa de representação formal do real, submetendo os textos que a compõem a uma reflexividade e a uma inter-relação que, se não o eliminam, ao menos colocam em segundo plano o uso referencial da linguagem. Poderíamos dizer, com Moutinho, que esse romance trata “de escrever, da função da escrita”<sup>200</sup>, ou, alternativamente, da função do escrito. Para além disso, sua inscrição autoral perturba o vínculo convencional entre o autor e a obra, bem como a separação entre a empiria e a estilização que, de certa forma, regulam e impõem uma espécie de limite à abertura do gênero romance nas teorizações de Lukács e Bakhtin. Gostaríamos de sugerir que essas perturbações e incompatibilidades são animadas por uma variante bastante específica do artifício do manuscrito encontrado, que, jogando com as bordas do romance, reconfigura tanto a questão da heterogeneidade dos materiais que o compõem quanto o estatuto de sua autoria. Essa reconfiguração, por sua vez, ressaltará o papel do livro no jogo

---

199 ARAÚJO, 2015b, p. 144.

200 MOUTINHO, 1977, p. 22.

de fechamento e abertura que, se não poderia valer para tudo aquilo que chamamos “romance”, exercerá um papel importante na configuração da obra que aqui nos interessa.

Conforme dissemos acima, e como aponta Abel Barros Baptista<sup>201</sup>, é comum que a estratégia ficcional do manuscrito encontrado seja compreendida como um artifício que visa reforçar a verossimilhança do relato, ao criar a ilusão de que a narrativa seria mera transcrição de um manuscrito feito sem intenções literárias ou de publicação. Uma variante dessa perspectiva pode ser encontrada nos estudos de Luiz Costa Lima<sup>202</sup>, em que essa estratégia é relacionada à fuga do que o autor chama de “controle do imaginário”, indicando ao mesmo tempo a existência e força coercitiva desse controle. Embora não se confunda com a censura, o controle do imaginário colocaria entraves, durante a época em que o gênero romance se afirmava, para a ficcionalidade – daí o recurso à ideia do autor como mero editor de um manuscrito anterior ao livro, que chega às suas mãos por vias variadas. Após o momento de afirmação do gênero, o controle do imaginário continuaria a ser exercido, embora de forma mais branda, seja pela identificação do romance com o romance realista, seja pelos ditames do mercado<sup>203</sup>.

Em direção contrária, autores como Jan Herman<sup>204</sup> e Christian Angelet<sup>205</sup> verão nessa estratégia não o reforço da verossimilhança, mas o próprio signo da literariedade e da ficcionalidade romanesca. Para Angelet, o recurso ao *topos* do manuscrito encontrado funcionaria como um signo irônico da ficcionalidade do texto: “[...] há muito tempo que, para nós, modernos, essa fórmula inaugural funciona como um sinal da ficção. Colocado como uma advertência, *isto não é um romance* implica imediatamente seu oposto: *isto é um romance*.”<sup>206</sup>. Afirma, ainda, que esse artifício sempre coloca o texto sob o signo da paródia, ao fazer o texto remeter a um modelo (quer ele exista ou não). Isso porque a referida estratégia encena necessariamente um processo de descontextualização e recontextualização, e tal mudança de contexto basta para que seja impossível uma coincidência entre manuscrito e texto publicado<sup>207</sup>. Herman, por sua vez, afinado com Angelet, afirma que na Antiguidade e na

201 BAPTISTA, 2003a, p. 241.

202 Cf. LIMA, 2009.

203 Para Luiz Costa Lima, o controle do imaginário no romance é apenas um capítulo de sua ação, de longuíssima duração. Cf. LIMA, 2007.

204 HERMAN, 1999.

205 ANGELET, 1999.

206 “[...] il y a belle lurette que, pour nous autres modernes, cette formule inaugurale fonctionne comme un signal de la fiction. Mis en guise d'avertissement, ceci n'est pas un roman implique aussitôt son contraire: ceci est un roman” *Ibid.*, p. lii. Tradução nossa.

207 *Ibid.*, p. lii–liv.

Idade Média o recurso à ideia do manuscrito encontrado teria servido para dotar o texto de autoridade, credibilidade e autenticidade<sup>208</sup>. Sua hipótese é a de que a transgressão desse funcionamento “normal” da estratégia do manuscrito encontrado teria fundado a ideia da literatura, ao evidenciar que o texto primeiro, fonte de saber e autoridade, não passa de um fantasma. É no espaço que se constrói ao redor dessa estratégia que o texto buscará sua especificidade literária, em oposição às ideias de autoridade e credibilidade da fonte<sup>209</sup>.

Embora com alguns pontos de contato com as reflexões de Herman e Angelet, Abel Barros Baptista<sup>210</sup> trilhará um caminho diferente dos acima referidos ao focar-se na relação entre o manuscrito e o livro, ressaltando a irredutibilidade de um em relação ao outro, a impossibilidade de trânsito desimpedido entre eles. Para o teórico português, a estratégia ficcional do manuscrito encontrado – que, em suas reflexões, é chamada de “ficção do manuscrito” – é sobretudo “uma *ficção da transformação do manuscrito em livro*”<sup>211</sup>, cuja ativação afeta a ambos.

Segundo a teorização desse autor, a assinatura do livro não se confunde nem com o nome do autor nem com o próprio autor; tem antes um efeito performativo: cria uma suposição de autor<sup>212</sup>. Um dos elementos dessa suposição seria a presunção de que todas as cópias tipográficas de um livro estão conformes ao manuscrito autógrafo, e que o autor “é o *garante* dessa conformidade, suportando, em consequência, a responsabilidade pela cópia impressa e pelo conjunto das cópias impressas, como se cada uma fosse ‘direta emanção do autor’”<sup>213</sup>. Questionando essa presunção, a ficção do manuscrito evidencia a dimensão ficcional da presunção do manuscrito e a precariedade da noção de que ele seria o suporte da identidade e da legibilidade do livro. A ficção do manuscrito seria o dispositivo, ainda, de uma ficção do livro, nos casos em que

[...] o romance denuncia a ficcionalidade da ficção do manuscrito ou provoca a indecisão sobre a autenticidade do manuscrito que transcreve, ou seja, sempre que o romance recorre à ficção do manuscrito para pôr em evidência que a construção do próprio livro que reproduz o manuscrito produz uma irredutibilidade do livro que não o deixa reduzir-se a mera representação tipográfica do manuscrito.<sup>214</sup>

---

208 HERMAN, 1999, p. xvii–xx.

209 *Ibid.*, p. xxii–xxiii.

210 BAPTISTA, 2003a.

211 *Ibid.*, p. 241.

212 *Ibid.*, p. 236–237.

213 *Ibid.*, p. 237.

214 *Ibid.*, p. 243.



Desse modo, a ficção do livro opõe-se à ideia de um livro ideal, ao qual o autor nomeia “livro metafórico”, capaz de funcionar como mero transporte neutro, que possibilitaria o diálogo direto entre autor e leitor. O romance, indissociável do livro, problematizaria essa ideia pelo recurso à ficção do livro, que questiona a passagem transparente do manuscrito ao livro, bem como a ideia de que o manuscrito seja a “expressão plena e adequada das intenções de seu autor”<sup>215</sup>.

Por fim, a ficção do manuscrito evidenciaria a própria particularidade do romancista, que o autor define como “irresponsabilidade do romancista como responsabilidade da não-resposta”<sup>216</sup>. O romance, pela sua estreita ligação com o livro, a escrita e a leitura, utilizaria exemplarmente a possibilidade inerente à escrita de recusar a “assistência do pai”<sup>217</sup>. Grosso modo, a estratégia ficcional do manuscrito encontrado tornaria evidente essa recusa: instaurando um autor suposto, afirmando que o que se encontra em seu romance é o texto de um outro, o autor não teria mais a possibilidade de responder pelo seu romance, revelar-lhe os segredos e sentidos.

Marcílio França Castro<sup>218</sup>, além de também criticar a tese da verossimilhança – o artifício ficcional do manuscrito não seria nem suficiente nem necessário para que o efeito de verossimilhança se estabelecesse – e recapitular a perspectiva de Abel Barros Baptista, aponta mais duas possibilidades. Por um lado, afirma que o artifício poderia, em alguns casos, ser necessário à coerência interna da narrativa. Além disso, propõe, especialmente para o romance inglês do século XVIII, a tese de que o manuscrito funcionaria como um signo de autoridade, necessário para o estabelecimento do romance em sua época formativa, tanto para que escapasse da censura – no que a tese de Marcílio França Castro se aproximaria da perspectiva de Luiz Costa Lima – quanto para que atraísse o leitor. Tal atração funcionaria através de uma dupla ligação da ideia do manuscrito com a originalidade – proveniência e singularidade –, capaz de funcionar como “*uma porta entre o privado e o público*”<sup>219</sup>, conjunção da tradição com a intimidade.

Como Marcílio França Castro, acredito que a função da ficção do manuscrito não é unívoca no romance moderno. O caso do romance inglês do século XVIII, especialmente os romances de Defoe – no qual a distância entre o autor efetivo e o autor suposto nunca se

215 *Ibid.*, p. 243.

216 *Ibid.*, p. 183.

217 *Ibid.*, p. 183.

218 CASTRO, 2008.

219 *Ibid.*, p. 236.

explicita claramente, e a ficção do manuscrito jamais corrói explicitamente as coordenadas de legibilidade que ela mesma propõe – parece ser especialmente complicado. Na obra que no momento nos interessa, no entanto, há características que podem fazer com que a analisemos partindo da ideia de ficção do livro, conforme Abel Barros Baptista. Ainda, suas circunstâncias de composição, bem como a multiplicação dos deslocamentos textuais no interior de sua narrativa e nas demais obras de Carlos Sussekind, fazem com que tenhamos que refletir também sobre a passagem do privado ao público, conforme sugere Castro, mesmo que seja necessário, para isso, considerar algumas variações na utilização do *topos*.

Embora haja, em *Armadilha para Lamartine*, artifícios semelhantes aos da ficção do manuscrito (a invocação de um texto de origem e uma proposição dúbia de autoria), há, também, diferenças essenciais. Em primeiro lugar, a assunção da existência verdadeira do diário, não só pelos autores como por críticos e admiradores que testemunharam sua existência, bem como a existência de seu redator. Em segundo lugar, a localização dos artifícios dessa ficção. Se a nota de apresentação, dentro dos limites do romance, já poderia ter algo de semelhante a esses recursos, pela criação de dois autores supostos apresentados por uma espécie de voz editorial vaga, é nas bordas mais exteriores do livro – na capa e, na primeira edição, na quarta capa, locais em geral dados a informações mais pragmáticas – que tal artifício se instaurará com toda sua força. Se as bordas invadem o romance, é porque a ficção do manuscrito invade essas bordas, construindo uma ficção do livro que não se conforma aos limites do que seria o texto do romance em si (por falta, novamente, de um termo melhor). Nesse sentido, subverte também as ordens do livro, desnaturalizando o uso de artifícios paratextuais que buscam regular a sua legibilidade: a inscrição autoral cria uma suposição de autor que não pode coincidir com nenhum indivíduo empírico em particular. Assim, o próprio gesto da autoria empírica é ficcionalizado, justamente no local que deveria garantir a responsabilidade do autor sobre o texto.

Se voltarmos ao início desta tese, em que foram destacados três momentos da tematização da inscrição autoral, poderemos notar as variadas compressões e distensões às quais se submete(m) o(s) nome(s) “Carlos & Carlos Sussekind”: de uma circunstância especial de redação a processos complexos de interação com máquinas e diários, e destes a interações complexas entre autores e entre esses e seus personagens. É como se a idiosincrasia da inscrição autoral funcionasse como uma ficção em miniatura, que carrega em si – ou provoca a partir da sua estranheza mesma – a narrativa daquela própria inscrição, da

própria história da composição da obra.

Ao pensarmos a ocupação do local tradicionalmente legado à indicação da autoria por uma espécie de ficção em miniatura, semelhante a uma ficção do manuscrito, será possível vislumbrar nesse artifício o gesto que traz para os limiares da obra – que participam, como procurei demonstrar, da própria obra – a história de sua composição. Se uma das maneiras mais salientes pela qual o texto de origem aparece na crítica do romance é como uma espécie de documento fantasma – seja quando há o propósito de ler o diário de Carlos Sussekind, pai, *através* do diário do romance, seja quando afirma-se que ele foi submetido a alterações *imperceptíveis* – essa perspectiva tem a vantagem, também, de permitir que nos aproximemos mais desse seu caráter fantasmático, pensando não só o diário verdadeiro como texto de origem do romance, mas também o romance como texto de origem do diário verdadeiro – ao menos para nós, leitores.

A utilização, no romance, da estratégia ficcional do manuscrito encontrado frequentemente inclui alguns procedimentos específicos, especialmente naqueles casos em que a ficção do manuscrito, nos termos de Abel Barros Baptista, participa de uma ficção do livro, ou seja, corrói a presunção, estabelecida por aquele artifício, de que o livro seria a mera representação tipográfica do manuscrito. Refiro-me a dois procedimentos: o delineamento da trajetória que levou o manuscrito ao editor e as explicações sobre o trabalho editorial sobre o manuscrito (a maneira como foi estabelecido ou as modificações às quais foi submetido), geralmente incluídos em algum paratexto de estatuto ambíguo (“dentro” do livro) ou, mais raramente, dentro da própria narrativa ficcional.

Podemos pensar que a dupla diferença que se estabelece em *Armadilha para Lamartine* em relação à tradição moderna da ficção do manuscrito – a saber, a existência real do texto de origem e de seu autor, bem como a localização do artifício –, faz com que esses procedimentos devam se prolongar, nesse romance, para fora do livro, nas entrevistas em que Carlos Sussekind, filho, co-autor-transcritor-editor, é insistentemente instigado a falar sobre seu pai e seus diários, sobre as maneiras como ele (o filho) tinha acesso a eles e sobre as modificações neles efetuadas. Além disso, há as reportagens a seu respeito e a respeito do seu pai, que participam desse mesmo movimento. Sintoma de nossa dificuldade em lidar com a indeterminação autoral, a recorrência desse tipo de pergunta, no entanto, não parece conseguir eliminar tal indeterminação. Isso porque a resposta não pode ser senão uma outra narrativa, que prolonga, epitextualmente, o romance “em si”, *Armadilha para Lamartine*, e no qual a

composição deste se inclui.

Essa outra narrativa reforça e constrói para nós, leitores, o diário verdadeiro, inclusive em sua concretude, fixando alguns momentos de sua trajetória no tempo e espaço: os “oitenta e tantos”<sup>220</sup> volumes grossos, encadernados, embolorados, dispostos em prateleiras no mesmo apartamento do Leme<sup>221</sup>; uma planta, dada de presente ao pai por Carlos Sussekind, colada com durex nas páginas do diário, além de recortes de notícias, bulas e fotos de misses<sup>222</sup>; o desencontro entre as linhas de um dos cadernos e a escrita do diarista<sup>223</sup>; a impressionante ausência de rasuras nas suas cerca de trinta mil páginas<sup>224</sup>. Construindo ao mesmo tempo a imagem do diário e a personagem de Carlos Sussekind, pai – sua mania de ordem, a minúcia e a cena da sua escrita –, esses discursos, que tangenciam justamente a irredutibilidade material do manuscrito em relação a qualquer transcrição tipográfica, dão testemunho do fascínio causado por ele, a partir da publicação de *Armadilha para Lamartine*. No entanto, o caráter eminentemente privado desse documento, cuja imagem chega a nós em fragmentos por meio dos que puderam vê-lo ou consultá-lo, sempre rapidamente, produz, no choque com o diário do romance, a estranha sensação já referida de se estar diante de um texto que se sabe provir de um enorme texto de origem, sem que no entanto seja possível compará-los e verificar as alterações a que foi submetido<sup>225</sup>.

Nesse processo, em que o diário verdadeiro surge para nós, leitores, como efeito fantasmático do diário ficcional, há um efeito de retroação, que atualiza aquele embate entre os pretendentes de que falamos no fim do capítulo anterior. Por meio do reenvio do diário verdadeiro, ainda que adulterado, do privado ao público, transtorna-se a anterioridade temporal do original, agora efeito de sua repetição, bem como sua unicidade, na medida em que o que podemos ler é ao mesmo tempo sua publicação, sua adulteração e seu comentário. Esse efeito, por sua vez, só é possível graças à manipulação das ordens do livro, pela qual expõe, ao mesmo tempo, a convencionalidade e efetividade dessas ordens na preparação do

---

220 ACHO... 1998, p. 6.

221 Cf. PIRES, 1998, p. 3; JABOR, 1991, p. 5; ALTMAN, 1994, p. 113–114.

222 Cf. BRITTO, 2011; MEDEIROS, 1991.

223 Cf. BRITTO, 2011.

224 Cf. ACHO... 1998, p. 6; BRITTO, 2011.

225 Nesse sentido, vale fazer referência, aqui, a mais um fragmento da trajetória do diário verdadeiro: o Instituto Moreira Salles concedeu, em 2003, um patrocínio para que Carlos Sussekind Filho transcrevesse os diários de seu pai. As transcrições, entregues em 2007, vão de 1º de janeiro de 1943 a 25 de maio de 1953. Chama a atenção não só o fato de o IMS não ter recebido os originais, mas também que a transcrição não alcance o período em que se situam os trechos dos diários de Dr. Espártaco, a saber, de outubro de 1954 a agosto de 1955. (Informações fornecidas por e-mail por Manoela Daudt D'Oliveira)

olhar do leitor.

Essa convencionalidade e essa efetividade das ordens do livro poderiam, por sua vez, ser observadas na própria teoria do diário, que enfrenta problemas semelhantes àquela do romance em sua ligação com a abertura do presente, em sua variedade e na heterogeneidade de materiais que o compõe. Gênero aberto e para o qual a publicação possui consequências decisivas, um percurso pela reflexão sobre ele nos ajudará tanto a pensar, como que pelo avesso, o papel do livro na conformação de *Armadilha para Lamartine*, quanto a reforçar o descontrole a que os reenvios submetem os pretensos registros ao fazê-los funcionar dentro de um outro espaço e junto a outros elementos.

## 2.4 Fragmentação, edição e publicação em algumas teorias sobre o diário

### 2.4.1 Problemas de definição

Se o estabelecimento de traços constantes de qualquer gênero tornou-se uma questão complexa a partir da modernidade, no que o romance é uma espécie de paradigma, o caso do diário parece carregar dificuldades específicas. Como nota Myriam Ávila, referindo-se a Kuhn-Osius<sup>226</sup>, o diário parece ser o único gênero definido pelas circunstâncias implicadas em sua escrita<sup>227</sup>. Assim, a única definição universal possível é a da escrita pontuada pelo calendário<sup>228</sup>. Da mesma maneira, Blanchot já se referia ao diário como um gênero livre de forma, ao qual tudo convém, devendo, no entanto, submeter-se a uma única cláusula, “aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário”<sup>229</sup>. Para além dessa relação específica com o calendário, há pouca constância quando observamos os diários em geral. Conforme afirma Gusdorf, “A palavra ‘diário’ recobre indistintamente a totalidade das escritas cotidianas, que podem ser de uma extrema diversidade”<sup>230</sup>. E, mais adiante:

226 KUHN-OSIUS, 1981.

227 ÁVILA, 2016, pos. 279. A edição que consultamos é digital, motivo pelo qual não há numeração de páginas. Adotamos a abreviação “pos.” para “posição”, numeração pela qual é possível recuperar, na edição digital, os trechos a que fazemos referência.

228 *Ibid.*, pos. 201.

229 BLANCHOT, 2005, p. 270.

230 “Le mot ‘journal’ recouvre indistinctement la totalité des écritures quotidiennes, qui peuvent être d’une extrême diversité”. GUSDORF, 2005, p. 321. Tradução nossa.

O diário, devido à sua versatilidade, é utilizável não importa quando e por não importa quem; todo homem pôde manter um diário nesse ou naquele período de sua vida, diário de guerra, diário de viagem, crônica de uma situação particular ou de uma crise material, moral, espiritual.<sup>231</sup>

Sendo sua forma livre e seu conteúdo dependente de sua função para aquele que escreve<sup>232</sup>, os empecilhos para o aprofundamento de sua definição só se multiplicam. Jerzy Lis arrola alguns deles: o fato de ser escrito tanto por profissionais da escrita quanto por não profissionais; a diversidade quantitativa e qualitativa que impede a estabilização da forma; as mudanças nos princípios estéticos de um mesmo diário quando a notação é de longa duração; a ausência de modelos precisos a imitar; as transformações decorrentes da própria publicação de um diário e das inúmeras intervenções ligadas a ela, que vetam o acesso à totalidade do texto<sup>233</sup>. Ainda relacionado à questão da publicação, há o problema de termos acesso apenas aos diários publicados<sup>234</sup>, que, de um modo geral, o são mais pela notoriedade de seu autor do que por suas características intrínsecas<sup>235</sup>.

No entanto, aquela única condição a que o diário obedece, a saber, a cláusula do calendário, carrega consigo a séria consequência de sua inevitável fragmentação. Embora seja evidente que todo texto mais ou menos longo também dependa da passagem dos dias para ser escrito<sup>236</sup>, sua estruturação com vistas à totalidade e o estabelecimento de uma ancoragem temporal única para sua enunciação mascaram o necessário desenrolar de sua escrita no tempo – como esta tese, que pretende dar a impressão de que é um longo discurso proferido a partir de um mesmo presente. A escrita diarística, ao contrário, ao ancorar temporalmente cada entrada em um "hoje" específico – havendo ou não datação – evidencia o desenrolar da escrita no tempo através de um acúmulo de presentes da enunciação, que se renovam a cada novo dia em que há notação, e que modulam continuamente o passado e o futuro que deles se avizinham. Nesse movimento, o passado reduz-se, e a ignorância quanto ao futuro vê-se constantemente modificada e igualmente renovada. Ao diarista, à mercê das contingências do

---

231 "Le journal, en raison de sa souplesse d'emploi, est utilisable n'importe quand et par n'importe qui; tout homme a pu tenir un journal dans telle ou telle période de sa vie, journal de guerre, journal de voyage, chronique d'une situation particulière ou d'une crise matérielle, morale, spirituelle". *Ibid.*, p. 321. Tradução nossa.

232 LEJEUNE, 2008, p. 261.

233 LIS, 1996, p. 9.

234 O único autor consultado que foge a essa limitação imposta pela necessidade de publicação é Lejeune (2008), que trabalha também com material de arquivo.

235 GUSDORF, 2005, p. 321.

236 Cf. DIDIER, 2002, p. 27.

dia, não é possível o planejamento do texto; falta-lhe, também, ao menos enquanto o escreve, a visão de seu todo. Pelo mesmo motivo, não há de se esperar coerência dos diários, seja ela narrativa ou, nos casos dos diários centrados na pessoa daquele que escreve, coerência de si em relação a si. Em uma palavra, as circunstâncias específicas da escrita do diário têm como efeito principal seu necessário desajuste com a noção tradicional de obra, entendida como totalidade na qual as partes se submetem a um todo<sup>237</sup>.

No entanto, sob essa mesma característica fundamental, a que voltaremos mais adiante, ainda se ajuntam textos de uma heterogeneidade imensa, conforme a citação de Gusdorf que colamos mais acima deixa entrever. Qualquer tema pode entrar num diário, sua periodicidade varia, as entradas podem ser curtas ou longas, telegráficas ou bem estruturadas, datadas ou não. Ainda, os diários podem ter um caráter específico, servindo a uma função bem determinada ou a um período da vida delimitado – além dos diários de guerra e de viagem<sup>238</sup>, mencionados na citação de Gusdorf, poderíamos adicionar os diários de drogas, diários de encarceramento, diários de doenças, diários de sonhos, diários de conversão e diários de obras literárias, aos quais Béatrice Didier dedica algumas páginas<sup>239</sup> –, ou ter um caráter inespecífico, em que seu tema ou função não são capazes de garantir nenhum tipo de unidade. Nesses casos, a unidade só pode ser estabelecida, ainda que precariamente, pela conjunção de todas as entradas sob a responsabilidade de um único redator. Por fim, varia também a centralidade, no diário, do sujeito que o escreve: para além do caso mais conhecido, em que o sujeito que escreve é ele mesmo o personagem principal, há os casos de diários que relatam sobretudo a vida de um outro, como os mencionados por Gusdorf<sup>240</sup>. Poderíamos pensar, ainda, em diários em que o redator representa menos a si mesmo do que a alguma instância maior. Myriam Ávila propõe que seja esse o caso dos diários de viagem, em que o sujeito que escreve representa menos a si mesmo do que à “civilização”<sup>241</sup>.

Uma maneira de contornar parcialmente essa diversidade é a escolha de um *corpus*, tendo em vista um determinado número de características específicas, que limite a heterogeneidade do gênero e atenda aos objetivos de cada pesquisador. Assim, o próprio Gusdorf proporá uma oposição básica: haveria, de um lado, os diários íntimos; de outro, os

237 Cf. ÁVILA, 2016, pos. 1909, 3174; GIRARD, 1963, p. 3.

238 O caso dos diários de viagem é diferente do restante dos diários de que falamos aqui, na medida em que a publicação entrou no horizonte de seus redatores precocemente. Cf. ÁVILA, 2016, pos. 1116-1363.

239 DIDIER, 2002, p. 12-17.

240 GUSDORF, 1948, p. 40.

241 ÁVILA, 2016, pos. 792.

diários externos. Enquanto estes estariam mais preocupados com as múltiplas demandas e acontecimentos da vida cotidiana, em que o pessoal só aparece devido ao impacto de algum acontecimento exterior sobre o sujeito que escreve ou devido à necessária limitação da perspectiva de qualquer indivíduo<sup>242</sup>, aqueles voltar-se-iam para a interioridade do autor, seguindo-a passo a passo e respeitando seu ritmo, o diarista colocando-se a si mesmo como enigma a ser decifrado<sup>243</sup>. Ou, na formulação mais sintética de Alain Girard, ao comentar uma passagem do diário de Victor Hugo: “Esses textos revelam um desejo surpreendente de não deixar escapar nada ‘do que chega de fora’, e se deposita no espírito à maneira de aluviões. Preocupação inversa daquela do intimista, que não se interessa senão ‘pelo que chega de dentro’”<sup>244</sup>.

Interessado nas escritas de si como um todo, abordando-as de um ponto de vista evolutivo, desde a Grécia antiga até a segunda metade do século XX, Gusdorf dará prevalência, em seus textos sobre o diário, aos diários íntimos, de modo que a referida oposição define muita mais o diário íntimo do que o externo, que permanece passível de imensa variedade. Também Alain Girard, com foco em um período histórico menor, dos séculos XVIII ao XX, tomará como objeto de seu estudo o diário íntimo, definido estritamente. Segundo sua definição, seriam “diários íntimos” aqueles textos: 1. que são escritos no dia a dia, em oposição à obra composta, não submetendo-se a nenhuma regra imposta, sendo sua extensão e temática dependentes dos acontecimentos exteriores ou pessoais que o autor deseja reter; 2. nos quais o autor está presente pessoalmente e é o centro de observação e de convergência dos acontecimentos retidos; 3. nos quais têm maior relevo a interioridade e a introversão, em geral dependentes de uma técnica de observação de si; 4. decorrentes de uma atividade privada, não pública; 5. necessariamente longos (embora seja impossível estabelecer numericamente tal extensão)<sup>245</sup>. Ainda assim, o que faz com que esses diários se aproximem parece ser mais a possibilidade dada por eles de se observar a constituição e a transformação, no período em questão, de uma certa noção de pessoa, do que propriamente suas características internas: “Cada diário não se assemelha senão a si mesmo, e

---

242 GUSDORF, 1948, p. 39–41.

243 *Ibid.*, p. 42–43.

244 "Ces textes révèlent un désir surprenant de ne rien laisser échapper de 'ce qui arrive du dehors' et se dépose dans l'esprit à la manière d'alluvions. Souci inverse de celui de l'intimiste que ne s'intéresse qu'à 'ce qui arrive du dedans'". GIRARD, 1963, p. 12. Tradução nossa.

245 *Ibid.*, p. 3–5.



todos fornecem, entretanto, um mesmo testemunho”<sup>246</sup>. Grosso modo, o testemunho a que se refere Girard é o da constituição de um sujeito radicalmente apartado e autodiferenciado dos outros e do mundo, que busca definir o que é o "eu" e, por ocasião dessa pergunta, percebe-o diverso e móvel, sem fundamento sólido, assim como, no mundo exterior que o angustia, "tudo o que é sólido desmancha no ar". Essa concepção do sujeito teria se espalhado com a publicação dos diários, e de certa forma atestado sua própria validade ao mostrar-se capaz de provocar a identificação dos leitores, além de ver sua própria reflexão continuada por parte da filosofia do século XX.

Embora sirva aos objetivos dos dois pesquisadores, a referida oposição entre diário íntimo e diário externo torna-se frágil em alguns contextos, seja pela raridade de tipos “puros” – a maior parte dos diários de escritores, por exemplo, estudados por Myriam Ávila<sup>247</sup> e Jerzy Lis<sup>248</sup>, conterà uma mistura de ambos os registros –, seja pelo caráter restrito que empresta à ideia de intimidade. Béatrice Didier, que em seu estudo interessa-se não só pela maneira como se constitui o “eu” nos diários, mas também pela maneira como a escrita diarística funciona, entrando também em considerações estéticas e psicanalíticas, se perguntará por que é que os estados da alma seriam mais íntimos do que os do pensamento e por que é que as crônicas de eventos históricos e familiares tocariam menos profundamente um ser do que sua vida sentimental<sup>249</sup>, para em seguida afirmar que a delimitação de seu *corpus* dá mais prioridade a “diário” do que a “íntimo”<sup>250</sup>. Eric Marty, por sua vez, que se debruça especificamente sobre o diário de André Gide, fará observação semelhante, ao afirmar que a intimidade encontra-se tanto na profundidade do sujeito quanto em sua superfície – miudezas da vida cotidiana, hábitos, manias –, e que a hierarquia que possa vir a ser estabelecida entre esses tipos de inscrição advém antes do olhar do leitor do que dos próprios registros ou do interesse do diarista<sup>251</sup>.

Assim, o diário íntimo perde, para esses autores, uma das características a que se referem Gusdorf e Girard: o predomínio da introversão e da interioridade. O “íntimo”, aí, parece servir menos como uma descrição forte do que como uma maneira de separar o diário

---

246 “Chaque journal ne ressemble pas qu’à lui-même et tous apportent cependant un même témoignage”. *Ibid.*, p. x. Tradução nossa.

247 Cf. ÁVILA, 2016.

248 Cf. LIS, 1996.

249 DIDIER, 2002, p. 27–28.

250 *Ibid.*, p. 35.

251 MARTY, 1985, p. 158–159.

(pessoal, privado) do jornal (público), dada a homonímia entre as duas palavras em francês (*journal*)<sup>252</sup>, e continuar a afirmar a centralidade, no diário, da “presença pessoal” daquele que escreve – “Essa ‘interioridade’, o que é ela além da presença de um ‘eu’, de um olhar que é exclusivamente aquele do diarista, e que garante a continuidade, a coerência do texto?”<sup>253</sup>. Ou seja, o diário íntimo, aí, continua integrando as escritas de si, mas a exploração do espaço interior cede ao menos parte de seu lugar à todo tipo de observação externa – rotina, cuidados com o corpo, projetos, acontecimentos políticos, aspectos e eventos da vida cotidiana e do momento histórico considerados relevantes pelo diarista, etc.. É essa maneira particular de inscrever e construir a própria vida, dia a dia, seja em seus aspectos interiores ou exteriores, o que nos interessará aqui, e a que chamaremos de diário pessoal, por um lado para evitar a confusão com a definição estrita do diário íntimo, por outro para preservar a presença desse “eu” autobiográfico e a inespecificidade atrelada a esse tipo de notação.

#### 2.4.2 Diário, memória, autobiografia

Inscrevendo, no dia a dia, a própria vida do diarista, com todas as idiossincrasias que cada um possa ter, o diário pessoal se avizinha de outros gêneros autobiográficos, como as autobiografias e as memórias. Todos eles propõem ao leitor um pacto autobiográfico, conforme o concebe Lejeune<sup>254</sup>: a identidade de nome entre autor, narrador e personagem principal, que propõe a semelhança entre a narrativa e a vida daquele que a escreve. No entanto, deles também se distancia pelos já referidos efeitos de sua relação com o calendário: a fragmentação e a incompatibilidade com a noção tradicional de obra. As maneiras pelas quais o diário se distancia de memórias e autobiografias serão, então, casos particulares daquela circunstância mais geral já apresentado no início deste capítulo.

Grosso modo, autobiografias e memórias buscariam dar conta da vida de um sujeito por meio de uma visada retrospectiva, com vistas à totalidade, seja, no caso das autobiografias, com maior ênfase na individualidade, seja, no caso das memórias, do ponto de vista da inserção em uma coletividade (em especial um clã familiar<sup>255</sup> ou um momento

252 DIDIER, 2002, p. 8–9

253 “Cette ‘interiorité’, qu’est-elle d’autre que la présence d’un ‘je’, d’un regard qui est exclusivement celui du diariste, et qui assure la continuité, la cohérence du texte?”. *Ibid.*, p. 8–9. Tradução nossa.

254 Cf. LEJEUNE, 2008, p. 13–70.

255 ÁVILA, 2016, pos. 3602–3614.

histórico<sup>256</sup>). Assim, autobiografias e memórias serão narrativas, com princípio e fim bem estabelecidos desde o início, em que a seleção dos eventos e o seu encadeamento buscam dar conta de uma vida de maneira coerente. Dessa maneira, partem da concepção que Bourdieu chamou de ilusão biográfica: a possibilidade de transformar uma vida na *história* de uma vida, com início meio e fim (“no duplo sentido de término e finalidade”<sup>257</sup>) e dotada de sentido (“no duplo sentido de significação e direção”<sup>258</sup>). Ainda, partilham da “ilusão autobiográfica” a que se refere Wander Melo Miranda, que encobre o fato de o estatuto do autor de um texto autobiográfico ser sobretudo uma “*forma* retórica existente para a representação ou dramatização do *sujeito*, para dá-lo como *unidade* [...]”<sup>259</sup>.

O diário, por sua estrutura mesma, se afasta dessas ilusões, e talvez daí venha o interesse da teoria contemporânea por ele. Como já foi dito, o diário afasta-se da obra planejada, e por isso é avesso à ideia de totalidade, além de impedir a retrospectão de longo alcance – “O diário pertence ao mundo do descontínuo. A memória não desempenha, lá, esse papel orgânico, organizador, que caracteriza o ritmo da autobiografia”<sup>260</sup>. Marcada pelas imagens do recomeço (uma nova entrada a cada dia) e do acúmulo (não se apaga, a cada nova entrada, os recomeços anteriores), entre as quais a segunda predomina<sup>261</sup>, a escrita diarística resultará, ao contrário, numa série de reflexões, observações, pequenas autobiografias, na qual as identidades do sujeito e de sua vida tendem a pulverizar-se<sup>262</sup>. À unidade da autobiografia e das memórias, o diário responde com um sujeito plural, cuja vida se apresenta em devir<sup>263</sup>: se o início da notação diarística não se dá necessariamente em um momento significativo – a não ser pela própria significação do início de um diário, geralmente bem marcada no texto<sup>264</sup> –, seu fim não é previsto de antemão, se é que é previsto de alguma maneira, de modo que, na maioria dos casos, a ideia do fim de um diário não é apreensível pelo seu redator, mas somente por seus outros leitores:

Seu impacto [do diário] vem, em grande parte, da incapacidade de se dar ao

---

256 DIDIER, 2002, p. 9.

257 BOURDIEU, 2006, p. 183.

258 *Ibid.*, p. 185.

259 MIRANDA, 1992, p. 40.

260 "Le journal appartient au monde du discontinu. La mémoire n'y joue pas ce rôle organique, organisateur qui caractérise le rythme de l'autobiographie". DIDIER, 2002, p. 9. Tradução nossa.

261 ÁVILA, 2016, pos. 2637.

262 Cf. MATHIAS, 1997, p. 45–46.

263 Cf. ÁVILA, 2002, pos. 207.

264 Cf. LEJEUNE, 2008, p. 268.

conjunto um sentido, uma direção única. Quando o lemos, estamos, como lembra Benjamin em “O narrador”, vendo aproximar-se a morte que lhe dará um fechamento; mas o próprio escritor não pode vê-la, não sabe o quanto está próxima ou distante. A visão de conjunto lhe escapa, e escapa-lhe a ironia ou o trágico de que suas palavras se revestirão para o leitor. Este se coloca na posição de narrador onisciente, com seu “olhar por detrás”, que manipula o texto de modos imprevisíveis para quem o escreve.<sup>265</sup>

Assim, a não ser nos casos em que o fim do diário se dá por um ato – interrupção por vontade própria, destruição, releitura e organização para publicação<sup>266</sup> –, a perspectiva do diarista, que imagina que sempre escreverá mais uma entrada, é bastante limitada em relação àquela do leitor do diário publicado, que pressente seu término no volume das páginas restantes ou na barra de progressão do *e-book*, e que pode percorrer o livro em busca dos fragmentos a que recorrerá para montar a imagem do diarista e de sua vida.

Isso significa dizer, no entanto, que o diário, ao menos quando publicado, apresenta-se, para o leitor, como um tipo de totalidade. Totalidade precária, na medida em que se apoia unicamente na responsabilidade de um único autor sobre o conjunto das entradas e nos aparatos paratextuais que apresentam e tornam o texto presente como unidade: titulação, inscrição autoral, prefácios, índices, etc.. Ainda assim, essa situação é capaz de insinuar uma diferença particular entre o ponto de vista da escrita e o ponto de vista da leitura desse gênero: lemos como totalidade aquilo que nunca se fecha para aquele que escreve. Ainda que essa situação adquira contornos diferentes nos casos em que o diário é organizado pelo autor para a publicação após a sua morte ou quando é publicado em vida, a assimetria sempre permanece, na medida em que, novamente, as circunstâncias de escrita do diário jogam a favor da dispersão dos fragmentos da imagem do autor, e que sua estrutura paratática convida o leitor a percursos que, a partir da visada retrospectiva ocasionada pelo final do livro, estabelecerão, de maneira constelar e com pouca possibilidade de controle por parte do autor, o sentido dessa vida nele inscrita.

#### 2.4.3 Destinação e publicação

Por esse caminho, adentramos duas questões que, interligadas, são de crucial importância para o estudo do diário: sua destinação e sua publicação. Como propôs Jean

<sup>265</sup> ÁVILA, 2016, pos. 1872.

<sup>266</sup> LEJEUNE, 2008, p. 269.

Rousset<sup>267</sup>, a destinação de um diário pode variar muito. Há desde casos de fechamento absoluto, em que o diário é mantido em segredo e cujo grau máximo podemos imaginar ser a destruição do texto, até os casos em que há a publicação do diário em vida – grau máximo de abertura. Entre esses dois extremos há diversos graus de destinação possíveis: diários escritos a princípio só para o próprio redator, mas nos quais transparece a suspeita de que serão publicados; diários com uma abertura reduzida, que destinam-se a uma ou a poucas pessoas próximas, chegando a situações quase epistolares; ainda, seria possível conceber um diário com leitores não destinatários, leitores de ocasião.

Em todos os casos, no entanto, o que dá significado à edição de um diário é, justamente, o fato de ele ser, inicialmente, um gênero privado ou semiprivado, ou, do ponto de vista inverso, “[...] o diário é íntimo justamente na medida em que a questão da publicabilidade [...] é a única que o inquieta”<sup>268</sup>. Seria o caso de dizer que o momento em que a publicabilidade do diário realmente inquieta seu redator é o momento em que aquele transforma-se de fato em um diário íntimo, ou, na nomenclatura que adotamos, um diário pessoal. Por outro lado, a observação da história dos diários na modernidade demonstra que o diário pessoal só se expande e se define como prática a partir do momento em que começam a ser publicados.

Alain Girard<sup>269</sup>, em seu estudo sobre o diário íntimo e a noção de pessoa, divide em três épocas a prática do diário íntimo na França, em relação à sua escrita e à sua publicação. Vale ressaltar que, antes desse período, já havia diários, embora fugissem do critério de intimidade a que recorre Girard. Diários externos e crônicas cotidianas foram muito comuns nos séculos XV, XVI e XVII, conforme nos informa Béatrice Didier<sup>270</sup>. No entanto, é no período abarcado por Girard, a saber, do início do século XIX ao início do século XX, que esses textos foram descobertos, dotados de valor como documentos históricos e, em alguns casos, publicados. Assim, embora a história dos diários seja mais antiga do que a história do diário íntimo traçada por Girard, sua história pública coincide com o arco temporal a que ele recorre.

Uma primeira época, segundo Girard, cobriria o período de 1800 a 1860, período no qual os diaristas, de um modo geral, manteriam o diário apenas para si mesmos e não

---

267 ROUSSET, 1983.

268 BAPTISTA, 2003b, p. 19.

269 Cf. GIRARD, 1963, p. 57–100.

270 Cf. DIDIER, 2002, p. 28–35.

cogitariam sua publicação. Essa época se dividiria, por sua vez, em duas gerações: a primeira, que escreveu nas três primeiras décadas do século XIX, e que caracterizaria pela ausência de modelos e pela “invenção” de seu próprio modo de expressão; a segunda, que cobriria as quatro décadas seguintes, tinha conhecimento de diários estrangeiros – de Goethe e Byron – e conhecia a obra de seus antecessores, no entanto não publicaram seus escritos íntimos. No fim do período na qual escreveu essa segunda geração de intimistas, começam a aparecer os primeiros diários publicados, embora em edições fragmentárias ou parciais.

A segunda época, por sua vez, cobriria o período que vai da década de 1860 à década de 1910, e se caracterizaria, do ponto de vista da escrita, pela possibilidade de recorrer aos diários do período anterior, alguns dos quais já se encontravam parcialmente publicados. Ou seja: os diaristas da segunda época tinham modelos a emular e ultrapassar, além de não ignorarem a possibilidade de publicação de seus diários, embora nenhum deles o tenha feito por iniciativa própria. É no centro dessa época, das décadas de 1880 a 1900, que eclode o fenômeno da publicação de diários.

Por fim, a terceira época, que inicia-se em 1910 e estende-se sem período definido por Girard, seria o momento em que o diário adquire as características de um gênero literário. Por um lado, escritores publicam, em vida, longos fragmentos de seus diários, e por vezes deixam-nos preparados para a publicação completa após a morte (a publicação completa em vida sendo, assim, a última resistência da intimidade). Por outro, começam a aparecer as primeiras edições críticas dos diários dos primeiros intimistas, feitas a partir dos manuscritos e com a intenção de serem o mais completas possível.

Às três épocas listadas por Girard, poderíamos adicionar uma quarta, fugindo, agora, do contexto francês. Trata-se da situação contemporânea, em que há a publicação de diários (sobretudo de escritores) em vida, periodicamente, como no caso de Peter Handke, analisado por Myriam Ávila<sup>271</sup>, e nos casos de José Saramago e Virgílio Ferreira, analisados por Abel Barros Baptista<sup>272</sup>.

Mais do que os períodos específicos pelos quais passaram a escrita e a publicação dos diários, interessa-nos a maneira como a publicação modula a imagem do gênero e transforma-o em um gênero literário. Por um lado, há uma trajetória de abertura cada vez maior do diário aos leitores, o que, a princípio, constitui o gênero, e, em seguida, impulsiona-o a modificar-se.

---

271 ÁVILA, 2016, pos. 381–386.

272 BAPTISTA, 2003b.

Nesse movimento, segundo Didier<sup>273</sup>, há uma mudança no conteúdo mesmo da noção de intimidade, que teria deixado de ser definida pelo segredo, pelo seu fechamento ao olhar do outro, e passaria a ser definida pela sua relação com o inconsciente, que favorece uma representação espacial do “eu” e a sua exploração em vários níveis. Embora a autora afirme que não há contradição entre a exigência da verdade absoluta e o desejo de publicação, é de se imaginar, também, uma mudança nessa exigência e no conteúdo mesmo dessa verdade absoluta no momento em que um outro não só espreita, mas também espera pela sua escrita.

Por outro, há uma diminuição da distância entre a escrita do diário e a sua publicação, que vai do caráter póstumo dos primeiros diários do século XIX até a publicação a mais imediata possível, como é o caso dos diários de escritores contemporâneos mencionados acima, lançados em vários volumes, conforme foram sendo escritos. No caso específico do diário de escritor, nesse mesmo movimento modificam-se também suas funções em relação à própria escrita literária: na modernidade o diário deixa de servir somente como armazém de eventos e ideias para transformar-se ele mesmo num campo de experimentação estética<sup>274</sup>. Na situação atual, ao contrário, em que a publicação dos diários se dá com pouquíssima distância temporal em relação à sua escrita, a função do diário para a literatura se daria sobretudo na reflexão sobre o escritor “como imagem e mercadoria”, reflexão que diz respeito, portanto, “à contingência como único refúgio contra a expropriação *a priori* de sua consciência”<sup>275</sup>. Por fim, a diminuição dessa distância temporal significa, também, a maior responsabilidade do autor pela própria organização e publicação do diário.

A publicação de um diário pressupõe algumas operações que o transformam, como já dissemos, em uma totalidade precária, que se constitui menos pela coerência interna do texto do que pela submissão de todos os fragmentos à responsabilidade de um único nome inscrito na capa e cuja contraparte real e social tem sua existência reconhecida. O encadeamento lógico do texto se dá, unicamente, pela cronologia<sup>276</sup>. Em especial nos casos em que o responsável pela organização e publicação não é o autor, essa transformação do diário em livro inclui diversas alterações no próprio diário. Há, por um lado, intervenções técnicas (estabelecimento da cronologia quando esta não é clara, esclarecimento de entradas elípticas, abreviações, nomes, etc.). Pode haver, também, intervenções textuais (seleção de entradas,

---

273 DIDIER, 2002, p. 45.

274 ÁVILA, 2016, pos. 381.

275 *Ibid.*, pos. 381.

276 GIRARD, 1963, p. 17–18.

supressões, até mesmo modificações no estilo)<sup>277</sup>. Se, no caso das intervenções técnicas, orienta-se o leitor ao mesmo tempo em que se reforça a ligação entre o diário e a vida daquele que o escreveu, as intervenções textuais modelam essa vida, num jogo de mostrar e esconder que acaba por ajudar a constituir a própria imagem do diarista. Esse jogo pode ser orientado por diretrizes diversas: preservar a imagem do escritor ou de outras pessoas mencionadas no diário; dar a ver uma faceta específica do diário (como na edição dos diários de Virginia Woolf por seu marido, Leonard Woolf, intitulada *A writer's diary*<sup>278</sup> e limitada às entradas relativas à literatura e à escrita); tornar o diário suportável para o leitor.

Por outro lado, há também muitos casos em que o trabalho de edição constrói ele mesmo o conjunto a que se dará o nome de diário, conjunto este cujo responsável é unicamente o editor<sup>279</sup>. Veja-se, por exemplo, o caso do *Diário íntimo*<sup>280</sup> de Lima Barreto: para além das notas que constituíam, para o autor, propriamente seu diário (intitulado por ele mesmo “Um diário extravagante”), o trabalho de edição de Francisco de Assis Barbosa ajunta a ele notas diversas, rascunhos de obras literárias, discursos, etc., que, após terem sua cronologia estabelecida, podem ser dispostos em ordem e, sob o título de *Diário íntimo*, figurar para o leitor *como se* fizessem parte do diário de Lima Barreto<sup>281</sup>. Da mesma maneira, Evaldo Cabral de Mello, editor dos *Diários*<sup>282</sup> de Joaquim Nabuco, nos informa que, para preencher algumas lacunas, lançou mão de manuscritos de outras obras e da correspondência de Nabuco com sua esposa, Evelina. Há, ainda, os casos em que há mais de um diário, cada um cobrindo períodos diferentes, aos quais ajuntam-se fragmentos de cadernetas e agendas para constituir um único conjunto, como parece ser o caso de Maine de Biran e Benjamin Constant, estudados por Alain Girard<sup>283</sup>. Por fim, há mesmo casos em que diversos diários, considerados como unidades separadas pelo seu autor, são publicados como um único. Esse parece ser o caso de Stendhal, estudado também por Girard, que possuía seis diários, todos eles intitulados<sup>284</sup>.

Sejam essas operações editoriais mais ou menos significativas, elas revelam a mistura que pode haver entre a edição de um diário e a constituição de uma biografia fragmentária,

---

277 LIS, 1996, p. 178.

278 WOOLF, 1953.

279 Cf. ÁVILA, 2016, pos. 1824.

280 BARRETO, 2006, p. 1207–1375.

281 Cf. SILVA, J., 2013.

282 NABUCO, 2005.

283 GIRARD, 1963, p. 165–66, 243–244.

284 *Ibid.*, p. 294.



bem como põem em evidência que, mesmo nos casos da edição de diários “reais”, não há transparência possível entre os manuscritos e o livro construído a partir deles. Reforça essa impossibilidade, ainda, a dificuldade em atestar a completude dos diários publicados, mesmo em edições críticas, na medida em que da materialidade dos manuscritos pessoais, que em geral não possuem cópias, decorre a possibilidade de seu extravio ou destruição<sup>285</sup>.

Nos casos em que o diário é organizado pelo próprio autor para a publicação póstuma, ou quando é publicado em vida, há diversas situações possíveis. É de se imaginar que a autocensura, presente mesmo nos diários secretos<sup>286</sup>, tenda a se intensificar quando há a previsão de um leitor, bem como a construção intencional da própria imagem (ainda que as circunstâncias de escrita do diário impeçam que o autor tenha total controle sobre ela). Para além disso, o autor pode ou não selecionar, reescrever, suprimir trechos. A existência ou não dessas alterações dificilmente pode ser identificada no texto publicado, na medida em que todas as pistas que apontariam para elas, em especial as lacunas, são não só possíveis como extremamente comuns nesse gênero<sup>287</sup>. O mesmo vale para as alterações editoriais. Assim, pode haver uma resistência do autor às alterações, tendo em vista a fidelidade ao gênero e a ilusão da notação imediata<sup>288</sup> – cuja autenticidade, no entanto, “pode ser cuidadosamente construída”<sup>289</sup>; ou, no extremo oposto, diários reelaborados ficcionalmente e tornados, assim, “obra”, em seu sentido mais tradicional. Ainda, o diário pode funcionar como “envelope literário”<sup>290</sup>, pela sua capacidade de absorver toda forma de escritura, ou, por fim, ser utilizado literariamente pela resistência que opõe à ideia totalidade, situação na qual o que importa no diário é sobretudo sua fragmentação<sup>291</sup>.

Há, assim, nos diversos trajetos passíveis de transformar o diário em livro, uma miríade de relações possíveis entre o diário e a literatura, mas é só a partir dessa transformação que a entrada no terreno do literário se torna possível. Como observa Hans Rudolf Picard<sup>292</sup>, a literatura é uma atividade intersubjetiva e pública. Daí a impossibilidade de um diário não publicado pertencer a ela. Note-se, conforme a ressalva de Hierro<sup>293</sup>, que

285 *Ibid.*, p. 59–67, 132–143.

286 DIDIER, 2002, p. 7–8.

287 LIS, 1996, p. 84.

288 BAPTISTA, 2003b, p. 33.

289 ÁVILA, 2016, pos. 307–312.

290 DIDIER, 2002, p. 193.

291 BAPTISTA, 2003b, p. 30.

292 PICARD, 1981.

293 HIERRO, 1999.

interessa mais, nessa afirmação, o fato de o diário ter sido publicado do que o fato de ele ter sido escrito para ser publicado. A publicação, ademais, constitui um conjunto, ao qual o leitor acessa como totalidade, o que significa que o diário publicado torna-se, enfim, para o leitor, também uma obra, ainda que não no sentido tradicional de submissão das partes a um todo ou de resultado de um planejamento. O diário publicado pode ser entendido, assim, como obra aberta, obra “em obras”, obra em devir, e seu acolhimento no terreno do literário deve-se em grande medida à relação da literatura moderna com a fragmentação, “o triunfo da variedade sobre a hierarquia”<sup>294</sup>, a partir do qual as ideias de coerência e unidade deixam de ser critérios críticos absolutos.

## 2.5 Máquinas I: O livro

Em um certo sentido, o caso que nos ocupa aqui, a transformação de um diário real no diário de um romance, deve ser entendido como a transformação de um diário em parte de uma obra, em seu sentido mais tradicional. A relação de complementaridade das duas partes do romance<sup>295</sup>, bem como o seu “sistema simbólico preciso”, de que fala Geraldo Carneiro<sup>296</sup>, apontam para uma perfeita submissão das partes do romance a seu todo. Concorrem para isso não só as alterações levadas a cabo por Carlos Sussekind Filho, mas também a mudança no sistema de referência a que os trechos do diário são integrados, seja pela necessidade de ler o “Diário da Varandola-Gabinete” em conjunto com as “Duas Mensagens...”, seja pelo próprio fato de o leitor saber que trata-se, enfim, de um romance.

No que diz respeito à repetição e à alteração do diário verdadeiro no romance, trata-se de uma situação que poderia ser comparada, por um lado, à edição póstuma de diários, com todas as alterações editoriais que, nesse percurso, podem acontecer. Ainda que a intervenção editorial seja meramente técnica, é a publicação, nesses casos, o que constitui o diário como um certo tipo de obra, movimento pelo qual as ordens do livro, seu dentro e seu fora, seus paratextos, seu efeito de totalidade, retroagem, também, sobre os manuscritos. Se nisso se mostra a força de fechamento e de atribuição contida no livro, pode-se dizer que há, nesse mesmo gesto, uma espécie de escamoteamento da interferência contida nessa passagem, como se um efeito de transparência fosse construído e naturalizado.

---

294 ÁVILA, 2016. pos. 78.

295 Cf. PELLEGRINO, 1976.

296 CARNEIRO, 1976, p. 2.

Em *Armadilha para Lamartine*, os mesmos procedimentos que servem a esse efeito naturalizado de transparência serão ativados com vistas ao seu curto-circuito. Se estamos certos ao propor que a ocupação do lugar reservado à inscrição autoral por uma ficção do manuscrito insere a história da composição da obra na própria obra, esse movimento faz com que o romance escape à noção tradicional de obra não pela fragmentação e a falta de planejamento do diário, mas pela suplementação que pede e fornece àquilo que, num sentido tradicional, lhe seria externo. Pela totalidade interna do texto paga-se com a duplicação da inscrição autoral e o jogo sem fim de remissões entre o externo e o interno provocado por ela. Por isso dissemos, há dois parágrafos, que *em um certo sentido* poderíamos falar, nesse caso, da transformação de um diário em parte de uma obra, em seu sentido mais tradicional, sentido este que depende de se ignorar ou discordar do modo específico de abertura de que falamos aqui.

No início deste capítulo, fizemos referência ao caráter maquinal da repetição do significante garantido pela inscrição, além de anunciarmos que a inscrição seria tematizada, na ficção de Carlos Sussekind, por meio de máquinas. Às duas maneiras supracitadas pelas quais as ordens do livro interferem no manuscrito – na publicação de diários verdadeiros e na utilização da ficção do manuscrito em *Armadilha para Lamartine* – poderíamos fazer corresponder os dois tipos de repetição de que falamos no capítulo anterior, às quais corresponderiam, por sua vez, dois tipos de máquinas: repetições pretensamente naturais, máquinas que registram; repetições artificiosas, máquinas que colocam os registros em movimento.

Desejando-se registro transparente, o papel do livro na publicação dos diários verdadeiros se encaixaria na primeira categoria. A possibilidade de o significante repetir-se sem a supervisão de seu produtor, no entanto, faz com que o registro seja sempre uma mera pretensão, um escamoteamento de seus procedimentos ou de sua retórica. No caso dos diários verdadeiros, isso se evidencia nos numerosos percursos de leitura passíveis de serem construídos a partir da totalidade precária produzida pelo livro. Na ficção de Carlos Sussekind, essa pretensão se revelará no desfecho de uma série de embates, como veremos. Nessa obra, tudo aquilo que se pretende mero registro carregará, também, a possibilidade de sair do controle daquele que o produziu, voltar-se contra ele ou contra aquilo que se desejaria registrar:

Um pequeno parêntese entre coisas tão sérias. Esta minha fotografia, que coleí aqui ao lado, revela um caso curiosíssimo de “mimetismo”. Foi tirada por um fotógrafo de rua, no dia seguinte ao da discussão que tive com o Presidente do Tribunal de Justiça, católico ultramontano, meu inimigo ideológico mortal. Lá ia eu pela Avenida, em frente ao Cineac Trianon, trazendo, ainda, a impressão fortíssima da véspera e. . . não é que estou (no retrato) com a cara dele, do inimigo ideológico, sem tirar nem pôr?!

Não me meto a explicar o fenômeno, mas registro-o.<sup>297</sup>

É dessa possibilidade de descontrole que Carlos Sussekind parece se aproveitar na utilização do diário de seu pai para a composição de seu romance. O livro, por sua vez, torna-se, aí, aquela “máquina geradora de histórias e versões, hipóteses e possibilidades, que bloqueia o trânsito da atribuição do mesmo passo que impede a apropriação”<sup>298</sup> de que fala Baptista. Mecanismo que, finamente ajustado, coloca em movimento incessante o diário e as vidas que nele se repetem, afetando, assim, tanto os “originais” quanto os “falsos”, o livro torna-se, por essa perspectiva, fator ativo na configuração do labirinto ou da armadilha em que o leitor de *Armadilha para Lamartine*, inadvertidamente ou não, se coloca, terminando por ser lançado num “poço sem fundo de associações e relações inexpressas”<sup>299</sup>, acometido de uma “tonteira leve”<sup>300</sup>. Por esse mesmo motivo, a solução para suportar essa tonteira dificilmente viria de uma entrevista com o escritor, na medida em que os detalhes sobre sua vida, o diário de seu pai e as modificações efetuadas neste são, desde o momento em que se tornam públicos, também absorvidos pela obra, que, antes de estancar seus movimentos por efeito deles, faz com que ressoem junto à sua repetição adulterada “dentro” do romance. O som que provém dessa ressonância por certo não estava, anteriormente, nem dentro nem fora dele.

Para além dessa ressonância, que se traduz numa diferença interna do diário que lemos no romance, ao mesmo tempo um e outro, a ficção também transborda para as vidas e o diário verdadeiros. O fato de a figura de Carlos Sussekind, pai, ter sido de algum modo dominada pela de Dr. Espártaco, conforme se evidencia na fortuna crítica analisada no capítulo anterior, tanto demonstra esse transbordamento quanto evidencia o fato de que Carlos Sussekind Filho não é capaz de controlar os efeitos desses seus experimentos:

297 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 151.

298 BAPTISTA, 2003a, p. 290.

299 CÉSAR, 1993a, p. 55.

300 PELLEGRINO, 1976, p. 8.

Essa talvez seja a armadilha mais difícil do romance, que como um todo acaba por deixar a impressão de que é um testemunho direto de fatos ocorridos tais e quais: de que é quase uma historiografia. Nestas e noutras entrevistas, ao falar de mim, do meu pai, da minha vida, é como se eu estivesse reforçando esta máscara. Como se o romance fosse uma cópia. Como se esta própria entrevista, quando publicada, fosse também uma transcrição exata do que eu disse. Seria cabotinismo remeter à frase final do livro, insistindo no modo comparativo, no “como se”? Não sei mais se estou a fim de tirar ou deixar a máscara. Acho que não depende mais de mim.<sup>301</sup>

Mesmo que à revelia, é como se Carlos Sussekind Filho acabasse escrevendo a própria biografia a partir dos diários do pai, e a biografia do pai a partir de seus romances. Nessa circulação entre o biográfico e o romanesco, no entanto, a figura de Lamartine não se plasmou na de Carlos Sussekind Filho tão definitivamente como a de Dr. Espártaco se plasmou na de Carlos Sussekind, pai. Antes, o autor parece prosseguir ele mesmo com as ficções que permeiam seus livros. Desistindo de tirar ou simplesmente deixar a máscara do romance, o escritor parece ter se encarnado, ativamente, nela.

As numerosas entrevistas – atualizações periódicas da autobiografia<sup>302</sup> – concedidas pelo autor parecem ser utilizadas por ele para reforçar o apagamento de fronteiras entre ficção e a biografia. Carlos Sussekind absorve dados da ficção – como quando afirma que, ao dar uma entrevista no Pinel, contou, sem perceber, a história de Lamartine como se fosse a dele mesmo<sup>303</sup> –, e continua a contar histórias sobre o diário, histórias essas cuja veracidade é bastante questionável – como quando afirma ter destruído dois volumes do diário do pai para impedir que soubessem se uma parte de outro de seus romances, *Que pensam vocês que ele fez, tinha sido inventada ou não*<sup>304</sup>.

Por outro lado, o autor continua a fazer circular os diários do pai, de maneiras também inusitadas: em seu aniversário de 70 anos, Carlos Sussekind distribuiu para cada um dos convidados um certo número de páginas do diário datilografado, para que fossem digitadas no computador pelos convidados<sup>305</sup>. A partir dessa data, pequenos trechos do diário de seu pai, sem alterações, foram divulgados: um por Élio Gaspari, relativo a um encontro de Carlos Sussekind, pai, com Luís Carlos Prestes, na prisão, em 1942<sup>306</sup>, outros por Paulo Roberto Pires, sobre o Rio de Janeiro na década de 1940<sup>307</sup>, e ainda outro pela Revista Piauí, ligada ao

---

301 CÉSAR, 1993a, p. 63.

302 ARFUCH, 2010, p. 136.

303 ACHO... 1998, p. 6.

304 PINTO, 2006, p. 158–159.

305 BARBOZA, 2003, p. B-4.

306 GASPARI, 2003, p. 16.

307 PIRES, 2003, p. B-2.

Instituto Moreira Salles, relativa a uma visita do diarista ao cárcere da Ilha Grande<sup>308</sup>.

Esse gesto, por sua vez, repete algo que fora anunciado por Lamartine, anteriormente, em *Que pensam vocês que ele fez*, em relação ao Diário de Espártaco:

O problema com esse Diário é que faz mal ficarem os cadernos juntos. São sessenta e tantos. Tem que separar. Distribuir. Eles nasceram um de cada vez, não nasceram todos ao mesmo tempo, então que cada um viva a sua vida. Cada um começa na sua primeira página e termina na última. Do jeito que estão, enfileirados, é como se todos começassem na primeira página do primeiro e terminassem na última página do último.<sup>309</sup>

A biografia como repetição, parte e continuação da obra: pela intervenção do livro, nenhuma pode tornar-se o modelo da outra, na medida em que suas imagens só se constroem nesse espaço que as relaciona e faz com que interajam entre si. Esse movimento, no entanto, não se limita nem à relação entre a vida dos autores e o texto do romance, nem a *Armadilha para Lamartine*. Como César e Pellegrino sabem, o “poço sem fundo de associações e relações inexpressas” é também interior ao texto do romance, em que várias relações parecem se repetir, como veremos no último capítulo desta tese. Além disso, o processo de composição de *Armadilha para Lamartine*, bem como seus personagens, voltarão a aparecer em *Que pensam vocês que ele fez*, que poderia ser entendido como uma espécie de repetição, em outro universo, do gesto de constituiu *Armadilha para Lamartine*. É dessa repetição e das outras máquinas que aí aparecem que trataremos no próximo capítulo.

---

308 MENDONÇA, 2006.

309 SUSSEKIND, C., 1994, p. 244.

### 3 DESAPROPRIAÇÕES E IMPROPRIEDADES

No capítulo anterior, procuramos investigar de que modo a inscrição autoral e os paratextos de *Armadilha para Lamartine* constroem a ficção do livro sobre a qual o romance é montado. Considerando a inscrição autoral como um tipo bem particular de ficção do manuscrito, procuramos defender que os paratextos e a história da composição da obra fazem parte, nesse romance, da própria obra. Nesse trajeto, o reenvio foi a figura da repetição que guiou nossa reflexão. Essa figura lida com um tipo de repetição que é, também, um transporte, ao mesmo tempo em que demonstra que esse transporte jamais deixa intacto aquilo que é transportado: seja pelas mudanças de endereçamento que constituem as brincadeiras com as cartas de que falamos no início do capítulo, seja pela publicação em livro, que foi nosso principal objeto, os reenvios com os quais trabalhamos sempre atingem, de alguma forma, os manuscritos, aproveitando-se daquele automatismo de repetição a que a inscrição submete o significante.

No caso da publicação, defendemos que essa interferência é exercida pelas ordens do livro: o conjunto de dispositivos que separa seu dentro e seu fora, seu conteúdo de seus auxílios de leitura, ao mesmo tempo em que cria uma suposição de autor, garante da unidade e da identidade do manuscrito em relação às suas cópias, e atribui um caráter de totalidade àquilo que envolve. Essas interferências, no entanto, poderiam ser escamoteadas ou intensificadas pela maneira como se manipulam essas ordens: escamoteadas, na publicação de diários verdadeiros; intensificadas, na utilização da ficção do manuscrito no romance, da qual *Armadilha para Lamartine* representaria um caso especial. A partir desses dois casos, por sua vez, delineamos os dois tipos de máquinas com as quais trabalharíamos a ficção de Carlos Sussekind: máquinas que registram, por um lado; máquinas que colocam os registros em movimento, por outro.

Neste capítulo, continuamos essas reflexões por meio de uma ligeira mudança de foco. No capítulo anterior, tratamos da maneira como a repetição do diário verdadeiro num contexto romanescos retroage sobre ele por intermédio da invasão do lugar dedicado à inscrição autoral por uma ficção do manuscrito, que instiga o leitor a uma remissão incessante entre o dentro e

o fora do livro, entre o romance e as (auto)biografias de Carlos Sussekind, pai e filho. Neste capítulo, lançaremos mão de outras duas figuras da repetição – a *bricolage* e o pastiche – para abordar com mais detalhe os outros procedimentos que constituem o Diário de Dr. Espártaco na composição desse romance: as adulterações de Carlos Sussekind no diário paterno. Esses gestos são, certamente, inseparáveis da publicação e da manipulação das ordens do livro de que falamos anteriormente, pelo que seu tratamento em separado mostra-se um tanto artificial. No entanto, essa separação nos permite adentrar um outro romance do autor, *Que pensam vocês que ele fez*, no qual se tematiza, abertamente, a adulteração do Diário de Dr. Espártaco por Lamartine.

Nesse romance, aparecerão máquinas que exercem um papel análogo àquele que o livro, em nossa argumentação sobre *Armadilha para Lamartine*, exercia ao colocar em relação o que lhe é interior e o que lhe é exterior. No entanto, elas colocarão em evidência tanto o papel do inventor e do espectador em sua construção e funcionamento quanto a interferência mútua dos elementos que adentram o espaço constituído por elas. Se, no capítulo anterior, o que estava em questão era a remissão incessante entre o romance e a biografia, o que estará em questão aqui serão as remissões e interferências entre os elementos que são colocados dentro da máquina ou, se quisermos, do livro.

Nesse trajeto por *Que pensam vocês que ele fez* também surgirão, no entanto, outras figuras da repetição, a variação e a duplicação, que colocarão em primeiro plano ainda outras questões: as relações que, na obra de Carlos Sussekind, se estabelecem entre a composição de textos e a constituição de sujeitos e entre a propriedade dos escritos e a posse sobre si mesmo.

### 3.1 Máquinas II: o *bricoleur* e o engenheiro

Nogueira Moutinho sugeriu, em artigo de setembro de 1977 na *Folha de São Paulo*, que o procedimento de composição de Carlos Sussekind, filho, em *Armadilha para Lamartine*, deveria ser entendido segundo os *ready mades* de Duchamp e a “exegese parodística de Borges na admirável fábula sobre o devir cultural que é ‘Pierre Menard autor



do Quixote”<sup>310</sup>. A primeira dessas sugestões coloca em primeiro plano os efeitos do deslocamento de um objeto do “espaço do mundo em comum”, para voltarmos à teorização de Tassinari, para um espaço expositivo. Tassinari, no entanto, sequer considera os *ready mades* de Duchamp obras, justamente pela ausência dos “sinais do fazer”, de uma forma poética ou um estilo, que se sobreporiam à forma do objeto industrial: “Num *ready made*, há um privilégio da exposição em relação à obra. Não há mesmo obra, mas apenas exposição”<sup>311</sup>. Tampouco os considera arte, pelos mesmo motivos. A importância de Duchamp seria a de ter inventado “uma espécie de colagem de arte com não-arte, de uma coisa qualquer com o espaço das instituições artísticas”, pondo em relevo, assim, “zonas de instabilidade, regiões mal exploradas e a serem investigadas, entre a arte e a vida comum”<sup>312</sup>.

Vê-se que tal posição se atrela à noção de obra como o resultado de um tipo específico de trabalho individual, na contramão daquilo que seria destacado por uma autora como Rosalind Krauss. No capítulo “Formas de *ready-made*: Duchamp e Brancusi”, de seu livro *Caminhos da escultura moderna*, Krauss relata o quanto Duchamp ficara impressionado ao assistir, em 1911, a uma peça de teatro baseada nas *Impressões da África*, de Raymond Roussel. A peça era constituída por diversos espetáculos fantásticos, sem vínculo narrativo entre si. Havia, no entanto, um tema subjacente a todos eles, capaz de lhes garantir alguma continuidade: uma série de máquinas que, com um “intrincado conjunto de mecanismos” terminavam “produzindo ‘arte’”<sup>313</sup>. Dou a palavra à autora:

O espaço literário das *Impressões* é habitado, portanto, por um grupo de pessoas que mecanizaram a rotina da criação artística. As forças biológicas e físicas de que elas se utilizam transformam-se em máquinas que criam imagens – imagens que reconhecemos como a base da experiência por nós identificada como arte. Ao automatizarem a produção artística, no entanto, as máquinas chegam a um resultado no qual a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte, que põe a máquina em funcionamento.<sup>314</sup>

Dessa imagem derivaria uma descrença absoluta na existência “de um vínculo íntimo,

---

310 MOUTINHO, 1977, p. 22.

311 TASSINARI, 2001, p. 83.

312 *Ibid.*, p. 84–85.

313 KRAUSS, 2001, p. 86.

314 *Ibid.*, p. 86.

causal, entre um indivíduo e sua produção, entre um pensador e seus pensamentos”<sup>315</sup>, da qual a crítica estadunidense partirá para analisar a fase madura da produção de Duchamp, marcada “por uma constante obsessão pela pergunta: o que ‘faz’ uma obra de arte?”<sup>316</sup>. Assim, com os *ready mades*, Duchamp teria se convertido “em uma espécie de comutador destinado a colocar em movimento o processo impessoal de geração de uma obra de arte – mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu ‘autor’”<sup>317</sup>.

Na ficção de Carlos Sussekind estão presentes algumas máquinas bastante particulares. No romance *Que pensam vocês que ele fez*, publicado em 1994, há duas cujos modos de construção e funcionamento podem nos interessar. A primeira é, na realidade, um brinquedo: o “Teatro de Efeito Eletroestático”, abreviado por Lamartine em TEE. A notícia que temos dele encontra-se numa carta enviada pelo protagonista a seus filhos, em ocasião do aniversário de um deles, Claudinho. Lamartine, que havia sumido já há alguns anos, revela, nessa carta, que estava exilado numa cabana nos Andes, apenas com alguns poucos objetos: cobertores, bombons, uma pasta com documentos pessoais, os dólares com os quais a Samuel Pepys Foundation o pagara para fazer a edição dos diários de seu pai, Dr. Espártaco. Por um acaso, Lamartine tem a ideia de construir esse brinquedo para os filhos, utilizando apenas alguns desses materiais que levava consigo:

Todo o material necessário resume-se a uma lata de goiabada (ou uma forma de pizza, ou uma caixa de madeira em formato circular) com vinte centímetros de diâmetro e dois de altura. Na parte de cima, sem tampa, vai uma cobertura de acetato fininho bem esticado, cujas extremidades a gente prende com fita adesiva às bordas de dois centímetro de altura que marcam o contorno. O chão leva forro de cópia xerográfica, para aproveitar a energia armazenada. Tenho usado certidões de nascimento. É um palco-arena, visível debaixo do acetato transparente, para bailados clássicos e circenses.<sup>318</sup>

Os bailarinos ou artistas de circo são pedacinhos de papel (no caso, pedacinhos de uma nota de dez dólares), colocados em movimento pela eletricidade gerada ao se esfregar a palma da mão no acetato que fica na parte de cima do brinquedo. Dependendo do formato em que os pedacinhos de papel são cortados, variam os passos dados pelos bailarinos: cortes circulares

---

315 *Ibid.*, p. 87.

316 *Ibid.*, p. 87.

317 *Ibid.*, p. 91.

318 SUSSEKIND, C., 1994, p. 227.

geram movimentos repetitivos; cortes irregulares geram movimentos mais vivos e imprevisíveis. Os artistas circenses, que Lamartine chama de bufões ou gorilas, são obtidos através de cortes quadrados com furos circulares no centro. Estes ficam a maior parte do tempo movimentando-se rentes ao plástico superior. Além disso, todos os integrantes desse balé interagem entre si, se esbarrando ou modificando os movimentos uns dos outros.

Da longa descrição que Lamartine faz desse brinquedo – comparando-o ao balé *O lago dos cisnes*, de Tchaikovski –, poderíamos retirar o mesmo questionamento acerca do “vínculo íntimo, causal” entre o criador e sua criatura que apareceu na pequena digressão que fizemos sobre Duchamp: Lamartine constrói a máquina, mas seu funcionamento depende de um princípio impessoal, a eletroestática. As características de seu movimento dependem parcialmente da ação de seu inventor, já que é ele quem recorta os pedaços de papel e monta o palco, mas o resultado de conjunto foge ao seu controle e, além disso, depende do material utilizado: “Não tenho a menor dúvida de que a harmonia conseguida nos espetáculos deveu-se em grande parte à identidade de origem dos participantes”<sup>319</sup>.

Vê-se que não se trata, no entanto, como nos *ready mades* de Duchamp, somente da transferência de um objeto, conservado materialmente inteiriço, para um contexto perceptivo e valorativo diferente, mas também de fragmentação e ativação de um movimento. Das máquinas vistas pelo artista francês naquele espetáculo teatral, o TEE distancia-se também por sua indeterminação: ao contrário daquelas, automáticas e reprodutivas, o brinquedo inventado por Lamartine tem certo potencial de produção:

E quando, numa segunda fase – depois de passar dias e noites mergulhado no fascínio de assistir aos *solos sempre diferentes de Pavlova* –, resolvi acrescentar à companhia um primeiro-bailarino, uma segunda-bailarina e um corpo de baile com doze figurantes, tirei Nijinski, Isadora e a dúzia de comparsas da mesma nota de dez dólares que dera origem à primeiríssima dama do TEE. A presença de um *partner* (com seu corpo físico influenciando e modificando as trocas eletroestáticas inspirou *novas e imprevistas fantasias* aos recursos coreográficos de Pavlova. [...] os trajetos agora são de uma complexidade como nunca houve antes.”<sup>320</sup>

---

319 *Ibid.*, p. 229.

320 *Ibid.*, p. 229. Grifos meus.

### 3.2 Robison Crusoe e a “costureirinha”

Em *O trabalho da citação*, tradução de trechos selecionados de *La second main ou le travail de la citation*, de Antoine Compagnon, o autor afirma que “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras”<sup>321</sup>. Uma entre outras imagens análogas utilizadas por Compagnon para abordar a citação, seu uso nesse contexto já indica a centralidade que a própria citação irá ocupar na teorização do autor. A citação “tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações [...] como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados”<sup>322</sup>, sendo, assim, figura capaz de subsumir tanto a leitura quanto a escrita, desde que considerada não só como produto, mas também como ato, trabalho. Assim, as várias figuras da leitura que apresentará já farão parte de seu escopo: do “tropeço” causado por determinada frase de um texto, que inexplicavelmente nos chama a atenção e “põe em movimento todo o processo da citação”<sup>323</sup>, ao grifo, marca material com a qual o leitor sobrecarrega de sentido ou valor determinado trecho<sup>324</sup>, toda leitura que não seja “monótona nem unificadora”<sup>325</sup> será capturada metonimicamente pelo trabalho da citação, justamente porque o texto escrito não impõe ordem e temporalidade rígidas para sua leitura. É sempre possível retornar, reler, memorizar, alterando, assim, a organização do texto, decompondo-o: “A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido transforma-se ele mesmo em texto [...]”<sup>326</sup>. Uma pergunta (retórica?) sugere que aquilo que, na leitura, não se destaca, sequer é lido: “Não seria isso simplesmente reconhecer que, em um livro, há algumas frases que leio e outras que não leio [...]?”<sup>327</sup>.

Toda escrita será, igualmente, considerada “colagem e glosa, citação e comentário”<sup>328</sup>

---

321 COMPAGNON, 1996, p. 11.

322 *Ibid.*, p. 33.

323 *Ibid.*, p. 24.

324 *Ibid.*, p. 17–19.

325 *Ibid.*, p. 13.

326 *Ibid.*, p. 13.

327 *Ibid.*, p. 13.

328 *Ibid.*, p. 39.

por Compagnon, afirmação que a composição de *Armadilha para Lamartine* poderia tornar quase literal. A imagem do autor como um *bricoleur*, também evocada por Compagnon, também cairia perfeitamente para o processo de construção de *Armadilha para Lamartine*: conforme proposto por Lévi-Strauss, o trabalho do *bricoleur* se opõe ao trabalho do engenheiro por partir de um conjunto finito e contingente de ferramentas e materiais, estocado anteriormente e portanto não relacionado a qualquer projeto em particular (as ferramentas e as matérias-primas do engenheiro, ao contrário, seriam buscadas e concebidas tendo em vista a satisfação de um projeto específico). É certo que a oposição entre o engenheiro e o *bricoleur* não é absoluta em Lévi-Strauss, visto que o conhecimento e os meios do engenheiro são, também, sempre histórica e culturalmente limitados. No caso do engenheiro, no entanto, essa limitação se dá pela negativa – o que não se tem, o que não se sabe, e que impede que se vá mais além –, enquanto o que limita o *bricoleur* é, ao contrário, a positividade de seu estoque material. “Poderíamos ser tentados a dizer que ele [o engenheiro] interroga o universo, ao passo que o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura”<sup>329</sup>.

Voltemos, no entanto, ao texto de Compagnon: “*Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio e de uma cultura”<sup>330</sup>. Que diferença entre as duas imagens utilizadas pelo autor! Por um lado, a prosaica “costureirinha”, num diminutivo que parece denegrir sua atividade, a qual não lhe garante, aliás, a propriedade sobre coisa alguma. Por outro, o trabalho quase hercúleo de Robinson Crusoe tomando posse de “sua” ilha, tornando-a uma propriedade útil, eficiente e produtiva.

Ainda que toda escrita seja citação ou *bricolage*, essa “coleção de resíduos de obras humanas” da qual ela parte sofre de variações de valor e escala tão grandes que seria de se perguntar se, em alguns casos, ela não adquire a largura e o peso do próprio universo a ser interrogado. O quanto há de engenharia na *bricolage* de Crusoe?

É outro o caso de Carlos Sussekind. Em se tratando de *Armadilha para Lamartine*, a comparação com o *bricoleur* torna-se, também, quase literal. O estoque do qual se parte é positivamente limitado. Dir-se-ia que sequer há um projetado concebido separadamente dos

329 LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34.

330 COMPAGNON, 1996, p. 39.

meios disponíveis. Antes, o projeto surge da contingência desses meios, como na construção do TEE, inspirada por um engano de Lamartine, que achou que um pedacinho de uma nota de dólar, se movimentando dentro de sua pasta de documentos devido à eletroestática, era uma mariposa encarcerada<sup>331</sup>: um fragmento do todo que adquire vida independente como que por acaso, em um movimento semelhante àquele tropeço na leitura de que fala Compagnon, e que demonstra a possibilidade de transformar em um balé russo uma nota de dólar que fora recebida por Lamartine justamente para que editasse o Diário de Espártaco (edição que não será levada exatamente a cabo, como se verá).

Se os resíduos do qual parte Carlos Sussekind têm uma largura limitada, eles tampouco têm o peso do conjunto da tradição literária. Seu estoque não é constituído pelos “despojos de um naufrágio e de uma cultura”. Apesar da força metafórica da cena da adulteração do texto do pai pelo filho, que pode remeter a um embate em escala reduzida entre o escritor e a tradição, em especial no contexto latino-americano<sup>332</sup>, do ponto de vista do procedimento de composição trata-se de um trabalho sobre um documento privado, desconhecido para os outros. Um estoque, portanto, pessoal, caseiro até, como na construção do TEE, em que Lamartine se utiliza dos objetos corriqueiros que tem ali, à mão: a pasta de documentos “onde a gente guardava as certidões de nascimento e as garantias dos eletrodomésticos”<sup>333</sup>, uma lata de goiabada, um furador de papel “desses que vocês me tomavam para fabricar confetes”<sup>334</sup>. Um deles sendo, significativamente, a cópia xerográfica de uma certidão de nascimento, a qual serve como um dos polos de atração que ocasiona o movimento dos bailarinos no palco. O outro desses polos será o espectador, que não só deve esfregar o acetato que recobre o palco para dar partida na máquina (no que não se diferencia

---

331 SUSSEKIND, C., 1994, p. 226–227.

332 Remeto, nesse sentido, ao artigo “Palhaços, estilhaços: a ficção-labirinto segundo Carlos Sussekind”, de Friedrich Frosch: “A polifonia intertextual, no caso a da pós-modernidade latino-americana – não mais um tesouro incontestável de conhecimentos, salvo-conduto a uma tradição comum, mas sim expressão do indivíduo fragmentado, exposto a influências em conflito, vindas em parte de um *fora* inintegrável, ou seja, de uma Europa distante apenas parcialmente assimilada e assumida como origem - esfcela tanto a percepção ingênua da realidade como uma ideologia que ainda acredita no sujeito pleno e autodeterminado. As verdades supostamente garantidas não passam de um teatro fantástico em que o *eu*, mera colcha de retalhos, procura em vão seu lugar, onde se evidencia a desorientação sob influências culturais incompatíveis. Sussekind reencena a importação deformad(or)a de modelos estéticos e epistemológicos, destinada a alicerçar a cultura brasileira, questão discutida “antropofagicamente” pelos modernistas de 1922, que tiveram na mira as culturas lusa e francesa ” (FROSCH, 2001, p. 659).

333 SUSSEKIND, C., 1994, p. 226.

334 *Ibid.*, p. 228.

do inventor), como também permanecer por perto: “Sabem que, se vocês se afastarem do palco, os papezinhos não dançam? Gosto de pensar que é porque o efeito eletroestático precisa de uma combinação de frio etéreo com calor humano, para produzir-se”<sup>335</sup>.

Colocar em movimento os fragmentos do que é mais pessoal por meio de um mecanismo cujos efeitos, embora dependam desses fragmentos, já não têm mais nada a ver com sua função original, e cujo funcionamento depende mais de seu espectador do que de seu inventor: parece ser essa uma imagem adequada para a compreensão da composição de *Armadilha para Lamartine*. Importante notar que se trata de por em movimento: se a certidão de nascimento que anima as idas e vindas dos pedacinhos de papel pode ser compreendida como a metonímia de uma existência empírica, oficialmente reconhecida, vale ressaltar que os fragmentos do discurso anterior não “colam-se” a essa existência, não remetem a ela nem passam a lhe ser próprias.

Como acabamos de dizer, o trabalho do *bricoleur* se caracterizaria por partir de uma contingência material que precede o plano de trabalho, não relacionando-se, portanto, diretamente com ele. Especificamos que, no caso da composição de *Armadilha para Lamartine*, poderíamos considerar que o plano sequer existe em separado do “tesouro” do *bricoleur*: o plano é traçado para se adequar ao conjunto material existente, e não o contrário – o que significa atribuir a esse conjunto material uma resistência determinante para a elaboração e a consecução do projeto. Tal caráter determinante da contingência imposta pelo diário de Carlos Sussekind, pai, poderia ser observado comparando-se *Armadilha para Lamartine* com os outros romances de Carlos Sussekind Filho, que tendem, ao contrário daquele, a certa dispersão narrativa, como se verá. O nó da questão, no entanto, não está tanto no fato de o estoque do qual parte Carlos Sussekind ser determinante para a construção do romance, mas no fato de esse estoque possuir, senão um autor, ao menos um redator, dotado de existência verificável, nome próprio, e ao qual se atribui, de maneira bastante enviesada, um lugar na confecção da obra, por meio de uma inscrição autoral que, conforme dissemos, é ela mesma um ficção em miniatura. Esse autor suposto criado pela inscrição autoral, ao mesmo tempo um e dois, de certa forma nivela aquele que montou um romance e aquele que, “sem querer”, escreveu parte dele. Há uma relação assimétrica transformada ficcionalmente

---

335 *Ibid.*, p. 231.

em partilha: Carlos Sussekind, erigindo o pai em co-autor, não se apropria de seu texto, como tampouco deixa que ele lhe permaneça próprio.

### 3.3 O próprio e o alheio I: discursos desapropriados

Enquanto a enunciação é um processo de apropriação da língua, a citação é um processo de apropriação do discurso [...]. A frase que eu digo ou escrevo me pertence, ela é minha. Por isso é necessário que a circulação das frases no mercado seja fiscalizada. A citação, segundo seu valor dominante de ícone, desde o século XVII, é uma operação econômica estruturada pelas regras do intercâmbio<sup>336</sup>.

Embora a *bricolage* de Carlos Sussekind de que tratamos no momento possa ser considerada uma forma específica de citação, ela não se encaixa na ideia de uma “apropriação do discurso”. Há, antes, uma dinâmica de repetição e deslocamento que jamais fixa, definitivamente, as coordenadas de sua enunciação, e que gostaríamos de chamar de desapropriação. Manifestando-se em ato na história da composição de *Armadilha para Lamartine*, essa desapropriação de textos repete-se como tema ou como trecho em toda a ficção do autor, como se todo discurso, aí, estivesse prestes a ser reenviado, roubado, modificado ou emulado. Nesse sentido, a propriedade dos discursos de que fala Compagnon só existe, nessa ficção, de forma provisória, e apenas como estado anterior a uma desapropriação que põe em dúvida seu fundamento. Não pertencendo a ninguém, os textos podem, aí, ser livremente repetidos, deslocados, modificados, sem nenhuma regulação.

Em *Ombros altos*, o capítulo “Sobre o pudor de Paula” é uma interferência de Barão Frankenstein, o antagonista de Doutor<sup>337</sup> em sua paixão por Paula, no manuscrito do livro que Doutor escrevia. “Vou escrever aqui no fim das ‘memórias’ de Doutor umas observações que me parecem a propósito. Doutor sumiu de casa na semana passada e fui encontrar este manuscrito quando precisei do martelo que ele tem guardado em seu quarto”<sup>338</sup>. Nesse manuscrito encontrado casualmente, Barão Frankenstein desmente ou põe em dúvida vários dos relatos escritos por Doutor até então, e dá sua versão sobre os acontecimentos e sobre a

336 COMPAGNON, 1996, p. 153.

337 O apelido é dado por Barão Frankenstein e omitido até o capítulo escrito por ele. Antes disso o narrador não se nomeara em nenhum momento.

338 SUSSEKIND, C., 2003, p. 83.



personalidade de Paula. Por fim, acrescenta:

Doutor sumiu de casa e nem levou o manuscrito. Suponho que aspira a uma revolução completa, vida nova. Faço votos para que assim seja. Tenho, porém, os meus receios de que não tarde a voltar, atolado em iniquidades. Vai querer publicar o que deixou escrito e sua ‘sede de torturas’ deve ser tão grande que as minhas observações serão um regozijo para ele e fará publicá-las também. Preferia que assim não fosse, que rasgasse todos os seus e os meus disparates. Mas vai voltar com as mesmas manias e publicar tudo, então eu não sei?<sup>339</sup>

Há aí um jogo de cena, em que Barão ao mesmo tempo incita Doutor a publicar suas observações e abre mão de qualquer responsabilidade por esse ato, dizendo que preferiria que tudo fosse destruído. Nessa intrusão no manuscrito alheio não há nada parecido com uma reivindicação de propriedade do texto; ao contrário, Barão deixa seu comentário à disposição de Doutor, a quem cabe a decisão de publicá-lo ou não em meio aos seus próprios textos. Doutor, por seu lado, o faz, sem nenhuma cerimônia: os capítulos seguintes sequer fazem menção ao assunto, motivo pelo qual o comentário de Barão parece um intruso não só pelo fragmento de enredo que narra, mas também por sua posição em relação aos textos do protagonista, que não parece apropriar-se dele, mas simplesmente colá-lo para depois ignorá-lo sumariamente.

Em *O autor mente muito*, por sua vez, a desapropriação do discurso é o próprio jogo que anima a narrativa, incluindo a história (ficcional) da escrita do livro. Assinado por Carlos Sussekind e Francisco Daudt, que comparecem também como protagonistas, o romance narra a tentativa de Carlos Sussekind e Francisco Daudt de descobrirem se as histórias de Carlinhos Manivela, contadas diariamente por Teodoro Farpa no Sanatório Qorpo-Santo (no qual estava internado havia quase 40 anos), eram, na verdade, histórias de Carlos Sussekind. Além disso, narra a própria escrita do livro, motivada pelo medo dos autores-personagens de que Paulo Coelho escrevesse, antes deles, a história de Teodoro Farpa e as histórias de Carlinhos contadas por ele.

Trata-se, portanto, de uma série de roubos e tentativas de roubo: Teodoro rouba as histórias de Carlinhos (que descobrimos, enfim, ser o próprio Carlos Sussekind) por intermédio de um antigo psicanalista deste; Sussekind e Daudt buscam, por sua vez, roubá-las

---

339 *Ibid.*, p. 88.

de Teodoro, antes que Paulo Coelho o faça<sup>340</sup>. A narrativa já se abre em tom de brincadeira, fazendo referência às “canalhices” do psicanalista Francisco Daudt (estagiário no sanatório), que “chegou à conclusão de que não estaria nem um pouco interessado na cura do pobre Teodoro Farpa [...] se isso fizesse secar a preciosa fonte ficcional que o usuário representava”<sup>341</sup>, e do escritor Carlos Sussekind, que “mais uma vez se preparava para roubar as histórias dos outros (já havia feito isso com os diários do próprio pai!)”<sup>342</sup>. Um psicanalista desinteressado da cura e um escritor plagiário ou falsário: parece haver certa semelhança na falta de ética com que cada um desenvolve sua atividade. Na encenação da escrita do romance, no entanto, os dois autores-personagens adotam posições opostas: Francisco Daudt busca o nexos narrativo e a verdade oculta da história, enquanto Sussekind é partidário do “vôo livre da imaginação”, na expressão de Sebastião Uchoa Leite<sup>343</sup>, além de ser um escritor preguiçoso, conforme afirma o Francisco Daudt do romance<sup>344</sup>. Personificando essas características, o escritor-personagem sabota frequentemente a busca de nexos de Francisco Daudt, seja escrevendo apenas rascunhos das histórias contadas por Teodoro Farpa, seja modificando essas histórias, seja desinteressando-se da própria escrita do romance e da busca pelo segredo que envolve Teodoro. Daudt desconfia, inclusive, que esse desleixo e essas modificações sejam subterfúgios de Carlos Sussekind, que não quer admitir que é ele mesmo o Carlinhos Manivela das histórias de Teodoro. Essa suspeita em relação a Sussekind inscreve-se, também, como dúvida em relação ao próprio nexos entre escritores e texto do romance:

Carlos Sussekind é esquisito. Você imagina um escritor cuja principal atividade é alterar textos alheios? Imagina um livro escrito por dois autores? Quando ficar pronto ninguém saberá o que foi escrito por mim e o que foi escrito por ele. Este mesmo, que supostamente é meu em primeira pessoa, pode bem, na edição final, ter sido alterado por ele.<sup>345</sup>

A maneira como a narração apresenta e tematiza ostensivamente esse tipo de dúvida faz com que não perdamos de vista, conforme aconselha Uchoa Leite, o caráter lúdico do

---

340 SUSSEKIND, C.; DAUDT, 2001, p. 187–190.

341 *Ibid.*, p. 7.

342 *Ibid.*, p. 7.

343 LEITE, 2002, p. 7.

344 SUSSEKIND, C.; DAUDT, 2001, p. 47.

345 *Ibid.*, p. 47.

texto<sup>346</sup>. Nesse jogo, somos lembrados a todo momento que nos movemos sobre areia movediça. As interpolações de um escritor sobre o texto do outro, entre colchetes, são mais um exemplo disso:

A essas alturas havia outra variável a considerar: Carlos Sussekind. O fato era que Francisco Daudt o considerava, assim como todos, um escrito *cult*. Seu romance *Armadilha para Lamartine* era visto como um ~~marco~~ um caso à parte na literatura. [O Carlos começou a riscar o texto, e acabei concordando em pular uma passagem, depois que ele protestou: “Francisco, você se esquece que eu também assino o livro. Mesmo como brincadeira, é cabotinismo demais!” - FD].<sup>347</sup>

A rasura e o texto entre colchetes indicam, mais uma vez, que o próprio procedimento de escrita do romance apresentado pelos autores-personagens – a saber, que os capítulos narrados em terceira pessoa seriam escritos por ambos, enquanto os em primeira pessoa seriam escritos separadamente por cada um deles, e que os autores não mostrariam seus textos um ao outro, “para evitar perda de tempo e aumentar as liberdades literárias”<sup>348</sup> – não garante a regulação interna do texto. A (pretensa) preocupação de Sussekind acerca de sua própria imagem de escritor causa um curto circuito no acordo supramencionado, na medida em que faz com que vazem, por sobre a impessoalidade compactuada da narração do capítulo, as vozes próprias a cada um deles. Trate-se, é claro, de um outro jogo de cena, explicitado pela manutenção da rasura sobre a palavra “marco”, substituída por “caso à parte”, e pela explicação do debate que se segue. Conjugada à afirmação de Daudt de que acabara concordando com os protestos de Sussekind, tal manutenção faz com que a ficção do livro que constitui um dos planos do romance implique que as “canalhices” dos autores, dirigidas inicialmente a Teodoro Farpa, também podem ter como alvo eles próprios.

Nesse jogo, em que a trapaça é não só tolerada como prevista nas regras, o próprio efeito das trapaças parece perder força. Embora permaneça a ambiguidade enunciativa, o fato de os autores-personagens envolvidos saberem e declararem de antemão como funciona a brincadeira faz com que nós, leitores, possamos, também, apenas fingir espanto. No entanto, essa superposição de temporalidades da escrita, que percebemos nesse romance por meio das rasuras e interpolações, se mostrará muito mais presente e potente num outro romance do

---

346 LEITE, 2002.

347 SUSSEKIND, C.; DAUDT, 2001, p. 14.

348 *Ibid.*, p. 21.

autor, *O que pensam vocês que eles fez*, que colocará o gesto editorial em primeiro plano.

### 3.4 Máquinas III: o trem e a espiral

Há algumas páginas, tentávamos abordar o processo de composição de *Armadilha para Lamartine* por meio da imagem do Teatro de Efeito Eletroestático inventado por Lamartine em *Que pensam vocês que ele fez*. Uma outra máquina apresentada no mesmo romance pode funcionar, desta vez, como sua própria imagem. Trata-se de um aparelho de TV, ao qual Lamartine chama de TV-surpresa, TV-enigma e, por fim, Spinoza, em referência a um fragmento do filósofo, traduzido no romance por “não rir, não lamentar, nem detestar, mas compreender”<sup>349</sup>. Isso porque o aparelho, dado a Lamartine por um cinegrafista alemão como garantia por ter levado seu TEE para ser filmado na Europa, era feito, segundo o protagonista, “para a gente querer compreender”<sup>350</sup>:

O aparelho tem um botão único. Girando para a direita, acende a imagem; voltando à posição inicial, apaga. Nenhum outro controle. O que se vê na tela é uma ação contínua, como se fosse um filme que só pára de passar quando você desliga. Ligou de novo, o filme retorna de onde tinha parado. É assim sempre. [...] Nada se repete. Não parece que vai ter final. Continua sempre. E não tem som. É puro silêncio.  
[...]  
Se vocês imaginarem que há uma história e quiserem segui-la, até podem. Só que dificilmente um mesmo personagem fica em cena mais de meio minuto. E depois que sai não volta. O que eu chamo de personagem pode ser uma pessoa, mas freqüentemente é um bicho [...], um veículo, alguma coisa que se movimenta.<sup>351</sup>

Não se sabe quem fez o aparelho. Ele também fora recebido por Hans, o cinegrafista alemão, como pagamento. Também há muitas perguntas não respondidas sobre seu funcionamento, que intriga tanto a Lamartine quanto ao cinegrafista e a um de seus filhos, Max. Só o princípio mais básico de seu mecanismo é desvendado pelos três: há uma substituição do ponto de vista da câmera toda vez que algum objeto cruza, no sentido da largura, a tela do aparelho. Findado o trajeto, o objeto que se movia assume o ponto de vista da câmera, até que algum outro objeto cruze a tela novamente.

349 SUSSEKIND, C., 1994, p. 238.

350 *Ibid.*, p. 238.

351 *Ibid.*, p. 234.

O outro filho de Hans, Moritz, bem como sua esposa, Birgit, têm profunda antipatia pela TV, enciumados com o tempo que Hans e Max desperdiçaram tentando decifrá-la. Num momento de raiva, Moritz acaba destruindo-a, de modo que muitas das perguntas ficam definitivamente sem resposta: a escala das imagens varia de acordo com as dimensões do objeto que assume o ponto de vista? A transferência de ponto de vista acontece quando o movimento é apenas relativo? Haveria possibilidade de alimentar o aparelho com uma imagem que desse partida à deriva do filme?

A última dessas dúvidas, no entanto, é desenvolvida por Lamartine no fim do capítulo. “Posso até dizer o sonho que vou ter hoje”<sup>352</sup>, escreve Lamartine, e em seguida passa a narrar que, nesse sonho imaginado, a família alemã lhe dá, ao ir embora, uma Spinoza nova, porém menor, e que contém o tal mecanismo fotográfico que daria partida ao filme sem fim. De posse dessa máquina aperfeiçoada, Lamartine tira uma fotografia da família que se vai, mas como em sua partida os alemães não atravessam a tela horizontalmente, a perspectiva fica presa a Lamartine, que passa a ver, na TV, uma repetição sem fim daquilo que ele mesmo vê:

Olha lá: agora entrou na tela a imagem do aparelho de TV passando as imagens que eu vi há pouco quando acordei sobressaltado. As imagens do meu sono. Se eu continuar nesta posição e não me mexer para nada, vai acontecer uma coisa meio esquisita: a “Spinoza 2” que aparece na tela de “Spinoza 2” vai continuar para sempre mostrando as imagens que eu vi quando ela estava mostrando as imagens do meu sono. Desde o estilhaço, passando pelo meu reflexo no espelho, de máquina em punho, a cama, o chão, o teto, a janela, claro, escuro, perto, perto mais longe, outra vez o estilhaço, meu reflexo... Posso passar a vida nisso. É só não sair da posição.<sup>353</sup>

Por um lado, um filme extremamente dispersivo: personagens e pontos de vista que se alternam automática e casualmente, sem que se possa inferir de sua sequência um enredo inteligível. Por outro, um filme extremamente repetitivo, com o qual Lamartine imagina que sonhará: “Um Diário? É isso? (Tinha que acabar entrando o Diário no sonho.)”<sup>354</sup>. Na conjunção de ambos parece se refletir *Que pensam vocês que ele fez*: um romance extremamente dispersivo sobre a repetição de um mesmo tema, o Diário de Espártaco.

Esse romance também se desenvolve em torno do universo familiar de Lamartine, apresentando como mote a necessidade de Lamartine de se desligar do Diário, “texto

---

352 *Ibid.*, p. 245.

353 *Ibid.*, p. 248.

354 *Ibid.*, p. 247.

dominador”, e também se constrói sobre uma complexa ficção do livro. Uma fundação inglesa, a Samuel Pepys Foundation, dá a Lamartine uma bolsa para que ele edite os diários de seu pai, Dr. Espártaco. Essa edição, no entanto, sofre diversos percalços: alguns capítulos são extraviados; a parte principal dos diários que seriam editados não pode ser publicada devido a um processo judicial perpetrado por Anita, irmã de Lamartine; Lamartine desaparece durante o processo, o que faz com que a publicação se atrase em vinte anos e seja feita à revelia de seu autor/editor. Além disso, a edição preparada por Lamartine é totalmente heterodoxa: uma mixórdia de histórias familiares e pessoais, cartas suas e de sua irmã, textos antigos de seu tio, roteiros de histórias em quadrinho, uma entrevista com seus filhos, brinquedos, casos inverossímeis de todo tipo e, finalmente, diários (apócrifos inclusive). A fundação cobra explicações; Lamartine responde:

Porque como é possível que, sabendo os fatos que sei e que o leitor do Diário não sabe (e não saberá nunca pelo simples Diário), eu vá soltando esses cadernos por aí, sem dar a entender a importância que tiveram sobre nossas vidas e sem descrever a maneira singular como se misturaram com elas.

Perdoe-me o sr. \*\*\*, signatário da resposta de V.S<sup>as</sup>, mas um prefácio não resolveria – se por prefácio entende algumas ideias gerais que dessem a chave para a leitura do livro. Não sei trabalhar com ideias, sempre trabalhei com narrativas, o Diário me atrai por ser uma narrativa, não pelas ideias que expõe ou por aquelas em que se possa inserir. E não estou de posse dessa tal chave. Se concordarem que o prefácio seja uma narrativa, chamem de prefácio, como quiserem, a parte do texto que receberam mês passado intitulada “Trem sem maquinista”. Vamos inovar em matéria de prefácios.<sup>355</sup>

Essa explicação lança mão do argumento de que é necessária para o leitor a contextualização desse diário para que ele possa ser melhor entendido. Essa contextualização, no entanto, já é um deslocamento que faz transformar a edição de um diário na feitura de uma narrativa, já que o “Trem sem maquinista”, ao qual Lamartine se refere, é a primeira parte do romance, que cobre quase que sua totalidade. A sugestão de Lamartine de que essa narrativa poderia ser chamada de prefácio apenas reforça o potencial de transformação a que veremos o texto do diário se submeter durante todo o romance: o contexto a que Lamartine se refere, e que acredita necessário explicitar, é puramente privado, familiar, e inclui principalmente uma série de variações sobre o diário de Dr. Espártaco.

Toda essa confusão faz com que a Samuel Pepys Foundation contrate um gramático, o

---

355 *Ibid.*, p. 18.

Professor Guaraná, antes mero personagem da história, para comentar e organizar o texto, excluindo ou resumindo trechos prolixos ou repetitivos e explicando as lacunas do enredo e o conteúdo dos capítulos extraviados. O gramático, no entanto, não se limita a isso, e também passa a analisar o texto de Lamartine, além do próprio escritor-personagem, a quem conhece, e cuja história também tenta esclarecer.

Sendo o último elo num trajeto que vai do Diário de Dr. Espártaco ao romance, passando pela edição/narrativa de Lamartine, a intervenção do gramático (curiosa escolha, a de um gramático, para a função que parece ser a de um editor ou de um crítico) não consegue, no entanto, reduzir o texto a qualquer linearidade narrativa, ou mesmo a qualquer coerência interna. Responsável por dar nexos à narrativa, Guaraná acaba participando da série de interferências a que o Diário, que deveria ser editado, se verá submetido, e que torna o produto final um verdadeiro imbróglio autoral, em que um vai substituindo o outro em seu pretense domínio sobre o texto. Para Lamartine, a simples edição do diário de seu pai não é o suficiente para que se o compreenda. Com esse pretexto, envia uma narrativa em lugar de uma edição do diário, transformando-se assim, de editor em autor, e transformando o pai de autor em tema. O gramático, por sua vez, personagem transformado em colaborador, incumbido de eliminar, da malograda edição do diário, o que haveria ali de excessivo, acaba também excedendo suas funções e transformando-se num terceiro autor, que colabora com o segundo, e à revelia deste, em sua substituição do primeiro.

Se a cena da edição, por si só, coloca em evidência o tornar-se outra a que se vê submetida toda repetição linguística, o que Lamartine e Guaraná fazem com ela chama a atenção para a não-saturabilidade estrutural do contexto de que fala Derrida<sup>356</sup>. O contexto é sempre demais ou de menos, impossível chegar à sua medida exata: Lamartine, como que ciente da ausência de transparência que envolve a transformação do manuscrito em livro e afoito por dar a ideia exata do significado do diário em seu núcleo familiar, cria uma narrativa que precisa, a todo momento, voltar às mesmas questões, reescrevê-las e reformulá-las, sem nunca conseguir dar a última palavra sobre elas. Nessa impossibilidade de resolução, a narrativa avança insensível a qualquer obstáculo e, como sugere o título da primeira parte do romance, “Trem sem maquinista”, não parece haver ninguém no comando. Mesmo as

---

356 Cf. DERRIDA, 1988.

tentativas de Guaraná de dar nexos ao texto, por um lado reduzindo e por outro detalhando seu contexto (por meio de um outro texto), parecem-se menos com uma tomada de controle do que com um remendo nos trilhos.

Igualmente, ninguém comanda as imagens que passam na Spinoza, guiadas apenas por uma regra de substituição. O movimento do romance, no entanto, não parece assemelhar-se nem à objetividade de um trajeto ferroviário, que, com sorte, nos levará sempre ao lugar ao qual desejaríamos chegar, nem à deriva sem fim da Spinoza original, que segue sempre avançando casualmente para o ponto de vista seguinte. Bortolazzo Pinto, partindo de uma comparação entre o Lamartine de *Armadilha para Lamartine*, que nunca fala em seu próprio nome, preso que está ao discurso do diário, e a cena de sua escrita em *Que pensam vocês que ele fez*, afirma que, nesse romance, Lamartine toma a palavra, e, “como alguém que prendeu a respiração por muito tempo, parece querer aspirar, de uma só vez, todo o oxigênio que lhe foi vetado. Daí a sensação de espiral, de furacão, que tira os elementos do relato do lugar onde o leitor espera, talvez, encontrá-los”<sup>357</sup>. Com essa imagem, que ao inserir a variável do deslocamento de ar transforma a caracterização do romance como “espiral que pode girar infinitamente”, feita por Fernanda Scalzo<sup>358</sup>, em um furacão que tira tudo de seu lugar apropriado, o autor cria uma metáfora interessante para a torrencialidade da narração de Lamartine, que poderia ser comparada, também, com a cena de um analisando. A ênfase no caráter desestabilizador dessa narração, no entanto, perde de vista a circularidade da imagem da espiral, o fato de ela girar sempre em torno de um mesmo eixo: o Diário, do qual Lamartine tenta se desprender mas, em última instância, não consegue.

### 3.5 Tema e variações

Uchoa Leite, em seu artigo sobre *O autor mente muito* ao qual já fizemos referência, propõe, especialmente para esse romance mas também para toda a ficção de Carlos Sussekind, uma analogia com o *divertimento*, forma musical livre de regras, não-séria e cujo propósito principal era o entretenimento, com a ressalva de que os *divertimenti* do autor “nunca são

---

357 PINTO, 2006, p. 111.

358 SCALZO, 1994, p. 1.



assim tão divertidos”<sup>359</sup>, contendo sempre algo de amargo. Uma outra analogia musical poderia ser utilizada para abordar esse movimento espiralado de *Que pensam vocês que ele fez*: tema e variações.

A variação é um procedimento básico de composição musical. Trata-se, numa formulação bastante concisa, de “[...] uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado”<sup>360</sup>. Conservam-se aqueles elementos considerados mais importantes para a composição; variam-se os menos importantes. A variação participa, portanto, de uma demanda por permanência (a coerência e totalidade da obra) e novidade: “Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*”<sup>361</sup>. Um jogo com a memória: estímulos novos que no entanto remetem sempre a algum passado e a alguma unidade composicional.

Nesse sentido amplo, a variação poderia servir para designar a técnica musical como um todo<sup>362</sup>, na qual a relação entre o motivo e suas variações adquiriria contornos diferentes de acordo com os objetivos de cada peça. Milan Kundera teceu algumas considerações sobre a história do romance e da música a partir dessa dicotomia<sup>363</sup>. Focamo-nos no que ele afirma ser a diferença entre o segundo tempo do romance (em linhas gerais, o romance realista) e o terceiro (em linhas também gerais, o romance moderno): assim como as formas composicionais longas na música (seu modelo é a sonata) induziam os compositores a preencherem os espaços entre os temas com “pontes” que, não tendo nenhum valor em si, eram necessárias para fazer a passagem entre os momentos significativos, o romance do segundo tempo operava da mesma maneira com vistas ao efeito de realidade. Se as pontes, na música, são variações meramente técnicas, necessárias para que o tema subsequente se integrasse organicamente no desenrolar da peça, na prosa romanesca elas são as descrições, cenas cotidianas e tudo o mais que o escritor tcheco identifica como “pano de fundo” ou meio de concorrência com o estado civil, conforme as palavras de Balzac.

Trata-se da oposição também trabalhada por Franco Moretti entre encontros e momentos significativos<sup>364</sup> com a diferença de que Moretti considera os encontros a maior

359 LEITE, 2002.

360 SCHOENBERG, 2012, p. 37.

361 *Ibid.*, p. 35.

362 RUWET, 1972, p. 141.

363 Cf. KUNDERA, 2017, p. 157–186.

364 Cf. MORETTI, 2009, p. 823–863; MORETTI, 2014, p. 72–105.

conquista da prosa burguesa do século XIX, enquanto Kundera vê na dialética entre os temas e as pontes o problema estrutural para o qual a música e a prosa precisariam encontrar uma “solução”. A solução histórica identificada por Kundera é a eliminação da diferença entre primeiro plano e plano de fundo, entre temas e pontes, que teria sido levada a cabo pela eliminação da necessidade da unidade da ação e da cadeia causal, seja no desenvolvimento musical, seja na trama do romance.

Aqui entra em cena a forma *tema e variações*. Se a variação é um procedimento composicional basilar, a forma *tema e variações* faz dela o princípio estrutural de toda a peça. Inicia-se com um tema, em geral simples; seguem-se a ele as variações, claramente separadas entre si e dispostas em série. Nenhuma delas tem caráter de ponte, passagem, na medida em que não há um próximo tema ou uma variação subsequente na qual se precisaria chegar; ao mesmo tempo, é a presença constante do tema nas variações o que garante a unidade da peça. Kundera não só afirma que o conjunto de seus romances poderia ser compreendido a partir dessa forma, em que o primeiro romance ocuparia o lugar de tema e os subsequentes o das variações<sup>365</sup>, como descreve o seu *O livro do riso e do esquecimento* como um “romance-variações”:

Como elas são interligadas, essas sete pequenas composições independentes, se não têm nenhuma ação comum? O único laço que as mantém juntas, que faz delas um romance, é a unidade dos mesmos temas. Dessa forma, encontrei em meu caminho uma outra velha estratégia: a *estratégia beethoveniana das variações*; graças a ela, pude ficar em contato direto e ininterrupto com algumas questões existenciais que me fascinam e que, nesse romance-variações, são exploradas progressivamente sob múltiplos ângulos.<sup>366</sup>

Se não há unidade de ação ou causalidade necessária, não abre-se mão de certa organicidade: “contato direto e ininterrupto” com os temas, que são explorados de maneira progressiva, com “uma lógica”<sup>367</sup>. A referência a Beethoven, por sua vez, não deve significar que ele teria “inventado” a forma, que é antiquíssima, mas que ele teve um papel importante em seu desenvolvimento. Assim como cabe a ele, na narrativa de Kundera, a transformação das “pontes” em momentos também significativos, a mais notável de suas variações, as

---

365 KUNDERA, 2016, p. 136.

366 KUNDERA, 2017, p. 176–177.

367 *Ibid*, p. 177.

*Variações Diabelli* – *Op. 120*, que tomam uma valsa de Anton Diabelli como tema, são constantemente lembradas como um momento em que as variações adquirem independência em relação ao tema: “Por muito tempo submetida ao esquema de seu modelo, a variação foi, no século XIX, levada ao limite extremo da especulação, a ponto de Beethoven ter deixado subsistir nela apenas alguns raros índices do tema, juntando-a, assim, ao domínio da invenção pura”<sup>368</sup>. Daí a discussão acerca de sua unidade estrutural ou da maneira como se deve executá-la<sup>369</sup>.

É dessa possibilidade de a variação como que se descolar do tema, dominando-o ao invés de ser dominada por ele, que se insinua, nela, uma espécie de capacidade infinita de articulação, e que coloca em questão não a lógica de seus desenvolvimentos sucessivos, mas o espaço que as dispõe e faz com que se articulem entre si e com o tema. Em relação às *Variações Diabelli*, um momento que nos parece significativo é a citação, na XXIIª variação, de um trecho de *Don Giovanni*, de Mozart. “De fato, há uma ligeira semelhança entre os intervalos básicos dos temas de Diabelli e Mozart, portanto uma conexão pode ser estabelecida”<sup>370</sup>. *Ligeira semelhança que faz com que uma conexão possa ser estabelecida...* A semelhança estaria nos trechos selecionados ou seria produzida pela sua inclusão na série?

O parágrafo anterior poderia servir de ponto de partida para a abordagem de toda a ficção de Carlos Sussekind, naquilo em que ela implica o leitor. Fiquemos, no entanto, com o romance que no momento nos interessa. Como já dissemos, o mote de *Que pensam vocês que ele fez* é o desejo de Lamartine de desligar-se do Diário, que domina sua vida. Com esse mote, a narrativa avançará de maneira um tanto alucinada, mas sempre orbitando o mesmo tema, o Diário, que será interpretado, reformulado, deslocado, emulado e disposto de diversas maneiras. O desenvolvimento dessas variações não segue nenhuma lógica que seríamos capazes de identificar, nem perfaz uma totalidade orgânica. Tampouco, no entanto, deixa com que perdamos o tema de vista. Ao contrário, ele é mantido sempre próximo, a todo momento relembrado e repisado, e é justamente dessa proximidade exagerada que o romance se servirá

---

368 “Longtemps soumise au schéma de son modèle, la variation fut, au XIX<sup>e</sup> siècle, poussée à l’extrême limite de la spéculation, au point que Beethoven en vint à ne laisser subsister du thème que de rares indices, rejoignant ainsi le domaine de l’invention pure”. FROIDEBISE; SOURIS, 1958, p. 841. Tradução nossa.

369 Cf. GEIRINGER, 1964.

370 “As a matter of fact there is a slight resemblance between the basic intervals in Diabelli’s and Mozart’s themes, and thus a connection can be established”. GEIRINGER, 1964, p. 499. Tradução nossa.

para fazer com que as variações se sobreponham ao tema, substituam-no em sua posição privilegiada de eixo aglutinante.

Logo no primeiro capítulo, a primeira dessas variações aparece:

Lembro-me do susto que foi essa primeira vez. De repente, no meio da noite, os três dormindo na cama de casal, eu com quatro para cinco anos, ouço uma fala abafada, abro os olhos, vejo que está saindo de meu pai e que meu pai ergueu o tronco para fora das cobertas e tem postos nele os olhos bem abertos de minha mãe – silenciosa e imóvel na mesma posição em que dormiu, a não ser pelas mãos que acompanham, a uma distância respeitosa mas com a dedicação de um caçador que não desiste da presa, os pinotes que eram do sexo de meu pai debaixo dos lençóis, mas que eu então não sabia o que fossem e, por isso, assustaram-me ainda mais. Ele continuou dormindo, enquanto falava, o tronco erguido na cama. A fala não era para minha mãe, mas para alguém ou alguma coisa que via na sua frente dentro do pesadelo que estava tendo.<sup>371</sup>

Em uma conversa com a irmã, Anita, alguns anos depois, já tendo presenciado a mesma cena diversas vezes, ela sugere uma resposta para o mistério: “É o Diário! – exclamou ela – Só pode ser! Então é assim que aparece o Diário, todas as noites, antes de ser escrito no papel!”<sup>372</sup>.

Um diário, pois, composto pela fala inconsciente, que se transforma em escrita no dia seguinte. O diário vê-se desligado, desse modo, tanto da consciência quanto da escrita. A série de variações que, a partir desse fragmento, vão se apresentando, parece sugerir que um dos temas do romance é justamente os diversos modos possíveis de produzir e ler um diário.

No início do romance há, além dessa “descoberta” de que Dr. Espártaco produzia o Diário enquanto dormia, a história da busca por um tesouro, encabeçada por Anita e da qual Lamartine também participa. O mapa para que se encontrasse esse tesouro é, também, o Diário. Em um primeiro momento, os dois irmãos procuravam nele referências a móveis e lugares da casa que se encontrassem próximas, no Diário, das menções a Camila Soares, colega de trabalho de Dr. Espártaco e sua suposta amante. Isso porque sua irmã tinha uma teoria sobre o significado do Diário: ele seria um meio de manter o “equilíbrio entre o oculto e o revelado”. Segundo Anita, a trama do que ia escrevendo dia a dia fortalecia em meu pai a consciência e o valor do que ficava escondido, não mencionado”<sup>373</sup>. Isso explicaria seu

---

371 SUSSEKIND, C., 1994, p. 19.

372 *Ibid.*, p. 20.

373 *Ibid.*, p. 20.

surgimento durante o sono:

Na noite intermédia atuavam sobre Espártaco estímulos emocionais poderosos (sempre Anita e sua psicologia imaginativa): a cama de casados e a proximidade de mamãe confrontando-se com o sentimento profundo. Como, segundo a teoria, o Diário servia para encobrir e manter em equilíbrio aquela paixão clandestina, bastavam esses estímulos para fazer deflagrar e gravar, no sono do escritor, uma prévia do que seria o texto lançado ao papel no dia seguinte.<sup>374</sup>

Sendo o Diário, então, uma espécie de sintoma, produzido inconscientemente pela necessidade de esconder seus desejos em relação à amante, por meio dele poderiam também “vazar” informações referentes ao tesouro que Espártaco igualmente escondia.

Como os irmãos não alcançavam sucesso, Anita resolve travar uma espécie de guerra psicológica contra Espártaco para que ele lhe revelasse o paradeiro do suposto tesouro. Não ficamos sabendo de detalhes dessa guerra – é em torno dela que girariam as mais de quatrocentas páginas de diário que Lamartine de fato editara, e que no entanto não puderam ser publicadas devido a um processo judicial perpetrado por Anita, já adulta e conhecida como Magda Mou, escritora de romances policiais, que alegava ter mais direitos do que o irmão sobre a publicação daquela parte do diário<sup>375</sup>. Há, no entanto, a descrição de uma batalha dessa guerra, que teve lugar em uma festa de aniversário de Dr. Espártaco.

Lamartine conta-nos que era costume, em sua casa, a realização de espetáculos teatrais nas festas de aniversário. Anita resolve, então, no aniversário de seu pai, escrever e montar uma peça em que superpõe uma cena cômica a uma passagem retirada do Diário, sobre a qual lemos no capítulo “Teatro em casa”. Na cena, ela mesma representa o pai tendo ereções e escondendo-as com o chapéu após sentar-se no bonde ao lado de uma moça (representada por Lamartine) que, dormindo, eventualmente deitava-se nele ou sobre ele. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, Anita-Espártaco repetia em voz alta uma entrada do Diário, em que era narrado um acontecimento parecidíssimo com a cena cômica que se desenrolava, mas no qual Espártaco resguardava-se de qualquer responsabilidade pelo acontecido e mostrava-se desconfortável com a situação.

A peça agrada aos convidados, inclusive a Dr. Espártaco, que não mostra nenhum sinal

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 251–252.

de chateação, nem por perceber que os filhos liam seus diários, nem por ver-se colocado naquela situação. Isso frustra aos filhos, especialmente a Anita, que, como se pode ver nos trechos apresentados até aqui, procura sempre alcançar, através do diário, algo que nele esteja oculto, um significado anterior a ele, uma “chave”. O Diário, para ela, é meio para que se alcance alguma verdade, seja transformando-o em mapa, em texto sujeito à análise ou em peça de teatro para provocar o pai e colocar em evidência a sua duplicidade. O que é justamente o que Lamartine se recusará a fazer durante todo o romance. Ao contrário, o romance mesmo parece ser o resultado de sua tentativa de curar-se da obsessão pelo diário do pai, que Lamartine acredita necessitar de sua intervenção para que volte à vida. Sua obsessão e o mote de “dar vida ao diário” ligam-se, assim, a uma recusa do trabalho exegetico, em favor de uma produção. A sua atenção recai sempre sobre a superfície textual do Diário, e não sobre o que nele haveria de profundo, oculto. É nesse sentido que devem ser entendidas as críticas que Anita faz a Lamartine por valorizar as características literárias do diário: seu irmão para e perde-se na superfície, é incapaz de procurar, dentro ou sob o diário, o local do tesouro ou a verdadeira personalidade do pai.

Se Lamartine conecta-se com algo de oculto, é com o desejo sexual que, segundo a teoria de Anita, produz o Diário. Esse desejo, no entanto, não o interessa pelos seus objetos ou por qualquer coisa que nele já esteja acabada, mas justamente pelo seu potencial de produção. Assim se arma o vínculo que, em *Que pensam vocês que ele fez*, se estabelecerá entre o Diário, a produção de um romance a partir dele e o desejo sexual (que, no caso de Lamartine, traduz-se num fetiche por pés). É esse vínculo o que determina, em última instância, a série de variações sobre o Diário de que falamos nas últimas páginas: ligado ao potencial produtivo do pai, que envolve tanto o sexo quanto a escrita, Lamartine está como que destinado a repeti-lo e a repetir o seu texto, tanto em atos como em outros textos. Como veremos, esse vínculo implica a transformação do filho em uma espécie de duplicação do pai, uma entre as muitas duplicações do romance, que transforma sua própria vida numa espiral, de cujo movimento orbital ele tentará escapar.

A relação entre o Diário e a sexualidade de Espártaco e Lamartine constrói-se, em *Que pensam vocês que ele fez*, em diversas camadas. A teoria de Anita sobre o oculto e o revelado, que serve para explicar o diário sonâmbulo do qual falamos a algumas páginas, seria o

primeiro momento da construção dessa relação, em especial no que diz respeito a Espártaco. Igualmente, os três capítulos que contêm sequências mais longas retiradas de seu diário têm como núcleo, também, o desejo sexual. Trata-se da sequência de capítulos intitulados “As mulheres passeiam pelo Diário”, “As mulheres passeiam pelo Diário (continuação)” e “As mulheres passeiam pelo Diário (conclusão)”. Em *Armadilha para Lamartine*, como veremos, o Diário nos apresenta um fio narrativo, um dia a dia em que quase nada acontece, de uma linearidade lentíssima e quase sufocante de tão rotineira. Em *Que pensam vocês que ele fez*, ao contrário, a montagem do Diário nos apresenta, assim como o romance como um todo, a variação sobre um tema. Esse tema, no entanto, não é o próprio Diário, mas a presença das mulheres no Diário: na praia, no trabalho, no bonde, Espártaco as observa e registra, seu desejo frequentemente presente no texto, mas sempre recolhido nas ações narradas:

Na Vara, sou procurado por d. Flausine de Barros, que vai reclamar contra um novo seqüestro do seu filho pela avó, sua sogra. Embora já soubesse do caso pela imprensa, afeto ignorá-lo. Por mais de meia hora escuto, pacientemente, não só porque a seriedade do assunto o exige, como porque a mulher é realmente interessante. Não será bonita. De fisionomia, lembra a Amélia de Oliveira, com mais frescor talvez, com mais vivacidade sem dúvida. Os mesmos olhos negros e oblongos, achinesados, de olheiras fundas e de cílios longos. A mesma voz arrastada de paulista do interior. O mesmo riso bom, sincero, comunicativo. O mesmo penteado liso, cabelos divididos ao meio em bandós. O corpo, entretanto, impressiona. *Fausse maigre*, dir-se-ia mais alta do que realmente é. Tem, contudo, um contraste acentuado entre a cintura muito fina e os quadris amplos. Tem, sobretudo, uns seios lindos, de volume normal, mas de consistência jovem, e encantadoramente à mostra por um decote mais que “camarada”.<sup>376</sup>

O esforço da descrição exata, em frases curtas e gramática rigorosa, presentes sempre nas entradas do Diário, vai assim delineando as mulheres através de um procedimento que, ao longo das entradas, adquire ares de método: Espártaco fixa o conjunto – “a mulher é realmente interessante” –, para, em seguida, separar a fisionomia (ou o rosto) do corpo. Se a fisionomia merece adjetivos mais metafóricos – frescor, vivacidade – e deixa ver centelhas de uma personalidade, o corpo é descrito à maneira de um físico que analisasse um sólido qualquer: alturas, finezas e larguras, volumes, consistências, abordadas parte a parte. Significativamente, quando Lamartine, ainda criança, o repreende por demonstrar muito interesse pelos corpos femininos na praia, Espártaco relata que teve um sonho em que

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 69.

decapitava o filho<sup>377</sup>.

“Papai! Você parece lobo atrás da caça!”<sup>378</sup>. De fato, nessas descrições detalhadas dos corpos femininos objetificados, quase se vê as gotas de saliva de Espártaco pingando no Diário, que parece fixar o desejo sexual nas páginas escritas, num reverso da repressão de seu desejo nas ações narradas, em que sempre se mantém fiel à esposa – “E aí está a que perigos se expõe, num dia quieto, um homem de bem”<sup>379</sup>, escreverá Espártaco após relatar um outro caso, em que uma funcionária do presídio teria se insinuado abertamente para ele. Vai-se construindo, assim, sutilmente, uma relação entre o desejo sexual, a escrita e a alimentação, que marca o passo de cada um dos capítulos da sequência.

Esses capítulos cobrem um arco temporal razoavelmente longo, “dos trinta e nove aos quarenta e tantos anos”<sup>380</sup>, em pouco mais de cinquenta páginas. Se se desenha um fio narrativo nesse arco, é o de um envelhecimento extremamente acelerado, que tem como um índice justamente a metáfora alimentar. Se no primeiro dos capítulos as descrições são mais frequentes e os olhares mais gulosos, no segundo Espártaco registrará diversas vezes, metodicamente, sua decisão de iniciar um regime (que, na prática, não surte efeito), e, no terceiro, se verá às voltas com uma série de problemas relativos à moldagem e à colocação de próteses dentárias, que não só não se ajustam bem como aterrorizam-no pela possibilidade de que mudem sua fisionomia. Paralelo a esse envelhecimento gástrico e bucal, há um progressivo raleamento da fixação dos corpos femininos no Diário. Em um primeiro momento, Espártaco passa a mostrar-se mais receoso, de um modo geral, com as aproximações e insinuações femininas, seja alegando preguiça, seja demonstrando certo medo de que as mulheres mais jovens vissem nele não apenas uma aventura, mas um “porto respeitável, um ancoradouro seguro [...]”<sup>381</sup>. Em seguida, o aumento dos registros do convívio com a família faz com que o olhar de Espártaco seja frequentemente compartilhado com a esposa e os filhos (ocasionando, por exemplo, a censura de Lamartine transcrita acima), e que inscrição dos corpos seja bem mais sucinta. Esse esmaecimento parece ter como contrapartida a transferência do local onde se acumularia esse desejo sexual reprimido, passando das

---

377 *Ibid.*, p. 100.

378 *Ibid.*, p. 100.

379 *Ibid.*, p. 72.

380 *Ibid.*, p. 66.

381 *Ibid.*, p. 81.



descrições das mulheres para a proficiência da escrita em geral: “Como o senhor é fecundo!”<sup>382</sup>, afirmará uma datilógrafa do Departamento Administrativo do Serviço Público, impressionada (e cansada) com o tamanho do relatório escrito pelo diarista. Além disso, o ciúme da esposa, que vai crescendo no decorrer dos três capítulos, termina por ter como alvo o próprio Diário:

Quando finalmente se decide a vir para a cama, fere-me no que tenho de mais sensível: censura-me o exagero com que faço este Diário – último refúgio de minha frustração geral para a vida. Pergunta-me para que o faço com essa minúcia de guarda-livros, por que não emprego em atividades úteis o meu tempo... Tem toda a razão. Só não compreende é que, com isso, eu me iludo a mim mesmo. E que mal há nisso, meu Deus?

Ela nem sabe o mal que me fez. De imediato, deixo a cama. Não posso suportar a companhia de quem se mostra tão distante do que me é tão íntimo. Mais remotamente, sinto que cortou uma grande amarra que me prendia à Casa.<sup>383</sup>

A censura ao Diário, que aparece durante o ápice da crise conjugal de Espártaco e Emília (que acredita que o marido a está traindo com dra. Camila), é uma das últimas entradas desta seleção de trechos do Diário, e prepara, com o anúncio dessa frustração geral com a vida, seu término: a listagem de um acúmulo de problemas – frio fora de época, atraso, falta d’água, elevador inoperante, próteses dentárias doloridas – que, nivelados entre si e com os problemas anteriormente mencionados – falta de dinheiro devido aos custos com o dentista e crise conjugal –, constroem a cena final de um sujeito desesperado com a própria existência: “Às nove horas, estou ainda perplexo diante da minha mesa. Que farei das minhas férias? Que farei de toda a minha vida?”<sup>384</sup>.

No que dissemos até agora sobre essa veloz narrativa da derrocada sexual, corporal e existencial de Espártaco, no entanto, dois elementos não se encaixam perfeitamente. Um deles é a figura da dra. Camila conforme registrada no Diário: “O trabalho a desfavorece muito, fisicamente. [...] Um passeio ao campo pode restituir-lhe o encanto que chegou a ter. Não sendo assim, se masculinizará”<sup>385</sup>. A colega de trabalho e suposta amante de Espártaco, no Diário, dá, no máximo, “quase a impressão de ser bonita”<sup>386</sup>, e apresenta-se como o inverso

---

382 *Ibid.*, p. 87.

383 *Ibid.*, p. 111.

384 *Ibid.*, p. 112.

385 *Ibid.*, p. 66.

386 *Ibid.*, p. 92.

das mulheres que, de um modo geral, interessam à escrita de Espártaco: “Não é feia de rosto. De corpo, é bem sofrível”<sup>387</sup>. Registram-se, sim, presentes cercados de justificativas, suposições sobre a vida amorosa de Camila<sup>388</sup>, “uma amizade profunda, com identificações sérias”<sup>389</sup>, mas nada parecido com a voluptuosidade das entradas dedicadas às outras mulheres que “passeiam” nesse diário. Se essa ausência de interesse erótico e essas aproximações mais “espirituais” são justamente as pistas a que Anita se aferra para criar a sua teoria do oculto e do revelado no Diário, há um outro ocultamento que parece passar despercebido.

Como lhe prometa reexaminar os autos, ela [“uma mulata bem posta, quase bonita”] pede licença para esperar na própria sala e, depois de perguntar se havia o risco de que entrasse alguém sem avisar, tirou o seio e deu-o ao filho [...]. Achei curioso aquilo! [...] Respeito à Justiça? Excesso de preocupação, abstraindo de tudo o mais? Ou confiança exagerada nos meus trinta e nove anos? Se o motivo foi este, deve ter se arrependido quando me viu olhar, guloso, para aquele pedaço palpitante do seu corpo, muito mais alvo que o rosto. A dra. Camila visita-me a seguir. Não sei se por efeito da “morena” sadia, cheia de vida, acho-a mais pálida e mais feia do que nunca.<sup>390</sup>

Mulatas e negras pobres, em especial empregadas – principalmente domésticas, mas não só – estão presentes, também, por todos os três capítulos. Quando o olhar de Espártaco dirige-se a elas, a objetificação do corpo feminino cruza-se, com uma explicitude por vezes impressionante, aos preconceitos de cor e classe<sup>391</sup>. Ao contrário de d. Flausine Barros, cuja fisionomia merece uma evocação de algumas linhas, de um modo geral as mulatas e negras sequer têm rosto no Diário, são corpos sem cabeça. Embora o mesmo progressivo recolhimento da descrição no decorrer dos capítulos também se aplique a elas, essa hipertrofia da objetificação em seus frequentes aparecimentos vai fazendo soar, cada vez mais forte, um baixo contínuo de violência sob as páginas do diário.

“Decididamente, se os defloradores provassem que o seu crime fora concebido nas praias, diante de uma vista assim, eu perderia pelo menos oitenta por cento do meu ardor acusatório”<sup>392</sup>. Como já dissemos, Espártaco é curador de menores. Essa posição o coloca diante de diversos casos de violência contra menores de idade, alguns dos quais serão

---

387 *Ibid.*, p. 86.

388 *Ibid.*, p. 86.

389 *Ibid.*, p. 109.

390 *Ibid.*, p. 71.

391 Cf. *Ibid.*, p. 69.

392 *Ibid.*, p. 79.

relativizados em função de sua experiência pessoal. Um processo comentado no início de “As mulheres passeiam pelo Diário”, referente a “maus-tratos infligidos por patroa a uma empregada de dezesseis anos”, é particularmente significativo:

A experiência doméstica faz-me hesitar na denúncia. As lesões, de que se queixa a menor, estão pericialmente constatadas. Mas pode-se excluir a hipóteses de terem sido feitas, ou, pelo menos, agravadas, pela própria menor? Temos em casa, atualmente, uma menina, ama de Lamartine, que parece capaz dessas perfídias. É de uma indiferença absoluta às recriminações e já fugiu de dois asilos. Tem dezesseis, também. Diz Emília que ela conversa com rapazes sobre coisas sexuais com uma desenvoltura impressionante.<sup>393</sup>

Nessa entrada, a primeira que coloca em cena as empregadas domésticas, o arrolamento da experiência sexual da ama de Lamartine entre os índices de sua suposta capacidade para incriminar falsamente os padrões condensa o machismo e a violência de classe que quase sempre envolverá a menção às várias empregadas de sua própria casa. Cozinheiras, faxineiras e babás são, via de regra, um problema para Espártaco e Emília, que estão sempre demitindo umas e contratando outras. Nisso o corpo das empregadas parece exercer um papel importante: se para Espártaco a beleza corporal e o mostrar-se desse corpo são indícios de falta de capacidade profissional<sup>394</sup>, ao mesmo tempo em que ele ativamente direciona seu olhar e sua escrita para esses corpos, para Emília o problema parece ser outro:

Boa, a comida da nova empregada, Prisciliana. Como arrumadeira, mostra-se muito melhor do que a antecessora. Se a vencer, também, como cozinheira, estamos de parabéns.

Mas como é feia, meu Deus! Autêntica figura de Portinari, com os pés, as mãos, a boca, tudo enorme. Tem sido a norma invariável de Emília, em todos esses anos de vida conjugal. Só abriu uma exceção para Clarisse, que entrou com doze anos. Todas as outras empregadas nossas têm sido assim, abomináveis de feiúra. Arre!<sup>395</sup>

Se Espártaco gostaria que as empregadas fossem mulheres a quem pudesse direcionar seu *voyeurismo* à vontade, estando sempre à disposição em sua própria casa – como busca fazer, aliás, com as “criadinhas” dos vizinhos<sup>396</sup>, Emília busca justamente evitá-lo, demonstrando que seu ciúme não atinge apenas dra. Camila, mas todas as mulheres que cercam o marido. A

---

393 *Ibid.*, p. 68.

394 Cf. *Ibid.*, p. 68-69.

395 *Ibid.*, p. 102.

396 Cf. *Ibid.*, p. 91.

única exceção, Clarisse, no entanto parece ser uma espécie de duplo da “paixão espiritual” de Espártaco:

Aniversário de Lamartine. Teve, este ano, um presente vivo: a ama. Filha do vendedor de ovos. Os pais são portugueses. Irmã de Marina, que foi empregada de Olga por muito tempo. Quinze anos alegados. Branca. Talvez loura. Espigadinha. Não aparenta mais de doze. No máximo, treze. Subalimentada. Sem desenvolvimento físico nenhum. Lamartine, entretanto, afeiçãoou-se logo a ela, Anita também; é de crer, portanto, que continue.<sup>397</sup>

A referência à babá como “presente vivo” já demonstra o quanto, para Espártaco, as empregadas domésticas assemelham-se muito a simples objetos. Em sua descrição sucinta e entremeada de pausas, como se cada palavra isolada já apontasse para um significado suficientemente largo e uma definição peremptória, a brancura da pele e a ausência de desenvolvimento corporal – características muito marcadas por Espártaco nas descrições de dra. Camila, como vimos – adquirirão grande importância. Se o apego de Lamartine e Anita por ela, bem como sua idade, garantem sua permanência no emprego, nos anos seguintes sua idade não parece ser mais obstáculo para que Espártaco se aproxime dela com segundas intenções:

A noite me reserva um aborrecimento. Sem razão aparente nenhuma, Clarisse se pôs a chorar. E não há meio de explicar porque o faz. Deve haver alguma coisa na vida dessa menina. Emília sai com ela, a ver se a ouve, em confidência. Se a ouviu, não fiquei sabendo. É provável, no entanto, que tenha saído qualquer coisa de desagradável, pois passou todo o resto do dia sem me dizer uma palavra.<sup>398</sup>

Se nesse “passeio” das mulheres pelo Diário o que ressaltamos é o envolvimento da relação desejo sexual/escrita com uma série de violências de gênero, raça e classe, o fazemos apenas como uma constatação, na medida em que esse envolvimento será de suma importância para o desenvolvimento do romance. Costa Lima já havia chamado atenção para o caráter patriarcal da figura de Dr. Espártaco em *Armadilha para Lamartine*<sup>399</sup>. Em *Que pensam vocês que ele fez*, esse caráter patriarcal se revela justamente em sua relação com a escrita, e, como veremos a seguir, agirá sobre a personalidade e a escrita de Lamartine de uma

---

397 *Ibid.*, p. 71.

398 *Ibid.*, p. 96.

399 LIMA, 1981, p. 132-134.

maneira bastante particular, repetindo-se como uma espécie de fatalidade violenta.

Voltemos à citação do Diário feita acima. Ainda que aparecendo somente nas palavras de Espártaco, o apenas sugerido assédio deste à Clarisse tem um papel importante na história que liga Lamartine ao diário e ao desejo sexual nele contido, que se potencializa num entrecho fundamental para toda a narrativa, em que Lamartine perde a memória:

Na tarde de 31 de dezembro de 1971, ausentes de casa os demais (meus filhos, minha mãe, a empregada) e em meio à conversa que estávamos tendo na cama, Aurora me fez, rindo, uma comunicação séria. Em seguida, perdi a memória de todos os fatos de minha vida anteriores àquele momento e já não sabia quem era ela, quem eu era, que era ser uma pessoa, que era ser.<sup>400</sup>

A comunicação séria feita por Aurora, esposa de Lamartine, é um pedido de divórcio, em parte devido ao apego de Lamartine ao diário do pai. Ficamos sabendo disso aos poucos, à medida em que é narrada a “volta” da memória e da percepção de si de Lamartine. Aurora, que havia, ela mesma, feito rindo a tal comunicação séria, acha que o aspecto abobalhado de Lamartine é um fingimento, e por isso começa a fazer-lhe cócegas com os pés na região do pênis, por cima da calça, para que ele risse e reagisse também. A partir desse toque indireto dos pés de Aurora em sua genitália, Lamartine começa, primeiro, a readquirir a noção de si e a capacidade de compreender a linguagem, conseguindo passar razoavelmente pela festa de Ano Novo na casa de seus tios. No dia seguinte, Aurora continua com os estímulos, mas só consegue resultados a partir do momento em que associa, aos toques, a lembrança do diário de Espártaco. Isso causa uma ereção em Lamartine, ao mesmo tempo em que faz com que lhe “volte” a memória, mas por uma via muito particular:

Quando constatou que suas práticas meio infantis davam certo sabe-se lá por quê, Aurora pareceu não entender que elas ativavam a minha inteligência das palavras e abriam um canal de comunicação com o Diário mas não com experiências que eu houvesse vivido por mim mesmo. Continuava sem lembrar-me de nada do que ficara para trás da tarde do dia 31. As linhas do diário eram uma exceção: retornavam intactas, inteirinhas, antes tendo apenas que passar por aquelas alegrias sexuais de um tipo específico, meio aberrantes, o que fica esquisito de dizer mas era o que estava acontecendo. Com um tom de voz que parecia dirigido a outra pessoa, e baixando-lhe o volume, Aurora perguntou-me se eu me lembrava de ter recebido antes as carícias [...] que estava me fazendo.<sup>401</sup>

---

400 SUSSEKIND, C., 1994, p. 124.

401 *Ibid.*, p. 129.

A pergunta de Aurora sobre se Lamartine se lembrava de ter recebido carícias daquele tipo em um outro momento refere-se a um episódio da infância de Lamartine, do qual o leitor saberá alguns capítulos depois: sua babá, Clarisse, tocava-o diariamente dessa maneira, enquanto ele ouvia o “Homem-Pássaro” e ela lia a *Revista do rádio*, “sem tirar os olhos do texto”<sup>402</sup>. Essas carícias indiretas, em que os olhos e ouvidos dos envolvidos estão fixados em textos e narrações, depositavam, segundo o professor Guaraná, “energias desconhecidas”<sup>403</sup> no pênis de Lamartine, que, podemos imaginar, são reativadas e restauram a sua memória como memória perfeita do Diário, como se houvesse uma espécie de transferência dessas energias, de Espártaco para Clarisse, e desta para Lamartine (no que pesam as violências contidas nesse trajeto). Trata-se, portanto, de uma repetição consciente de Aurora, que, ao ativar as energias desconhecidas provenientes de Espártaco e Clarisse, ativa a memória de Lamartine enquanto repetição do Diário.

Por essa história explicam-se as hostilidades de Lamartine em relação a Clarisse, que no presente da narração morava com sua mãe, Emília, e ajudava a cuidar de seus filhos. Lamartine coloca seus filhos contra ela, mas é incapaz de enfrentá-la diretamente, só o fazendo por meio de brincadeiras infantis, que acabam sempre se voltando contra ele e seus filhos. Por esse motivo, estes vão morar com a mãe<sup>404</sup>. Além disso, e mais importante para o romance como um todo, essas transferências energéticas ligadas à sexualidade e ao Diário, bem como a memória-diário de Lamartine, instauram em definitivo a confusão entre Diário e vida que dá sustentação ao romance como um todo. A partir dessa situação, as variações sobre o texto já não se diferenciam claramente de uma duplicação de sujeitos, cujas vidas se repetem e se substituem.

### 3.6 Duplicações

“Para a vida afetiva ele [o Diário] me transmitiu a posição de observador, de

---

402 *Ibid.*, p. 178.

403 *Ibid.*, p. 178.

404 *Ibid.*, p.163–178.

preferência à de participante – de um mal observador, pelo visto, porque continuo na ilusão de ser um participante”<sup>405</sup>. A confusão entre ver e participar, na vida afetiva, tem como correlata, na relação com o Diário, a confusão entre relato e realidade. Tendo o Diário tornado-se memória de Lamartine, essa última confusão intensifica-se: se não bastasse a confusão inicial, a reconstrução da história de sua vida e de suas relações atuais deverá passar pelo filtro do relato paterno para que se consolide.

A transformação do Diário de um outro em memória própria, espécie de transplante de uma prótese, elimina os limites físicos e temporais necessariamente envolvidos em sua leitura. A lembrança de suas linhas “intactas, inteirinhas”, une-se à possibilidade do acesso imediato a qualquer uma das entradas. Se isso facilita a execução de seu projeto de dar vida ao Diário utilizando-o na escrita de um romance, também inclui profundamente sua própria existência nesse imbróglio. O pai duplica-se duplamente no filho: via energia sexual que produz o Diário e via memória-diário.

Essa duplicação é, no entanto, apenas uma das muitas que se encontram em *Que pensam vocês que ele fez*. Já falamos da Spinoza, o misterioso aparelho de TV sobre o qual Lamartine escreve no “Bilhete dos Andes”, e que tem sua duplicação imaginada na possibilidade de um sonho (a Spinoza 2). Há também um Diário 1 e um Diário 2: o primeiro seria o diário que já conhecemos, em que se encontra relatado de maneira minuciosa (porém dissimulada, segundo Anita e Lamartine) o cotidiano do pai e da Casa. No Diário 2, ao contrário, Espártaco “registrava” o que imaginava que seriam seus dias (bastante tristes) no futuro, vinte anos adiante. Também Jaime, o psiquiatra e presidente da Samuel Pepys Foundation, que atende Lamartine para curá-lo de uma disfunção erétil conectada à sua relação com o Diário, de que falaremos a seguir, cederá lugar a Jaime 2 a partir do momento em que Lamartine passa a falar-lhe do diário do futuro.

Todas essas duplicações têm algum elemento que desestabiliza a verossimilhança por meio de uma intrusão da imaginação ou do fantástico: no Diário 2, Espártaco imagina o que seria o seu futuro, assim como a Spinoza 2 surge do que Lamartine imagina que sonharia no dia em que escreve a carta aos filhos; Jaime 2, por sua vez, recebe telepaticamente as informações passadas a Jaime 1, “com a vantagem de ser mais atento, menos formal e mais

---

405 *Ibid.*, p. 22.

expansivo que o outro”<sup>406</sup>.

O mais curioso, no entanto, é que essas duplicatas são mais permeáveis e eficazes em relação à realidade do que os objetos primeiros, e acabam tomando seu lugar, num jogo de substituição: A Spinoza 2 é substituta da primeira, que foi destruída, e possui um mecanismo que permite alimentar a TV com uma imagem escolhida pelo seu operador, o que, na imaginação de Lamartine, acaba fazendo com que ela se torne um registro permanente de seus próprios movimentos; Jaime 2, apesar de comportar de maneira um tanto errática e alucinada, é “mais atento, menos formal e mais expansivo que o outro”, além de ser quem de fato prescreve a Lamartine um tratamento (que será, por sua vez, alterado pelo próprio Lamartine); o Diário 2, por sua vez, teria como função, segundo o professor Guaraná, fazer com que Espártaco, observando seu futuro lastimável, se convencesse a abandonar a família para ficar com dra. Camila.

É no interior desse universo em que a duplicata fantástica substitui o original e adquire poderes sobre a realidade que deve ser entendida a duplicação de Espártaco em Lamartine. Se a diferença de Lamartine em relação a sua irmã estava na sua relutância em buscar, em profundidade, o verdadeiro pai escondido sob o Diário, essas duplicações perfazem uma situação em que profundidade e superfície constroem-se mutuamente: da energia sexual do pai surge seu texto; do Diário transformado em memória, seu sujeito. Se esses dois eventos perfazem a introjeção de Espártaco em Lamartine, este tentará revertê-los por meio de sua intervenção no diário paterno. Embora esse desejo seja anterior à substituição de sua memória, parece ser o acontecimento da memória-diário o que faz com que a vontade anterior de reviver o diário do pai passe a servir ao desígnio maior de livrar-se da obsessão pelo texto paterno, na medida em que alterar esse texto significa, nessas circunstâncias, alterar a própria memória e a própria identidade e assim tomar controle sobre a própria vida.

O foco principal da tentativa de livrar-se dessa obsessão é, ainda, a sexualidade. Após a substituição da memória, a confusão entre ver e participar na vida afetiva liga-se umbilicalmente à confusão entre relato e vida relativa ao Diário: a potência sexual de Lamartine passa a depender do “encontro seminal”<sup>407</sup> com o Diário, a saber, sua alteração para a confecção de um romance. Se o sonho desse encontro já existia antes da perda da memória,

---

406 *Ibid.*, p. 262.

407 *Ibid.*, p. 260.



após esse evento ele se torna verdadeira necessidade. Necessidade, no entanto, ainda condicionada pelo material do Diário que agora constitui seu passado, na medida em que repete o jogo de substituição entre escrita e sexualidade presente no texto paterno.

Lamartine tenta dois procedimentos para livrar-se dessa obsessão, apresentados nos “Acréscimos” à edição malograda do diário de Espártaco. Há, nessa seção, dois capítulos: “A série Mozart” e “Mico-preto (apócrifo)”. O primeiro deles narra um experimento sugerido pelo duplo de um psicólogo (Jaime 2), mas largamente alterado por Lamartine, denominado “sexo sem toques”, da qual participa Carmelita, datilógrafa que trabalhava para ele na edição dos diários de seu pai. Como o experimento se baseia num fingimento de Lamartine, o qual Carmelita eventualmente descobre, ele não chega a seu objetivo, o orgasmo sem toques, alcançado apenas posteriormente, num sonho, motivo pelo qual o protagonista demonstra ter dúvidas sobre a efetividade do experimento.

A resposta para essa dúvida, no entanto, parece ser negativa. Isso porque se o experimento houvesse funcionado não haveria necessidade da existência do último capítulo, “Mico-preto (apócrifo)”, no qual lemos justamente a realização do sonho daquele encontro seminal de Lamartine com o diário paterno, mais especificamente com o Diário 2, o diário do futuro. Nesse futuro imaginado, Lamartine torna-se padre; Anita casa-se e tem um filho. O próprio Espártaco, por sua vez, encontra-se com a saúde extremamente debilitada, e narra frequentemente suas tentativas de manter relações sexuais com a esposa, que raramente e a contragosto o concede.

Se o núcleo familiar permanece identificado, o mesmo não acontece com seus colegas de trabalho: como Espártaco não sabia quem eles seriam no futuro, seus nomes são substituídos pelos nomes dos bichos do jogo que dá nome ao capítulo. O “toque” de Lamartine, nesse sentido, é a adição do jargão comunista, numa brincadeira com a ditadura civil-militar que, ao escrever seu diário futuro, Espártaco não previa: “O camarada Carneiro procurador-geral se apresenta um pouco enigmático. Soube, depois, a causa: está preocupado com a composição do Conselho do Ministério Público”<sup>408</sup>.

A exceção a essa regra é dra. Camila, única pessoa que, além de seus familiares, tem lugar nesse futuro imaginado. Como já dissemos, a função mesma do Diário 2 seria fazer com

---

408 *Ibid.*, p. 285.

que Espártaco se convencesse a si próprio a abandonar a família para ficar com sua colega de trabalho. Por isso esse futuro imaginado é tão triste. As intervenções de Lamartine – sabemos, pelo professor Guaraná, até onde ia o manuscrito original de Espártaco, alterado pelo filho, e a partir de onde o texto foi continuado por Lamartine<sup>409</sup> – só tornam esse futuro ainda mais sofrido para o pai: além da situação anterior tornar-se mais aguda, dra. Camila morre, deixando Espártaco totalmente desamparado.

No jogo em questão, todos os bichos estampados nas cartas têm uma par, são “casados”, exceto o mico. As cartas são embaralhadas e distribuídas entre os jogadores, que vão, cada um por vez, pegando de maneira “cega” uns as cartas dos outros. Os jogadores têm que formar os pares de bichos e baixá-los na mesa; aquele que terminar o jogo com a carta do mico na mão é o perdedor. Se, nesse sentido, tanto Lamartine quanto Espártaco podem ser o mico, um celibatário e o outro rejeitado pela esposa e separado da amante, a sugestão de Fábio Bortolazzo Pinto de que o próprio capítulo é o mico, um texto que ninguém gostaria de ter em mãos<sup>410</sup>, parece mais interessante.

Lamartine precisa não só escrevê-lo, mas também passá-lo para o leitor, “descartá-lo”. É nesse gesto que Lamartine parece depositar a esperança de sua cura. No entanto, tendo em vista a relação que o romance estabelece entre o potencial de produção da escrita de pai e filho e a sexualidade de ambos, Lamartine precisará, para livrar-se da influência do texto paterno, completar a trajetória de envelhecimento contida nos três capítulos da série “As mulheres passeiam pelo Diário”, expurgando, no “Mico-preto”, qualquer vestígio de erotismo do futuro do pai:

Se Emília “topar” e não houver quem “embarace”, eu a abordarei, tudo faz crer que com sucesso. Obra da conjugação sempre proveitosa do repouso doméstico, somado à injeção de B-12, à temperatura em declínio e aos treze dias que já levo de jejum. Não é tanto assim, dirão. Realmente, tenho ficado por mais tempo a “ver navios”. Mas sem os outros fatores que são também poderosíssimos.

Só uma contra-indicação séria: a necessidade de sair amanhã. Vencida que seja, não terei mais obstáculos.

(...) Passo a noite santamente. Deito-me cedo, mas não realizo, nem tento, nenhuma “abordagem”.<sup>411</sup>

---

409 Cf. *Ibid.*, p. 219-220.

410 PINTO, 2006, p. 116.

411 SUSSEKIND, 1994, p. 321–322.

Ao contrário do que acontece em “As mulheres passeiam pelo Diário”, a inscrição do desejo sexual nesse capítulo aparecerá sempre sob a égide da necessidade e do sofrimento. Vai-se do erótico ao decrépito: a inscrição dos corpos femininos e a situação de voyeurismo indireto em que se via o leitor nos capítulos supracitados cedem lugar a uma sempre repetida listagem de limitações. Espártaco registrará o controle de tudo aquilo que está ao seu alcance: repousará e tomará vitaminas, eliminará todo o tipo de “contra-indicações”, como num regime rigoroso. Os “se” ficam, assim, por conta daquilo que ele não controla: a vontade de sua esposa e a presença de outras pessoas na Casa, que, no fim das contas, são muito mais determinantes do que os cuidados corporais, e acabam frequentemente frustrando seus planos. A constante recusa da esposa em “pagar o imposto conjugal”<sup>412</sup> faz com que Espártaco ameace, no Diário, forçá-la a tanto, mas também por esse meio não obtém sucesso<sup>413</sup>. Se, por esse caminho, a violência relacionada à sexualidade que encontramos nas seleções anteriores do Diário repete-se francamente nesse futuro imaginado por Espártaco e Lamartine, ela aponta menos para a afirmação de uma virilidade do que para uma constante autocomiseração.

Não são o desejo e a potência sexual, portanto, que arrefecem nesse futuro imaginado por Espártaco e adulterado por Lamartine, e sim a possibilidade de sua satisfação. Assim como a escrita diarística, esse desejo permanece constante e profícuo. Ambos, no entanto, a escrita e o desejo, tornam-se disfuncionais. No âmbito da escrita, a mudança da posição de Emília em relação ao Diário (“Retomo este pobre Diário, depois de sete dias sem nele pôr uma linha. E só o faço por insistência de Emília [...]. Ela acredita que eu tenha prazer em fazê-lo e chega a dizer (ela que sempre foi inimiga dos meus registros diários) que eles representam muito na minha vida.”<sup>414</sup>) coincide com um progressivo descompasso entre registro e memória, que deixam de identificar-se e auxiliar-se. Espártaco passa a esquecer se realizou ou não determinadas atividades cotidianamente registradas, como o banho e a evacuação, antes mesmo de registrá-las: “Acredito – não tenho certeza – que já regularizei os intestinos desde cedo”<sup>415</sup>. Além disso, apesar de desejar “não atrasar mais estes registros, ao menos para saber, a qualquer hora, o dia em que estamos vivendo”<sup>416</sup>, a prática diarística

---

412 *Ibid.*, p. 299.

413 *Ibid.*, p. 314.

414 *Ibid.*, p. 301.

415 *Ibid.*, p. 301.

416 *Ibid.*, p. 303.

acaba confundindo-o ainda mais em meio às datas: “O dia de hoje ainda não me encontra reintegrado na posse de mim mesmo. Não consegui sequer saber o dia certo em que a camarada Camila morreu. Se foi a 12 do mês passado, como se explica que eu tenha escrito os registros do dia sem nenhuma referência especial?”<sup>417</sup>. Embora cogite duas vezes abandonar esses registros – na primeira vez sem maiores justificativas, na segunda devido à morte de Camila e a necessidade de “ter coragem de encarar a realidade de frente”<sup>418</sup> – o Diário segue sendo escrito:

Encerro, hoje, aqui, este volume malfadado do meu Diário. Não posso imaginar volume pior, com a morte da camarada Camila!

Quero que amanhã, um dia qualquer, sem nada de especial, assinale o começo de nova vida para mim.

São quatro horas da tarde.

O dia continua fio, mas firme de tempo.<sup>419</sup>

Nesse fim de caderno, que coincide com o fim da narrativa, a perspectiva de continuidade da escrita coaduna-se com uma notável mudança de estilo. A sequência de parágrafos curtíssimos, bastante incomum no Diário, parece indicar que a continuidade dos registros terá algo de minguante, como se Espártaco desejasse, na forma da escrita mesma, um porvir qualquer, sem nada de especial. Se os dois primeiros parágrafos ainda possuem uma carga afetiva, lamento e desejo, a inscrição da perspectiva de uma nova vida é seguida por dois parágrafos que, além de curtos, registram o tempo, em seu duplo sentido, naquilo que têm de mais impessoal e alheio à agência do sujeito – horário e clima –, como se, numa vida em que todo evento digno de nota é doença ou sofrimento, o melhor seria que não houvesse evento algum.

O desejo sexual de Espártaco percorre uma trajetória semelhante à de sua escrita diarística. Primeiro, uma disfuncionalidade cada vez mais evidente: as concessões de Emília frequentemente significam apenas permitir que o marido a use como instrumento de

---

417 *Ibid.*, p. 310–311. Cf. também *Ibid.*, p. 305, em que Espártaco refere-se diretamente ao caráter nocivo do Diário: “Houve, pela manhã, uma pequena confusão que não me proponho a esclarecer, pois será pior. Minha cabeça está longe de funcionar direito. E, assim sendo, estes registros, ao invés de me auxiliarem (como parece a Emília), me perturbam ainda mais”.

418 SUSSEKIND, 1994, p. 310.

419 *Ibid.*, p. 324.

masturbação, que Espártaco não consegue realizar com as próprias mãos<sup>420</sup>; mesmo quando, após resistência, Emília o admite, a saúde debilitada de Espártaco o faz sentir as consequências:

Deito-me às onze horas, fiado nas promessas renovadas de Emília. Ainda bem que, desta vez, não falhou. Na primeira abordagem, ela ainda tentou resistir, mas, percebendo minha disposição, rendeu-se. E me proporcionou um gozo intenso, de que já andava esquecido e descrente. Receoso de que a minha sensualidade esteja no fim, prolongo a cópula o mais que posso. Só vou para a minha cama depois de refeito, à meia-noite.

\*

A “farra” de ontem derreou-me. Outra a que eu me decida poderá custar-me a vida. Disponho-me, portanto, a pôr um termo nas minhas *fantasias*, por mais que isso me custe.<sup>421</sup>

A carga de violência, humilhação e sofrimento que envolvem o desejo sexual de Espártaco no diário futuro parece estar conectada à ausência de transitividade desse desejo mesmo, que não se dirige a ninguém. Se Emília é definitivamente apenas um instrumento para a satisfação de Espártaco – trata-se sempre do gozo dele próprio –, o diarista parece também se tornar um instrumento para esse desejo, sobre o qual não exerce nenhum controle: “Estou sentindo muita aflição no membro. Faço várias tentativas para ‘amansá-lo’ com água fria correndo da própria bica do banheiro. Mas não dá resultado”<sup>422</sup>; “Ninguém imagina como é incômodo arrastar o dia todo, desde as primeiras horas da manhã, uma ereção que não corresponde a nenhum desejo real, fruto apenas de uma situação fisiológica anormal”<sup>423</sup>.

O sexo, para esse Espártaco futuro, é sobretudo um modo de livrar-se de um incômodo, aliviar-se, sentir-se mais bem disposto. O sofrimento o antecede, o justifica e o sucede: as intensas crises de priapismo, antes; o anticlímax físico ou psicológico, depois. Devido ao que há de doloroso e/ou humilhante nessa situação, Espártaco diversas vezes anuncia, no Diário, a decisão transcrita acima de pôr termo às suas fantasias, ou de não mais “abordar” Emília, decisões várias vezes descumpridas. A última menção ao assunto, no entanto, parece apontar para uma contenção mais definitiva: “Não tentei nada, nem tentarei.

---

420 *Ibid.*, p. 318.

421 *Ibid.*, p. 314–315.

422 *Ibid.*, p. 318.

423 *Ibid.*, p. 319.

Tenho coisas mais sérias em que pensar na vida”<sup>424</sup>.

Seja como for, conter o desejo sexual e conter a escrita diarística parecem ser duas faces do mesmo movimento de Espártaco para tornar suportável a própria vida. O texto que lemos, no entanto, tem algo de insuportável, e parece ser esse o plano de Lamartine ao intervir no diário paterno. A situação de que Lamartine procura livrar-se é um duplo em negativo da condição desse Espártaco do futuro: desejo real, mas impotência sexual, por um lado; por outro, escrita verborrágica, mas de uma vida totalmente distante de qualquer cotidianidade. Poderíamos imaginá-lo escrevendo: “Ninguém imagina como é incômodo arrastar o dia todo, desde as primeiras horas da manhã, um Diário que não corresponde a nenhuma lembrança real, fruto apenas de uma situação fisiológica anormal”. Se ambas as coisas se relacionam com a presença, nele, do Diário e do desejo do pai, a adulteração desse diário futuro parece ter como objetivo, se não fazer exaurir o desejo e a escrita paternos, fazer o pai contê-los, torná-los insuportáveis, descartáveis, liberando assim também o próprio Lamartine de sua atração por eles, e fazendo-o, assim, desistir também de suas próprias fantasias, tomar controle sobre sua própria vida e sua própria escrita.

Não sabemos do sucesso dessa tentativa, visto que o romance se encerra nela. Independentemente de seu sucesso ou não, no entanto, sabemos que o jogo de duplicações e substituições não para por aí: o romance como um todo é uma repetição alargada do derradeiro gesto de adulteração de Lamartine, tendo em vista que o próprio romance é justamente a história da substituição da edição do diário do pai pela narrativa do filho. Narrativa esta, no entanto, que também não é monolítica: a participação do professor Guaraná, personagem transformado em colaborador, verdadeiro organizador do romance, na medida em que decide o que suprimir, o que resumir e como ordenar os capítulos, indica que a energia relacionada ao Diário continua a transferir-se, repetindo no professor, ainda que sem a consciência deste, a fatalidade contida na pergunta feita por Lamartine a ele: “Como se livra alguém do sentimento de dever tornar-se obrigatoriamente autor-personagem de um diário que já existe e que não é seu?”<sup>425</sup>.

---

424 *Ibid.*, p. 324.

425 *Ibid.*, p. 113.

### 3.7 O próprio e o alheio II: sujeitos modelados

Seja por pudor ou por ética profissional, o professor Guaraná mantém, no entanto, seu texto separado do de Lamartine, pelo uso de colchetes e de recuo alargado. Nessa interferência razoavelmente respeitosa no texto alheio, prenuncia o crítico e, entre eles, este que vos escreve, que cita entre aspas, mas também seleciona e corta, inevitavelmente deixando muita coisa de fora. A peculiaridade da relação de Lamartine com o texto paterno é justamente a ausência dessa separação, já encarnada anteriormente em Carlos & Carlos Sussekind e da qual *Que pensam vocês que ele fez* apresenta uma etiologia ficcional. Nas primeiras páginas deste capítulo, defendemos que a *bricolage* levada a cabo por Carlos Sussekind e colocada sob a responsabilidade de Carlos & Carlos Sussekind transformava uma assimetria inicial em partilha, que desapropriava o texto do pai ao mesmo tempo em que não tornava-o próprio ao filho. Na série de duplicações que identificamos em *Que pensam vocês que ele fez*, é colocada em evidência uma outra forma de repetir e desapropriar o alheio, em que textos e sujeitos implicam-se mutuamente, tornando-se inseparáveis. Essa segunda forma, também já presente na composição de *Armadilha para Lamartine*, é o pastiche.

Para além do trabalho do *bricoleur*, sabemos que há, em *Armadilha para Lamartine*, um processo suplementar de escrita: o diário de Dr. Espártaco não só é construído a partir de fragmentos do diário de Carlos Sussekind, pai, mas também escrito e reescrito conforme o estilo deste. Escrever com o texto do outro, no primeiro caso; escrever como o outro, no segundo. Embora ambos os trabalhos possam ser enquadrados numa mesma categoria mais ampla – intertextualidade ou, mais provocativamente, plágio<sup>426</sup>, por exemplo –, há uma diferença importante entre eles. Seguindo a distinção elaborada por Gérard Genette em *Palimpsestes*, o primeiro seria uma transformação simples, o segundo, uma transformação indireta (ou imitação). Enquanto a primeira seria resultado de modificações diretas em determinado texto, a segunda necessitaria da construção intermediária (consciente ou não) de um modelo genérico e gerativo, a partir do qual poderiam ser escritas um sem número de obras derivadas<sup>427</sup>. No caso do pastiche, em que esse modelo identifica-se com um estilo individual, o “modelo genérico e gerativo” equivale ao sujeito, e o que é colocado em questão

426 Cf. SCHNEIDER, 1990.

427 GENETTE, 1982, p. 13–14.

é justamente a relação entre este e as particularidades de sua escrita. Há aí, pois, uma segunda maneira de desligar a obra do indivíduo que a compõe: pelo pastiche e sob a inscrição autoral, o filho torna-se uma espécie de duplo do pai, e sua escrita participa dos mesmos movimentos aos quais a do pai fora submetida. Trata-se, portanto, de uma outra transformação de assimetria em partilha, agora em sentido inverso da ocasionada pela *bricolage*: sob a inscrição autoral, esta desapropria a escrita do pai; o pastiche, por seu lado, desapropria a escrita do filho.

Em *Que pensam vocês que ele fez*, o jogo entre a *bricolage* e o pastiche pode ser identificado na relação entre os dois eventos que tornam o filho uma duplicação do pai: a memória-diário e a transferência da energia que produz o Diário. A perda da memória de Lamartine parece levar consigo a sua identidade por completo: “[...] já não sabia quem era ela, quem era eu, que era ser uma pessoa, que era ser”<sup>428</sup>. E embora em seguida afirme que “Vai aí certo exagero [...]”<sup>429</sup>, reforça a descrição de seu esvaziamento dizendo que não conseguia entender o que as palavras que Aurora dizia significavam, nem a situação em que estava. Mesmo após as carícias de Aurora, sua percepção de si e do que está ao seu redor permanece muito vaga:

Com a ação repetida e silenciosa de Aurora sobre as terminações nervosas muito especiais em contato com a calça, recuperei o uso e o entendimento das palavras, comecei a perceber quem eram os personagens da situação, eu, minha mulher, o seu pé, o “músculo alegre”, embora ainda permanecesse confuso diante da situação mesma, do riso com lágrimas de Aurora, sem saber quem éramos nós para além da identificação básica de um homem e uma mulher.<sup>430</sup>

A ativação das energias sexuais relacionadas ao Diário traz de volta, em primeiro lugar, a linguagem e, com ela, uma competência que poderíamos chamar de ficcional. Primeiro como leitura: o reconhecimento de si e do que o cerca como personagens, que no entanto não possuem nenhuma profundidade, são apenas funções em uma história. Apenas com a substituição de sua memória pelo Diário por inteiro Lamartine recuperará a noção de si mesmo, de sua vida, de seus conhecidos e familiares.

A constituição do eu de Lamartine via Diário pode ser pensada como uma *bricolage*:

---

428 SUSSEKIND, C., 1994, p. 124.

429 *Ibid.*, p. 124.

430 *Ibid.*, p. 125.



montando os fragmentos do diário, Lamartine constrói sua vida. Não apenas como narrativa, seguindo aquele movimento que Lejeune designa de “lançadeira”, que consiste na permanente transformação do diário em autobiografia via leitura e/ou reescrita<sup>431</sup>, e do qual toda a narrativa da infância de Lamartine em *Que pensam vocês que ele fez* seria um exemplo (com a diferença evidente de não tratar-se de seu próprio diário), mas também enquanto uma espécie de eu em profundidade, conforme já dissemos. Essa profundidade, no entanto, é apenas um efeito da superfície textual inserida em sua memória, como se derivasse dela uma potência de constituir-se, mas não uma essência constituída.

A energia que produz o Diário, por seu lado, poderia ser pensada segundo o modelo do pastiche. Embora possa ser identificada com uma profundidade, conforme já dissemos, é também apenas potência de constituição de uma superfície, “modelo genérico e gerativo”, que não é jamais a representação de uma essência, mas sim construção da própria vida, constituição do eu enquanto superfície modelável. O Diário 1 é uma estratégia de ocultamento e recalque; o Diário 2, uma ficção interessada de Espártaco, preocupado que está com os rumos de sua existência. Transferida para Lamartine, essa energia se manifestará primeiramente como potencial de ficcionalização acerca de si, em reelaborações do material do Diário que, no entanto, não passam ainda pela intervenção em seu texto.

Após o anúncio da separação de Aurora, Lamartine compõe roteiros de histórias em quadrinhos para tentar reconquistá-la. Nesses roteiros, em que ele e seus filhos são personagens, repetem-se algumas características de Espártaco que identificamos em “As mulheres passeiam pelo Diário”. Na primeira delas, “Primeira história (Mãe Joana)”, vemos Lamartine e os filhos construindo, parte a parte, como nas descrições dos corpos femininos no Diário, uma boneca gigante de Aurora, com a ajuda de uma empregada minúscula, feia, mal paga e não muito competente. Na segunda, “A boneca-surpresa”, Lamartine e os filhos encontram-se muito incomodados com um inquilino para o qual sua mãe alugara um dos quartos da Casa. Para tentar espantá-lo, Lamartine constrói uma boneca robótica, que é, para a surpresa de todos, assediada pelo inquilino indesejado.

Ficcionalizações de si que repetem os temas da escrita do pai, esses roteiros são mais exemplos do quanto a identidade de Lamartine está tomada pelo Diário. A tentativa de

---

431 LEJEUNE, 2008, p. 272.

mudança dessa situação pela intervenção no diário paterno, buscando exaurir o que há ali de desejo sexual e de potencial de escrita, parece ser uma tomada daquela energia por um outro viés, em que os temas do adultério e da violência sexual – basilares tanto no Diário 1 quanto no Diário 2 – abrem espaço para a adulteração não consentida do texto paterno. Essa intervenção, sendo ainda (e duplamente) uma repetição do Diário, diferencia-se das outras repetições justamente por modificar aquilo que se repete infernalmente na vida de Lamartine, retirando o caráter originário da superfície que determina sua identidade por meio do mesmo gesto que a constituiu.

“Minha irmã foi a primeira a perceber, já no início dos anos 40, que eu não via no texto de papai um instrumento – como fazia ela – mas um modelo”<sup>432</sup>. Na série de repetições a que textos e sujeitos são submetidos na ficção de Carlos Sussekind, e pela figura de Lamartine em particular, a palavra “modelo” sofrerá sempre um pequeno deslize em seu significado: o modelo não é mais aquilo ao qual a cópia deve se adequar, mas aquilo que foi modelado e, por isso, é também modelável. Daí que, nessa obra, a repetição frequentemente seja também uma falsificação, e seja a falsificação o que, aí, propriamente se repete.

---

432 SUSSEKIND, 1994, p. 22.

#### 4. MÁSCARAS DE MODELAR

No capítulo anterior, estivemos às voltas com o Diário de Espártaco em *Que pensam vocês* e com as relações de Lamartine com ele ao tentar editá-lo para a Samuel Pepys Foundation. Nessa edição bastante heterodoxa, o que fica em primeiro plano é o paralelo entre a escrita do diário e o desejo sexual de Espártaco, ambas transferidas para o filho, que as vivencia como um tormento repetitivo do qual seria preciso livrar-se. A sua tentativa de fazê-lo, à qual nos referimos como a modelagem do modelo, e que tornaria inseparáveis as repetições de textos e sujeitos, recai, portanto, naquele romance, também sobre a ligação entre a escrita e o sexo nos trechos escolhidos do Diário.

Voltaremos, agora, para *Armadilha para Lamartine*, mas não para as suas bordas, como fizemos há dois capítulos, mas para seu “interior”, o texto do romance “em si”. Nesse retorno, a primeira coisa que chama a atenção é a diferença entre o Diário de *Que pensam vocês que ele fez* e o Diário de *Armadilha para Lamartine*. Nos trechos do Diário de *Que pensam vocês que ele fez*, sejam eles adulterados ou não, estamos diante de uma montagem que, antes de construir um enredo, repete um mesmo tema, pelo que se constroem, por acúmulo, as coordenadas mais importantes do romance. Se as diferenças que vão surgindo nessas repetições indicam, também, um arco narrativo relacionado à passagem do tempo e ao envelhecimento de Espártaco, não há propriamente uma história que seja contada pelas entradas selecionadas.

Em *Armadilha para Lamartine*, ao contrário, o Diário conta, também, uma história: um cotidiano registrado dia a dia, e que tem sua estabilidade ameaçada pelas sucessivas vezes em que o filho abandona e volta à casa paterna, série na qual a sua internação é a ocorrência mais traumática. As desventuras do “filho pródigo”, no entanto, não fazem com que cesse a cotidianidade dos registros de Espártaco, mas vão, antes, fazendo com que o caráter repetitivo do Diário de Espártaco corroa a sua própria e pretensa normalidade, por insistência e acúmulo.

Nisso há ainda uma outra diferença em relação às repetições de *Que pensam vocês que ele fez* e sua relação com a constituição dos sujeitos. Lá, a inseparabilidade entre textos e

sujeitos se mostra, principalmente, na duplicação de Espártaco em Lamartine via Diário, ou seja, no efeito de um texto alheio que toma de assalto um sujeito. Por isso a questão da modelagem do modelo se desenvolve, naquele romance, pelas variações de Lamartine sobre o Diário e por suas tentativas de adulterá-lo, condição para que ele retomasse o controle sobre sua própria vida.

Em certo sentido, *Que pensam vocês que ele fez* como um todo poderia ser considerado uma espécie de brincadeira de Carlos Sussekind com a recepção de *Armadilha para Lamartine*, pela insistência com que sua fortuna crítica colocou em primeiro plano a história de sua composição e fez com que se identificassem autores e personagens. A presença do mote da duplicação no romance (Diário 1 e Diário 2, Spinoza e Spinoza 2, Jaime 1 e Jaime 2), por sua vez, repete e multiplica, talvez por coincidência, formulações como a de Nogueira Moutinho, que trata de Carlos & Carlos Sussekind pelos nomes “Carlos I” e “Carlos II”<sup>433</sup>. Por isso dissemos, no capítulo anterior, que o romance de 1994 criava uma etiologia ficcional para a história da composição do romance de 1976. A adulteração do Diário por Lamartine, no entanto, jamais acontece de modo explícito em *Armadilha para Lamartine*, embora seja sugerida como hipótese. A relação entre modelos, textos e sujeitos se dá, aí, de outra maneira, em que o que está em questão é a modelagem de si e do mundo por meio de escritos próprios a cada um dos personagens. Uma figura da repetição corresponderá a cada um deles: a rotina, para Dr. Espártaco, e a simetria, para Lamartine.

O fato de a repetição nunca se transformar explicitamente em adulteração, no entanto, não impede que esses textos afetem uns aos outros, como os bailarinos e bufos do TEE de que falamos no capítulo anterior. Em sua mútua afecção e em suas tentativas de modelar a si e ao mundo, no entanto, o que será colocado em questão é a falha de seus fingimentos, e a violência com que essa falha irrompe.

#### 4.1 Rotina

Começamos pela primeira entrada do “Diário da Varandola-Gabinete”:

---

433 MOUTINHO, 1977, p. 22.

A noite foi bem dormida. Decididamente, não há lógica nessa questão de sono e insônia. Ontem, não tomei calmante, aborreci-me, acumulei apreensões — e, entretanto, dormi de um sono só, sem interrupções, de 11 da noite às 6 da manhã. Noutras noites, calmas, sem uma só razão para desassossego, fico de olhos abertos sem qualquer possibilidade de remediar a situação.

Mas, a rigor, onde há lógica na Vida?

Que pode haver de mais ilógico do que esse drama, que estamos vivendo, de ver um filho deixar a Casa por que deseja mais liberdade, quando nunca lha estorvamos, quando (eu não, que não tenho tempo para isso, mas Emília!) quando outra coisa não fazemos senão lhe assegurar a mais completa independência de movimentos, em todos os sentidos?

A Casa não lhe fala ao coração. É um símbolo negativo. Qualquer coisa que ele evita, de que ele foge, como se fosse uma vergonha, ou, pelo menos, uma fraqueza...

Muitas vezes me ponho a pensar se poderia ter sido melhor pai — e me comparo aos outros pais que conheço. A não ser no terreno financeiro — em que de fato fracassei, não dando ao meu filho a folga que outros têm, na infância e na adolescência — em que me inferiorizei aos outros pais, na assistência moral e afetiva, se nunca passei um dia fora de casa, se nunca deixei de acompanhar, hora a hora, momento por momento, tudo o que acontecia, por mais insignificante que fosse, a qualquer dos meus filhos?

A consciência só me acusa de não ter comungado em sua crença religiosa, de me haver conservado alheio à sua fé, por mais que ele fizesse por me atrair a ela. Mas — até nisso — posso provar que fiz uma porção de sacrifícios no sentido de, senão me aproximar, pelo menos de me não afastar, dele. Nunca mais escrevi contra a religião. Perdi todo contato com as organizações comunistas ou as que se diziam tais. Nunca trouxe para a nossa Casa quem quer que fosse que pudesse ofender os melindres de meu filho. E sempre abri os braços a seus amigos, por mais avessos que se mostrassem às minhas idéias.

Não convivi com eles, é verdade. Possivelmente os evitei, às vezes. Mas o meu filho sabe que esse é o meu feitio, que não sou homem de conversas, que vivo o mais possível dentro de mim mesmo.

No entanto, que alegria experimentava sempre que podia fazê-lo feliz! Será que ele ignora o que fiz para aproximá-lo da Cléo?

Mas como tudo isso é doloroso de ser pensado e dito!

E o fato é que nos chega, a mim e à Emília, o dia da separação. Ele a anuncia para hoje. Emília já tudo fez para arrumar-lhe a roupa, para ajudá-lo a nos deixar. Ao que parece, ele se mudará pela manhã...

Ouçõ dizer que o apartamento para onde eles vão (o Lamartine com o Albino, o Irineu e o Bruno Olímpio) o Augusto Meyer lhes alugou, mobiliado, por um ano, até o seu regresso da Europa, à razão de quatro contos ou quatro e quinhentos mensais. Quem figura no contrato? O Meyer dá-se com o Albino. Mas o Albino, economicamente, é zero. Não tem remuneração certa nenhuma. O “senhorio” não pode ignorar isso. Será que conta com o pai? Mas, nesse caso, o pai deveria ser ouvido. E— tanto quanto estou informado — não o foi.

Meu filho superestima a sua situação, com as duas fontes de rendimento de que dispõe: a bolsa da CAPES para estudar Filosofia (que conseguiu por seu único e exclusivo esforço) e o contrato com o Instituto de Documentação (obtido, principalmente, graças às relações de Danton); situação que é, patentemente, precária, mas que ele considera *estável* e apresenta como prova de que a vida não é

tão difícil como os “pessimistas” (no caso, nós) a imaginam. Não há quem lhe tire isso da cabeça.

De que irão viver, no entanto, na casa nova, magnificamente mobiliada (o que exige conservação dispendiosa) mas de dispensa vazia? Para empregada, tomaram uma menina (ao que parece, recomendada, ou conseguida mesmo, pela Cléo). Vamos abstrair do perigo que corre essa ovelhinha entre os lobos de quatro adolescências famintas. Que experiência tem, porém, essa menina para “governar” a casa? E quanto cobrará por seus serviços? E luz? E gás? E telefone? E tudo o mais de que uma casa necessita?

Não sairei à rua, hoje. Nem amanhã. Assim — mesmo trabalhando em meus processos — estarei em condições de prestar à Emília a maior assistência possível nestes primeiros momentos, extremamente dolorosos.

Juro que não lhe tenho senão mágoa. Desejo do fundo do coração que a sua experiência se cubra de benefícios. Mas ninguém me convence — nem convencerá nunca — de que, para consegui-los, se fizesse necessário machucar tanto o coração de seus pais.<sup>434</sup>

Essa longa entrada tem a vantagem de condensar muitas das características do diário de Dr. Espártaco, bem como boa parte dos temas que nele aparecerão com frequência. Primeiro, nos chama atenção para o nome do diarista: como notou Frosch<sup>435</sup>, “Espártaco” pode remeter tanto à rigidez e à disciplina de Esparta quanto ao nome do escravo romano que liderou uma revolta contra a República. Seu, nome, assim como o de Lamartine, como veremos mais adiante, tem algo de alegórico, pelo que já se mostra certa cisão em sua imagem.

Formalmente, uma primeira característica a ser levada em conta é a ausência de datação, compensada, no entanto, pelo informe da nota de apresentação do romance, que nos diz que os fragmentos do diário de Dr. Espártaco que integram *Armadilha para Lamartine* cobrem o período de outubro de 1954 a agosto de 1955, e pelos dêiticos temporais que marcam a cada passo o presente da escrita – ontem, hoje, amanhã. Lendo esses diários, saberemos que houve uma mudança de entrada pela presença de um espaçamento entre os parágrafos (frequentemente há mais de uma no mesmo dia), e uma mudança na data pela reatualização dos dêiticos temporais, que nos permitem perceber a passagem do tempo.

No primeiro parágrafo, um informe sobre a noite de sono, procedimento que será repetido diversas vezes no decorrer de seus registros. Dr. Espártaco faz apontamentos sobre a qualidade do sono e sua duração, marcando inclusive o horário em que foi dormir e o horário

---

434 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 43–45.

435 Cf. FROSCH, 2001.

em que acordou. Nesse caso, o interesse da notação está na ilogicidade da noite bem dormida, apesar da ausência de calmantes e das diversas preocupações do dia anterior, que teriam tudo para perturbar o sono.

À constatação de tal ilogicidade do sono, segue-se a pergunta sobre a lógica da vida como um todo, que serve como um gancho para a constituição do primeiro dos dramas registrados nos diários de Dr. Espártaco, a saber, a saída de Lamartine da Casa (grafada sempre em maiúsculas) para ir morar em uma república.

O uso desse gancho parece apontar, ao menos para este leitor, para um planejamento bem elaborado da entrada, que se afasta de certa espontaneidade esperada em registros diarísticos. Além disso, tal gancho exemplifica o potencial de nivelamento da escrita diarística<sup>436</sup>: presentes em um mesmo registro e articulados pela mesma falta de lógica, uma noite bem dormida parece ter o mesmo valor da vivência drástica, pelo pai, da saída do filho de casa.

O restante da entrada também parece seguir uma ordem precisa. A lista de motivos pelos quais Lamartine não deveria se mudar é bem ordenada, iniciando-se por uma declaração de inocência, tanto da Casa – tratada sempre, no Diário, como uma espécie de entidade autônoma – como do pai, às quais se segue a análise de todas as inconveniências e inseguranças da república, relacionadas ao custo de vida e à sua própria organização, e que podem ser vistos como reflexos das preocupações do próprio Dr. Espártaco, que inscreve constantemente em seu diário sua preocupação com a falta de dinheiro, as expectativas de aumento de ordenado, seus gastos corriqueiros. O espectro de um descontrole financeiro e de governo ronda a república, situação incerta e por isso diametralmente oposta à da Casa, em que Emília, mãe de Lamartine, se incumbiu de “lhe assegurar a mais completa independência de movimentos, em todos os sentidos”, e na qual o pai nunca deixou de acompanhar “hora a hora, momento por momento, tudo o que acontecia, por mais insignificante que fosse”, a qualquer um de seus filhos.

Esse acompanhamento zeloso que Dr. Espártaco dedica a seus filhos confunde-se, de alguma maneira, com sua própria prática diarística, e põe em cena um tipo de controle que choca-se com a alegada completa liberdade garantida a Lamartine por Emília. Controle que

---

436 DIDIER, 2002, p. 66.

não atinge, por certo, somente Lamartine, mas também os outros habitantes da Casa, como veremos mais adiante, incluindo o próprio Dr. Espártaco, que registra, em seu diário, uma série de insignificâncias relacionadas à sua vida corporal, financeira e familiar. Nessa entrada, além disso, também já podemos vislumbrar, no registro da série de subtrações a que se obrigou para não desagradar seu filho, a “prisão defensiva em que se confinou”<sup>437</sup> Dr. Espártaco: nunca mais escreveu contra a religião, afastou-se de organizações comunistas, restringiu visitas cujas opiniões iriam contra as do filho, recebeu, ao contrário, de braços abertos os amigos do filho avessos às suas próprias ideias. Embora admita não ter convivido com eles e até os evitado, justifica-se: “[...] meu filho sabe que esse é o meu feitio, que não sou homem de conversas, que vivo o mais possível dentro de mim mesmo.”

A afirmação de Espártaco de que vive o mais possível dentro si mesmo não encontrará eco nas muitas entradas que leremos até o fim do romance. A julgar pelo que aí lemos, Dr. Espártaco vive o mais possível dentro da sua varandola-gabinete, justamente escrevendo o Diário, no qual não explora nenhum espaço interior.

#### 4.1.1 Máquinas IV: O diário robô

Repetimos uma citação já apresentada no início do capítulo anterior:

— Espártaco, ao longo dos anos, constrói paciente e dedicadamente um robô muito especial, em que ele entra, a certas horas, e dentro do qual controla os seus movimentos, fascinado pela sensação de, enquanto duram os exercícios, tornar-se o robô de si mesmo. Seu diário é isto, “íntimo”, no caso, significa para uso próprio. É importante escrevê-lo, é importante educar as reações do robô aos estímulos com que o bombardeia o mundo; não se vê única rasura naquelas 30 mil páginas, registros de reflexos, não de reflexões. Entende-se que o velho Sussekind não estivesse cogitando leitores. Espero que se entenda, igualmente, a tentação em que caiu seu filho Lamartine, entretanto [*sic*] na máquina e fazendo-a funcionar de novo, o que só foi possível graças a um processo de identificação que envolve quase as mesmas alegrias escusas que deve ter dado a Espártaco o seu robô.<sup>438</sup>

Na fala de Carlos Sussekind Filho, que parece falar ao mesmo tempo dos diários de Espártaco e dos de seu pai, o objetivo principal parece ser diferenciá-los da imagem mais

437 PELLEGRINO, 1976, p. 13.

438 MENEZES, 1976, p. 36.



tradicional desse gênero de escrita, que se confunde com a figura do diário íntimo. Em vez de reflexões, reflexos; em vez da liberdade e da expansão sentimental propiciada por seu caráter privado, controle dos movimentos e educação das reações; a modificação do próprio sentido da palavra “íntimo”, que significa, agora, “para uso próprio”, assemelhando-se mais a uma ferramenta do que a um campo propício a exploração de si. Tudo aponta para o que é externo e visível, para o registro e o controle. A imagem do robô no qual Dr. Espártaco entra aproxima o diário de um invólucro rígido, que recobre a parte externa do corpo do seu usuário. A “prisão defensiva” de que fala Pellegrino confunde-se, também, com o próprio diário.

Assim, não há, no diário de Dr. Espártaco, intimidade, no sentido que Gusdorf e Girard lhe dão. Bortolazzo Pinto já o caracterizou como “convexo”, voltado para fora, em oposição à primeira parte do romance, escrita por Lamartine, que seria “côncava”, voltada para dentro<sup>439</sup>. Embora discordemos da caracterização da escrita de Lamartine como côncava – ela também está volta para fora, mas dirige-se a esse fora de outra maneira –, no diário de Dr. Espártaco parece haver, realmente, não só ausência, mas um verdadeiro bloqueio da interioridade.

Uma entrada qualquer<sup>440</sup> se inicia, novamente, com o procedimento quase protocolar de registrar e comentar a qualidade da noite de sono, como já vimos anteriormente. Dessa vez, não só a sua, mas também a de “todos”, em especial a de Lamartine. Apesar da mudança para a república, Lamartine volta recorrentemente para a Casa, e não conseguirá abandoná-la completamente (o que Dr. Espártaco recebe com não disfarçada satisfação). Em seguida, comentários sobre sua saúde, a ausência excepcional de remédios (“é uma experiência”) e o registro da suspeita de um deslocamento na costela, que poderá servir como anamnese médica. A esse quadro referente aos cuidados com o corpo – sono, saúde, dores, alimentação –, soma-se o registro da dispersão pós-prandial dos habitantes da Casa, que constrói a cena para que Dr. Espártaco encontre, dentro de um livro que há muito não folheava, uma carta antiga a Emília, de seus tempos de noivado:

Encontro, dentro das *Poesias Completas* de Sully Prudhomme, esta carta a Emília, ainda dos nossos tempos de noivado:

---

439 PINTO, 2006, p. 124–129.

440 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 67–69.

10 de setembro de 1925.

Minha querida Emília,

Com estes livros lhe vai, hoje, a minha primeira contribuição para a “nossa” Casa.

Ao reuni-los, no propósito, já tantas vezes revelado, de iniciar a “sua biblioteca”, tive a grata sensação de começar a nossa vida comum.

E mais que pelo nome, que eles trazem na capa, Você me vinha à presença pela imaginação, a cada verso que eu lia, em demorado êxtase.

Talvez lhe pareça estranho que sejam livros de poetas, todos eles antigos, na forma e nas idéias, os que lhe dou a ler; eu, que sou, e que a seus próprios olhos cada vez procuro me mostrar mais livre do passado, sob todos os aspectos.

Na verdade, porém, não há de que estranhar.

Mais de uma vez lhe tenho dito que não quero que o futuro lhe anule a personalidade.

Pelo contrário.

Para que eu seja feliz, inteiramente feliz, é preciso que Você seja cada vez mais Você mesma.

A comunhão, a que naturalmente pretendemos, não pode repousar no sacrifício do que já esteja em nós, senão na aquisição do que nos falte ainda.

Pois é pelo desenvolvimento do que somos e não pelo prejuízo do que deixarmos de ser, que nos faremos verdadeiramente dignos um do outro, e, ambos, da felicidade comum.

Ora, estes livros, muitos dos quais seus velhos conhecidos, não me podem ser estranhos.

Se eu não sinto por eles o mesmo entusiasmo que Você, tenho, entretanto, pelo menos a satisfação de saber neles um pouco de sua admiração, de sua predileção, de seu entusiasmo, tanto vale dizer, um pouco de Você mesma.

No futuro, portanto, quando tivermos concluído a construção do pequeno patrimônio que eles hoje começam, Você os conservando como uma companhia cara ao seu afeto, porque eles serão sempre a lembrança de uma homenagem que o seu noivo prestou aos seus sentimentos, eu não terei prazer menor revendo, neles, a minha própria Noiva, a quem, desde esse tempo, eu já julgava digna da minha reverência intelectual.

Creia, pois, que é a mesma sinceridade de sempre que os acompanha e lhe beija as mãos agradecida, no dia de hoje, em que já quatro meses são passados sobre a hora mais feliz da minha vida.

*Espártaco.*<sup>441</sup>

A colagem da carta a Emília produz uma dissonância espacial, temporal e estilística na entrada. O registro dos pequenos acontecimentos do dia cessa para dar lugar à carta ela mesma. Um vestígio do passado perturba, assim, a temporalidade comum desse diário, que em geral atém-se aos registros dos acontecimentos do dia (ainda que esse vestígio se relacione

441 SUSSEKIND, 1976, p. 67–69.

também com o dia, na medida em que é o achado da carta o que provoca a inscrição). O estilo também modifica-se, e adquire tons mais sentimentais e devocionais, em contraste com o estilo objetivo e direto do restante da entrada e, de resto, do diário como um todo. Mas a maior dissonância parece estar na ausência da resposta do Dr. Espártaco presente a esse Dr. Espártaco passado, o silêncio que preenche a passagem da assinatura da carta ao relato de um outro achado, muito mais corriqueiro: o manual de vulgarização astronômica que o diarista empresta para seu filho, interessado que este estava em discos voadores.

A inscrição da rotina é, assim, o dispositivo da produção de uma normalidade em série: se, para Espártaco, a rotina é “[...] a coisa mais perfeita e mais deliciosa da Vida”<sup>442</sup>, não é por repetir-se identicamente todos os dias, mas por comportar pequenas diferenças que, desde que incapazes de perturbar a superfície estável que o diarista constrói dia a dia, são o próprio objeto de seu prazer<sup>443</sup>. Por isso, uma carta antiga e apaixonada é, para o Diário, muito parecida com um manual de vulgarização astronômica, com a observação dos efeitos de um novo medicamento ou com a compra de um pão-preto: pequenas e corriqueiras delícias da vida.

Nesse registro objetivo e controlado do dia a dia, que nivela todos os acontecimentos dignos de nota, só há intimidade se considerarmos a noção alargada que lhe dão Didier e Marty, os pensamentos e eventos que lhe dizem respeito, no caso da primeira, e a absoluta proximidade do corpo e dos hábitos, no caso do segundo. Por um lado, há a reprodução e o comentário das notícias, nacionais e internacionais, que situam o enredo do romance historicamente e ajudam a manter aquela impressão de documento de que já falamos – como, aliás, para voltarmos à primeira entrada do “Diário da Varandola-Gabinete”, a referência à Augusto Meyer, importante crítico literário brasileiro, dono da casa na qual Lamartine e seus amigos montam a república. Por outro, o registro minucioso dos dias, a vontade de inscrever tudo o que lhe é mais próximo: o corpo, as finanças, o trabalho, a família – que pode servir também para informar a outros:

Anita me pediu que lhe escrevesse. É evidente que o farei. Venho para a minha varandola-gabinete. Nela, escrevo para a filha o primeiro boletim prometido sobre a Casa, iniciando a informação de tudo o que fizemos durante a ausência dela e do

442 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 112.

443 Sobre esse sentido da produção em série, cf. FOSTER, 2017, p. 76.

Abelardo. O escrever está na massa do meu sangue. Não saberia viver sem o fazer!<sup>444</sup>

A escrita é necessária, uma espécie de compulsão ligada à possibilidade da vida ela mesma. No entanto, essa necessidade quase fisiológica não leva à desordem ou ao excesso: Dr. Espártaco constrói, no diário, uma “igualdade rotina-escrita”<sup>445</sup>, um esquadramento extremamente ordenado de si e daqueles a seu redor e que, no entanto, jamais ultrapassa os limites do publicável<sup>446</sup>. Seu anúncio de que iniciou o primeiro “boletim” para Anita, com a “informação de tudo” o que foi feito durante sua ausência, deve ser entendido, assim, literalmente, na medida em que Dr. Espártaco de fato busca registrar tudo o que acontece na Casa, com a ressalva de que esse “tudo” limita-se ao externo e aparente. Nesse diário, em que a rotina da escrita busca dominar e controlar a rotina da vida, não escapam sequer as variações fisiológicas e corporais dos outros habitantes da Casa: “Dormimos bem. Com exceção de Emília, que sofreu as conseqüências da comida com vinagre que tivemos ontem à noite”<sup>447</sup>; “Ele [Lamartine] está às voltas com complicações no membro, mas me garantiu que não é doença venérea”<sup>448</sup>;

Apesar do pouco tempo em que estiveram fora (oito dias apenas), o Abelardo veio sensivelmente melhor, mais cheio de rosto e mais desenvolvido de corpo, de peito sobretudo, e Anita engordou mais um pouco (de rosto, de cintura e, mais que nada, de seios); seu ar, porém, está sadio, e a cor é de fazer inveja às iodadas da praia (como é diferente o queimado das montanhas!)<sup>449</sup>

Acumulam-se, assim, notas que vão formando uma espécie de arquivo de Espártaco, de sua família e dos acontecimentos do Brasil e do mundo, em uma redução controlada daquilo lhe interessa. Se o diário pode ser visto como uma maneira de arquivar a própria vida<sup>450</sup>, e assim fixar a imagem de seu redator, esse arquivamento assemelha-se, também, como sugere Didier<sup>451</sup>, a uma série de operações financeiras, a que a autora recorre para traçar a relação entre a prática do diário e a sociedade burguesa. Para além da presença ostensiva de

444 *Ibid.*, p. 138.

445 MIRANDA, 1986, p. 185.

446 PELLEGRINO, 1976, p. 12.

447 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 79.

448 *Ibid.*, p.144.

449 *Ibid.*, p. 140-141.

450 Cf. ARTIÈRES, 1998.

451 DIDIER, 2002, p. 50–55.

registros de créditos e débitos propriamente financeiros (em especial dos débitos) – “Uns triângulos de chocolate, que a Kopenhagen vendia a 3,00 cada um, estão custando, agora, 6,00. É o roubo generalizado, porque impune!”<sup>452</sup> –, no diário é feito o balanço de todo tipo de atividade: vida amorosa, trabalhos, escrita... Registram-se os eventos positivos e negativos de cada dia, calculam-se os saldos. Mas, ainda que constate-se que houve mais perdas do que ganhos, o diário permanece sendo uma forma de poupança, a constituição de um capital, um acúmulo de registros que sempre poderá servir para algo, seja para ajudar um médico, como na entrada citada um pouco mais acima, seja para recordar-se de qualquer coisa ou, em um sentido mais geral, para dotar a própria vida de valor. No caso dos diários de Dr. Espártaco, insinuam-se ainda duas funções que nos interessam por colocarem-nos no centro do problema de sua destinação. O diário de Dr. Espártaco serve, também, para que ele preste contas de sua vida, e para que quite, indiretamente, alguns débitos para com os outros.

#### 4.1.2 *Prestação de contas*

Há uma especificidade relevante do diário de Dr. Espártaco, à qual não nos referimos até aqui, mas que pode ser suspeitada pelo leitor desde as primeiras páginas do romance, quando, nas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, Ricardinho conta a história de que Lamartine fingia receber, por telepatia, trechos dos diários do pai, reproduzindo-os oralmente, em um primeiro momento, e inventando-os por escrito, em um segundo<sup>453</sup>. Trata-se do caráter aberto desses diários, à disposição para aqueles da família que os quisessem ler. Mesmo que essa abertura seja bastante enviesada, ela é confirmada pelo próprio Dr. Espártaco no relato da primeira visita sua e de Emília ao sanatório, em que não avistam Lamartine, mas conversam com Ricardinho:

Há um vastíssimo salão localizado na parte mais alta do Sanatório (que o pessoal chama de “Castelo” ), onde os doentes passam horas intermináveis sem mais distração que a de fumarem enquanto ficam olhando uns para os outros. Assim que chegou, Lamartine deu um jeito nisso. Resolveu entreter os companheiros de duas maneiras: com solos de assobio [...] ou, então, conversando com eles sobre... o meu

452 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 214.

453 *Ibid.*, p. 22–24.

Diário! Virou, inclusive, uma espécie de praxe, depois do jantar, Lamartine contat-lhe como é o Diário. O número de volumes já escritos, o número de prateleiras que ocupam nas estantes, quantas vezes por dia eu me sento para escrever, as dimensões da varandola-gabinete (1,15m x 1,60m, segundo ele; dei-me ao trabalho de conferir e era isso mesmo!).

No “Castelo” não gostaram de saber que os meus cadernos ficam guardados junto com o resto da biblioteca, ao alcance de quem quiser bisbilhotar. E, um pouco para diminuir a aflição deles, foi que Lamartine começou a inventar uma história de que eu estou mandando fazer um armário especial, de que só eu terei a chave, etc. No início, também, meu filho fazia de conta que estava captando por telepatia certas coisas que “naquele momento mesmo” eu estaria escrevendo sobre ele, sobre o Sanatório e inclusive sobre eles próprios, os “Vigiados” (que assim se chamam entre si os prisioneiros do “Castelo”, mais tolhidos em seus movimentos que os “Tranquilos”, ocupantes dos pavimentos baixos onde tem lugar a recuperação propriamente dita); mas, a idéia de estar invadindo assim minha intimidade foi deixando o pessoal com remorsos, até que um dia Lamartine teve que dizer que era tudo invenção sua — e aí um deles, cognominado “Jornalista”, pediu a Lamartine que passasse a colaborar no seu jornal, *O Ataque*, escrevendo todos os dias uma página “inventada” do meu Diário.<sup>454</sup>

A destinação do “Diário da Varandola-Gabinete” é, portanto, bastante ambígua. Embora suas notas não se dirijam explicitamente a nenhum destinatário específico, ele está “ao alcance de quem quiser bisbilhotar”, e Dr. Espártaco não parece se preocupar com isso. A ideia de mandar fazer um armário especial é inventada pelo filho, mas Espártaco não a cogita seriamente. Indícios de que o redator desse diário considera a possibilidade de ele ser lido podem ser encontrados em diversos momentos do texto:

Neste registro de impressões diárias — que acaba de sofrer mais um impacto de Emília, insistente em dizer que gasto todos os meus dias com ele (o que, mesmo que fosse verdade, em nada a afetaria, pois não sou seu escravo, mas apenas seu marido) — quero deixar tão-somente dito, quanto aos meus planos de vida em futuro imediato, que vou passar por cima de uns tantos escrúpulos que até aqui manietavam a minha vida pública e vou “fazer política” às escâncaras. Por enquanto, não posso dizer mais.<sup>455</sup>

Algumas páginas depois, ao relatar o misterioso “encontro político” que se segue à sua decisão de “fazer política’ às escâncaras”, Dr. Espártaco anota:

Eu poderia limitar-me a escrever uma linha pontilhada. De futuro, porém, pareceria misterioso. E eu não quero mais mistérios na minha vida.

Direi, portanto, apenas, que não fui a Juiz de Fora, como pensei. Nem me avistei

---

454 *Ibid.*, p. 239–240.

455 *Ibid.*, p. 193.

com o Kubitschek, como estava certo de que o faria. Fomos a uma fazenda em local que me pareceu do Estado do Rio, mas que *me asseveraram* ser já na divisa de Minas. Eis tudo o que a “censura” me deixa revelar.<sup>456</sup>

Na primeira dessas entradas e, em parte, na segunda, o receio da notação parece advir do medo de uma punição, dado o clima de tensão política da época. No entanto, esse tipo de censura é aplicado também em casos muito mais inofensivos: “Lamartine me pôs a par dos seus *planos mais imediatos* de trabalho. Não os registro aqui, porque ele me pediu reserva. Prometo-lhe a ajuda que me for possível”<sup>457</sup>. Se, nesses casos, a possibilidade de ser lido determina, por motivos variados, a subtração dos registros, essa mesma possibilidade pode, em outras situações, forçar ou estimular a notação, como também é possível ver no relato da viagem misteriosa de Dr. Espártaco: embora ele não possa dizer tudo, é necessário dizer algo, para evitar suspeitas futuras. É preciso prestar contas da viagem em seu diário, assim como, em outros momentos, é preciso que Dr. Espártaco justifique-se, para sua família, por meio dele:

Banho, só o tenho frio, hoje. É que o Abelardo, ontem, com a melhor das intenções, se meteu a bombeiro e acreditou podermos economizar o conserto do aquecedor. Foi um desastre integral! Não explodiu, ao acendermos. Mas... não acendeu!

Custo a me habituar com a temperatura da água, em contraste chocante com a do meio. Fora, um calor escaldante, mesmo aqui no Leme, mesmo na varandola-gabinete que é um recanto privilegiado. Pelo chuveiro, os fios d’água dir-se-iam de gelo derretido...

Enfrento a ducha com espírito esportivo e aprecio minha resolução. Também, sou eu só que a aprecio. Para o resto da família, tenho um aspecto cada vez mais deplorável de velhice. Emília já me vê até as pernas tortas, só porque ando com sapatos velhos, de saltos e de solas gastas, não me animando a substituí-los, com os preços astronômicos por que estão sendo vendidos.

Entretanto, não se cansam (Emília e Anita, pelo menos) de dizer que estou tomando “excitantes” a conselho de Danton. Vamos de uma vez por todas botar isso em pratos limpos.

O remédio que Danton me aconselhou — e que, realmente, tomo há uns seis meses, sem prévio assentimento de qualquer médico (o que nada me adiantaria, servindo apenas para sangrar mais minha bolsa) — foi o Dexamil. Pelo fato de ser conselho do Danton, acharam logo que deveria ser *cantárida*, ou coisa ainda pior. No entanto, é apenas um antidepressivo, um encorajador, um estimulante do sistema nervoso em geral.

Colo, ao lado, a bula — exagerada, aliás, mas sem nada que denote revigoração sexual ou mesmo glandular. Como, amanhã, posso ser vítima de situação tão crítica

---

456 *Ibid.*, p. 198.

457 *Ibid.*, p. 207.

como a em que se viu o pobre de Danton, uso desse legítimo cuidado prévio para afastar qualquer exploração futura.<sup>458</sup>

Nas entradas como a citada acima, a leitura parece ser desejada. Mesmo que essa leitura não se dê imediatamente, ou poucos dias após a sua inscrição, ela poderá ser provocada pelo próprio Dr. Espártaco, que acumula provas como um suspeito que sabe que precisará provar sua inocência. Essas provas são produzidas, no entanto, por um procedimento específico, a inscrição ou colagem no diário, que adquire assim a função de uma instância de legitimação, como se gozasse de fé pública. Daí a estranheza de toda a situação: por que é que Dr. Espártaco não teria mostrado a bula a Emília e Anita?

O mesmo sistema de justificação, em que o diário funciona como local de mediação e de documentação para a constituição de provas, pode ser visto, embora de maneira menos explícita, na colagem de uma notícia em seu diário, intitulada “Constitui verdadeiro suplício conseguir um lugar num bonde”<sup>459</sup>, que coroa a série de reclamações relativas a essa modalidade de transporte público, aos quais Dr. Espártaco sempre culpa pelos atrasos em sua rotina, e ao mesmo tempo responde a Emília, que lhe havia dito há algum tempo que “essa história de bonde já não pega”<sup>460</sup>.

Esse uso do diário como uma espécie de instrumento legal de documentação – Dr. Espártaco é, ademais, curador de menores – não se limita, no entanto, somente à prestação de contas à família: “Não quero terminar os registros de hoje sem consignar meu agradecimento *total* pela cura do meu filho. Não sei *a quem* dirija esse agradecimento. Mas, a quem quer que seja, ele aqui fica feito”<sup>461</sup>. Uso do verbo consignar, com um significado mais comum de registro, anotação por escrito, reverbera também seu significado jurídico, menos utilizado em sua forma verbal, de pagamento indireto, realizado por um devedor ao juízo ou a um banco, de forma a se livrar da dívida quando o credor não pode ou recusa-se a receber, ou ainda quando o devedor não sabe a quem pagar. Não sabendo a quem agradecer pela cura do filho, o agradecimento é feito no diário, o que, para Dr. Espártaco, parece ter todos os efeitos de um agradecimento pessoal, dirigido a um alguém específico. Importa mais agradecer, livrar-se do

---

458 *Ibid.*, p. 162–163.

459 *Ibid.*, p. 211–212.

460 *Ibid.*, p. 164.

461 *Ibid.*, p. 243.



débito, do que fazer com que o agradecimento seja recebido. Importa, ainda, que o agradecimento seja feito *no diário*. Da mesma maneira, em relação às colagens da bula e da notícia relativa aos bondes mencionadas acima, importa que Espártaco deposite *no diário* as suas justificativas, tendo em vista que suas explicações habituais não são aceitas por Emília, no segundo caso, e por Emília e Anita, no primeiro.

A inscrição no diário não é, assim, um mero registro do ocorrido, mas é também a própria ocorrência. “É o Diário a *comandar* a vida, e não apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente”<sup>462</sup>, escreve Espártaco ao registrar seu desejo de comprar um outro caderno e assim se dar a ilusão de que não parará nunca – “Superstição? Talvez. Que mal há nisso?”<sup>463</sup>. Poucas páginas depois, Dr. Espártaco desentende-se com Emília por causa do diário, conforme deixamos consignado algumas páginas acima. Emília acaba convencendo-o a interromper a prática diarística<sup>464</sup>. A entrada seguinte a essa decisão, no entanto, revela o motivo de sua revogação:

Hoje, já noite, Lamartine me procura nos meus “sete palmos”. Comunico-lhe a minha deliberação.

— Foi pena, diz-me a imprevisível criatura, porque, justamente, eu vinha entregar esta nota para você pôr no Diário.

A “nota” vem a ser o seguinte:

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

Nasceu do seu espanto frente a essa perda queira Deus irreparável de um ponto de referência no mundo a breve exclamação que muitas horas depois trouxe ao conhecimento de Espártaco o Pai solicitando-lhe fosse perpetuada no Diário da Varandola-Gabinete em testemunho do seu arrebatamento

Esta a exclamação

CLARA LUZ QUE SE ACENDE SEM ADEUS NEM CARINHO

“Espártaco o Pai” não estava na melhor das disposições para apreender o possível significado da comunicação. Que meu filho está fora dos eixos é coisa que não

---

462 *Ibid.*, p. 189.

463 *Ibid.*, p. 189.

464 *Ibid.*, p. 195.

precisa dar-se ao trabalho de comunicar-me por escrito. Não me canso de repetir isso aqui todos os dias. Vale, pois, como uma confirmação. Mas por que o tom solene? Por que o artifício da ausência de pontuação (tão ao gosto dos Prévert e outros pândegos que fazem o encanto de meu filho)? Alguma está ele nos preparando.

Mas nada lhe manifesto que possa contrariá-lo. Afinal, quem me diz que não usou disso como um pretexto para forçar-me a seguir com estes registros? (Ele estava perto e deve ter ouvido quando Emília chamou o Diário de “pinóia”).

— Curioso, sem dúvida (foi a fórmula diplomática que encontrei).

Por ora, é tudo que posso dizer. Prometo meditar sobre a nota e a “exclamação”.<sup>465</sup>

A sequência que vai da afirmação de que o diário *comanda* a vida, passa pela resolução de Dr. Espártaco de parar de manter seu diário, e chega até a entrada citada acima, reforça a ideia de que o diário tem algum tipo de poder sobre a vida, na medida em que é possível ler, aí, a sugestão de que a epifania de Lamartine, registrada na nota – que deve ser “perpetuada” no diário, “em testemunho do seu arrebatamento” – foram de algum modo causadas pelo próprio diário, que teve de agir para evitar seu próprio fim. É significativo que apareça, nesse momento, a primeira “confirmação”, *por escrito*, de que Lamartine está “fora dos eixos”, que esta confirmação contenha uma data e um horário, assemelhando-se, assim, a uma nota de diário, e que o que mais intrigue Dr. Espártaco seja o seu estilo, sua falta de pontuação e seu tom solene, diametralmente opostos à pontuação precisa de seu próprio diário e a seu tom médio, direto.

A escrita média, apresenta sintomas e possibilita diagnósticos: Dr. Espártaco colará, no diário, uma série de textos de Lamartine que vão, assim, documentando os sintomas de sua crise que se aproxima, seja por seu estilo ou por suas “idéias, a meu ver erradas, erradíssimas [...]”<sup>466</sup>. Inversamente, quando Lamartine está para sair do sanatório, ele entrega, para seu pai, dois capítulos de uma história que trata de seus amores imaginários com Inês, e Dr. Espártaco afirma acreditar “que ele esteja querendo dar uma prova de sua recuperação”<sup>467</sup>:

Não colo desde já aqui no Diário porque prefiro esperar para reunir tudo quando estiver terminado. Pode ser uma tolice minha, mas me dá a impressão de que, colando logo esses dois primeiros capítulos, eu estaria, de certa maneira, revelando pouca confiança em que ele escreva o romance até o fim.

É o caso de dizer que, se a *evidência estilística* pudesse ser aceita como um critério

---

465 *Ibid.*, p. 195–196.

466 *Ibid.*, p. 224.

467 *Ibid.*, p. 292.

de recuperação, ela certamente, neste caso, deporia a favor do nosso filho. Emília concorda comigo. E acha notável ele haver tido a idéia de lançar mão desse recurso — a evidência estilística — para provar que está, outra vez, de posse do completo domínio de si mesmo.<sup>468</sup>

Novamente, o diário apresenta um poder de comandar a vida: a anexação a ele de um trabalho incompleto equivale a tornar essa incompletude uma fatalidade. Novamente, também, o estilo da escrita possibilita um diagnóstico, mas dessa vez positivo. A um estilo “leve e bem humorado”, corresponde o “completo domínio de si mesmo”, assim como ao estilo objetivo de Espártaco em seu diário corresponde o seu controle sobre si mesmo e a atestação de sua normalidade.

No entanto, para além da entrega desse atestado de normalidade, que Dr. Espártaco nos informa só ter ocorrido no fim da visita, sua ida ao sanatório lhe trouxe diversas apreensões:

Por outro lado, as impressões que me ficaram do encontro propriamente dito (a história, ele só me entregou depois, com a recomendação de que eu deixasse para lê-la em casa, no isolamento da varandola) foram mais no sentido de reforçar as dúvidas que eu já tinha e de, inclusive, acrescentar dúvidas novas motivadas por fatos novos, fatos esses que qualifico – sem qualquer exagero – de estarrecedores.<sup>469</sup>

O primeiro dos fatos estarrecedores a que Dr. Espártaco faz referência é o encontro com “Jefferson de Tal”, amigo de Lamartine até então desconhecido pelo pai:

A conversa era das mais animadas e dela participava, ainda, uma outra figura, para mim totalmente desconhecida, a quem o Lamartine logo fez questão de me apresentar: um colega seu do Instituto de Documentação, Jefferson de Tal, que no momento faz pesquisas bibliográficas em São Paulo *e que viajou para o Rio expressamente a fim de visitá-lo no Sanatório, atendendo a um pedido seu, formulado por carta!* Esse amigo é pessoa de quem nunca ouvimos falar em casa, e, segundo consegui apurar no curso das indagações que discretamente lhe fui fazendo (declarou-me, entre outras coisas, ser formado em ciências exatas), não tem quaisquer relações com o Albino, nem com a Cléo, nem com o pessoal da “república”. Essa agora! Um dado inteiramente novo no esquema da crise de meu filho, uma amizade que todos desconhecíamos — e, não bastasse a circunstância de ter-lhe pedido, por carta, para vir vê-lo, o Lamartine faz-me sabedor de outras demonstrações de apreço pelo rapaz: ele figura, como personagem (com o apelido de “Galocha”), no romance que meu ilustre filho está escrevendo sobre os seus amores imaginários com a Inês; Lamartine lhe escreveu, *não apenas uma*, mas

---

468 *Ibid.*, p. 292–293.

469 *Ibid.*, p. 293.

*diversas* cartas, desde que entrou no Sanatório (parece que, numa delas, lhe afirmava que, se voltássemos a interná-lo, ou se as pressões dos médicos se fizessem intoleráveis, ele iria se refugiar em São Paulo!); finalmente — jóia suprema de extravagância — quando Lamartine foi ao Norte, na viagem de instrução pela Marinha de Guerra, trouxe para esse Jefferson-Galocha *um uniforme completo de marinheiro*, indumentária que o seu amigo havia louvado sempre como um símbolo de liberdade (pela maior liberdade de movimentos que permite, imagino eu) e simplicidade! Agora, na roda dos doentes, Lamartine contava o caso, provocando a hilaridade geral, e dizia, em tom de brincadeira, que o rapaz se revelara um covarde e um homem sem palavra, por não haver até hoje saído à rua com a fatiota simbólica, como tinha jurado solenemente fazer. Lembrei-me, na mesma hora, de como o meu filho chegou em casa, ao fim daquela viagem, sem nada do dinheiro que levava, e não pude deixar de pensar que a roupa marinheira deve ter contribuído bastante para o “desfalque”.<sup>470</sup>

O desnorteamento de Espártaco diante desse “dado inteiramente novo” no esquema da crise de Lamartine aponta novamente para aquele desejo de Dr. Espártaco de controlar a vida através do diário. Afinal, como já havia escrito o próprio Dr. Espártaco, ele nunca deixara de acompanhar, hora a hora, momento por momento, tudo que acontecia, por mais insignificante que fosse, a cada um de seus filhos. Nesse sentido, o fato de Espártaco desconhecer “Jefferson-Galocha” – nomeado, dessa maneira, simultaneamente como indivíduo real e como personagem de ficção – aponta menos para uma fragilidade daquilo que era até então considerado como o histórico completo da crise do filho, do que para uma incompletude do próprio diário. Incompletude essa a que nós, leitores, estamos também sujeitos, mas cujo conhecimento não nos abala tanto quanto a Dr. Espártaco, que qualifica esses fatos novos – sem qualquer exagero – de estarrecedores. Isso porque esses fatos novos só podem ser assim tão estarrecedores para o próprio Dr. Espártaco, na medida em que todos eles atingem o cerne de seu monumento construído no dia a dia. Os outros fatos que tornam essa visita ao sanatório bastante inusual, dizem também muito mais respeito a Dr. Espártaco e a seu diário do que à crise de Lamartine.

Lamartine chama seu pai à parte, lhe mostra um álbum sobre o Maneirismo (que também preocupa Dr. Espártaco) e lhe comunica que não pretende mais ir para casa por curtos períodos de tempo, como vinha fazendo. Da próxima vez que saísse do sanatório, seria em caráter definitivo. Em seguida, acusa o pai e a mãe de terem mentido para ele, ao prometerem-lhe que não receberia mais eletrochoques. Dr. Espártaco defende-se, diante de Lamartine e no

---

470 *Ibid.*, p. 293–294.

diário, afirmando que essa promessa nunca havia sido feita. No entanto, o próprio diário o contradiz (“Nós lhe dizemos que tudo nos faz crer que possa sair a 31. Pedimos-lhe, entretanto, que tenha calma, que continue resignado com o tratamento, pois *os choques terminarão*. Disso, podemos lhe dar certeza”<sup>471</sup>). Se a inscrição no diário é, para Dr. Espártaco, uma produção de documentos e provas, como tentamos demonstrar, essa situação evidencia a possibilidade de o diário voltar-se contra si mesmo e contra o próprio Dr. Espártaco. Seja por esquecimento ou por dissimulação, o diarista busca rasurar a inscrição anterior, no entanto essa rasura não chega a apagar aquilo que já foi documentado, e que pode vir à tona para fazer ruir a credibilidade do Diário.

Somando-se a essa possibilidade de o diário contradizer-se quanto aos fatos, o restante da entrada dará lugar ao questionamento de seu estilo, no mesmo momento em que a própria sanidade da figura de Dr. Espártaco é posta explicitamente em questão. Num primeiro momento, uma folha manuscrita que Lamartine deixa cair serve de gatilho para uma identificação entre este e Espártaco e a para a criação, como que por um segundo, de um triângulo amoroso entre os dois e Inês. Tratam-se de poemas em homenagem à amada – “A marca registrada do poeta está bem patente na letra miúda de imprensa (um milagre de resistência, essa letra, que passa, incólume, por todos os cataclismos e misticismos)”<sup>472</sup> – entre os quais se encontram os versos que outrora Lamartine entregara a Espártaco no dia em que este havia decidido acabar com o Diário:

“... clara luz que se acende  
sem adeus nem carinho...”

Agora, estão servindo ao endeusamento da Inês (“... teus ombros altos, os cabelos longos...”); dois meses atrás abriam caminho, solitários desbravadores, ao apocalipse que em pouco tempo se abateu sobre nossas vidas.

Olhei para a roda dos doentes, fixando a atenção, por breves momentos, na Musa do poeta. Tinha ela o ar distante (era evidente que não me havia visto apanhar o papel) e uma como que refulgência (só mesmo falando assim) que, por esses breves momentos, me deixou mais próximo do universo sentimental de meu filho, mais capaz de sintonizar com ele, em estado de aceitar, até, os “maneirismos” de que se serve para expressá-lo:

branco dourado

---

471 *Ibid.*, p. 269.

472 *Ibid.*, p. 296.

pólen que me faz, em volta,  
 não ver mais que outras tantas  
 ásperas ressonâncias de teu brilho  
 frio e ensolarado

Coisa de frações de segundo, abracei com o pensamento e o coração o maravilhoso esforço que fazia o poeta para estar, inteiro e sem sombras, ali onde estavam as suas mais queridas aspirações!

Só que comecei a rir — um riso malvado, seria? Ou era o pressentimento de que meu pobre Lamartine... Essa moça belíssima, esse sonho refulgente, não vão enlouquecer meu filho para sempre?

A mudança da destinação dos versos não só modifica seu significado e o diagnóstico dele derivado como dirige o olhar de Espártaco, do filho para Inês. Esse primeiro momento de identificação entre pai e filho, no momento desse olhar, tem como contrapartida, no seu registro no diário, uma dúvida quanto à palavra exata a ser utilizada, e a decorrente capitulação diante de uma escolha vocabular que lhe parece em alguma medida inadequada: “Tinha ela o ar distante [...] e uma como que refulgência (só mesmo falando assim) [...]”. O abraço “com o pensamento e o coração” no esforço do filho e a posterior risada marcam uma espécie de passagem entre um pequeno deslize na ordem da escrita e um pequeno deslize na retidão da conduta do próprio Espártaco, como que plasmado, agora, em sua própria face.

A identificação com o filho e ambos esses deslizes vão se intensificando no decorrer da entrada: Dr. Espártaco afirma estar *quase* escrevendo um romance, assim como Lamartine, e é a crise deste que explica as pequenas mudanças no “tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário”<sup>473</sup>. A essas reflexões sobre o próprio diário, que vai assim *quase* se tornando outra coisa, segue-se a aceitação da distância entre o paradigma da objetividade sistemática e a possibilidade de alcançá-la na prática, uma maneira razoável de tornar normal o que pouco antes foi visto como um desvio, e de ao mesmo tempo capitular com alguma compostura:

[...] há de se levar em conta a heróica resistência que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém é de ferro. E, se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-la não deve envergonhar ninguém.<sup>474</sup>

---

473 *Ibid.*, p. 298.

474 *Ibid.*, p. 298.

Ainda estamos, no entanto, no âmbito do “quase”: *quase* escrevendo um romance, mudando *um pouco* o tom sereno do diário. O restante da entrada transforma essa parcialidade em completude na velocidade de dois curtos parágrafos:

Não preciso dizer mais nada: quando meu filho voltou do quarto, sem o Jefferson que tinha ido com ele, e me entregou a produção literária para eu ler em casa, ainda achei de ficar rondando o grupinho por mais alguns minutos — e isso porque não sei que obsessão me veio, de imaginar que o incrível Jefferson-Galocha estaria todo esse tempo se preparando no quarto e esperando só que eu fosse embora para fazer a sua aparição no jardim, vestido de marinheiro!

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 a limpar os óculos, e que, dessa vez, ao recolocá-los na cara, pôs-se a olhar-me como se tivesse à sua frente um..... (\*)<sup>475</sup>

Uma fantasia desvairada: a obsessão de que o “incrível Jefferson-Galocha” só estava esperando ele ir embora para reaparecer no jardim, dessa vez vestido de marinheiro. Por fim, um verdadeiro enlouquecimento *pelo olhar de um outro*, que funciona quase como um espelho para Espártaco e o faz rasurar, pela primeira vez, o Diário: o asterisco no fim da entrada remete a uma nota de pé de página, na qual lemos: “Aqui, Dr. Espártaco havia escrito ‘como se tivesse à sua frente um dos doidos’, depois riscou ‘um dos doidos’ e escreveu ‘um doido’, depois riscou ‘um doido’ e deixou assim mesmo, faltando. (C & C. S.)”<sup>476</sup>.

Nessa nota transparece, pela primeira vez para nós leitores, uma perturbação na cena da escrita de Dr. Espártaco. Ele hesita sobre a expressão exata a ser usada, e recusa, afinal, a própria inscrição, como se registrar no diário ter sido considerado “um dos doidos”, ou “um doido” por um dos médicos equivalesse a de fato sê-lo. No entanto, as rasuras são visíveis e legíveis, e não equivalem à ausência de inscrição. Antes, apontam para sua história, que se parece, nesse caso, com a história de uma redução progressiva, até o desaparecimento, da inscrição de sua loucura. Se, conforme sugere Pellegrino<sup>477</sup>, sua excentricidade vinha sendo silenciada durante todo o diário, nessa rasura o gesto de silenciamento adquire, pela primeira vez, visibilidade.

A essa entrada, se sucede uma série de linhas pontilhadas. A entrada seguinte será a

---

475 *Ibid.*, p. 296–298.

476 *Ibid.*, p. 298.

477 Cf. PELLEGRINO, 1976.

última do romance, conterà o relato da saída de Lamartine do sanatório, e se iniciará com a seguinte decisão de Dr. Espártaco: “A partir de hoje, passo a guardar este Diário no meu arquivo, sob chave: não é conveniente que Lamartine o leia e fique a par dos detalhes da sua ‘crise’”<sup>478</sup>. O gesto de afinal esconder o diário, trancá-lo a chave, é inversamente simétrico à saída de Lamartine do sanatório. No momento em que o diário corrói explicitamente seus pretensos atributos, ele precisa ser tirado do alcance da família, não só para que Lamartine não saiba dos detalhes da sua crise, mas porque o diário transcendeu, pela primeira vez, os limites do publicável – o diário enlouqueceu, digamos. Dr. Espártaco precisa escondê-lo para que não vejam que ele ia quase se transformando num romance, para que não se vislumbre o olhar do médico que pensou que ele fosse um doido, e para que não se veja a hesitação de Espártaco diante dessa inscrição. É, assim, no momento de seu fechamento que a questão da destinação do diário de Dr. Espártaco se constitui de maneira mais evidente.

#### *4.1.3 Modelagem de si, modelagem do mundo*

Pelo caráter rotineiro de sua prática diarística, pelo controle que através do diário exerce sobre si e busca exercer sobre os outros, o diário de Dr. Espártaco pode ser entendido dentro do âmbito das técnicas de si ou artes da existência, conforme as define Foucault: um conjunto de

[...] práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo.<sup>479</sup>

Seu diário é um hábito, que parece ter como objetivo não o conhecimento de si, mas justamente essa transformação de seu ser, que em seu caso confunde-se com o exercício de um controle sobre si. Assim, ao estilo e aos valores estéticos do diário, corresponde a suposta normalidade de Dr. Espártaco ou, como colocou Miranda, “A obsessiva ordenação do discurso e o seu enquadramento rígido dentro de limites dos quais ele não pode escapar é a contraparte,

478 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 299.

479 FOUCAULT, 1985, p. 15.



no nível da enunciação, da aparência como elemento embasador da conduta comportamental desejável e das relações sociais e individuais [...]”<sup>480</sup>.

É também pela centralidade da aparência no embasamento da normalidade que essa técnica de si se dirige, também, *para os outros*, na medida em que a prática diarística de Dr. Espártaco, nas suas justificações e censuras, parece não só pressupor, mas também esperar a intrusão de um leitor. Essa espera por um leitor é capaz de projetar uma dupla leitura para todo o diário: escreve-se para si ao mesmo tempo em que se escreve para os outros, e, ao imaginarmos que esse diário se destina a alguém, o tom de cada entrada se vê modificado profundamente. Experimente-se, a esse respeito, a releitura da primeira entrada do diário de Dr. Espártaco, citada no início deste capítulo, imaginando que Dr. Espártaco está consciente da possibilidade de Lamartine lê-la, como enuncia explicitamente ao registrar sua decisão de esconder o diário: trata-se de um longo lamento ou de uma longa tentativa de convencer, por via indireta, o filho a permanecer na Casa?

O diário de Dr. Espártaco é, assim, uma complexa tecnologia de si, que diz respeito tanto ao sujeito que o escreve quanto à sua imagem projetada para os que o leem. É certo que sempre há, mesmo nos diários mais secretos, um destinatário que não coincide com o sujeito que escreve (como afirma Jean Rousset<sup>481</sup> sobre os Diários, partindo das considerações de Benveniste<sup>482</sup>, a estrutura da língua é o diálogo, e pressupõe sempre ao menos um “eu” que enuncia e um “tu” a quem se dirige a enunciação). Além disso, toda escrita de si pressupõe um desdobramento do sujeito, seja na cisão entre o sujeito que observa e escreve e o objeto que é observado e descrito, seja na descontinuidade temporal que a escrita estabelece entre sujeito presente e o sujeito passado – descontinuidade, ademais, abundante nos diários, como procuramos demonstrar. O caso de Dr. Espártaco, no entanto, se diferencia tanto pelo caráter enviesado de sua destinação – diário aberto para os outros como se não o fosse – quanto pela proximidade dos que o podem ler e pela possível imediatez dessa leitura. Diferencia-se, ainda, e talvez por isso mesmo, pela constância da imagem do sujeito que ali tenta se inscrever – sua imagem não pulveriza-se na busca de uma interioridade, antes vacila ao repetidamente

480 MIRANDA, 1986, p. 184. A centralidade da relação entre aparência e normalidade confirma-se, ainda, na própria cena a que se segue a única rasura do Diário: é significativo que a loucura de Dr. Espártaco não seja percebida por ele mesmo, mas sugerida por uma troca de olhares em que tudo se define pelo parecer: aos olhos de Dr. Espártaco, parece que o médico vê em sua figura um doido.

481 ROUSSET, 1983, p. 437.

482 BENVENISTE, 1989, 2005.

reafirmar-se enquanto superfície estável. Dir-se-ia que Dr. Espártaco finge um diário para atestar, para si e para os outros, que, mesmo na solidão da folha em branco, não sai dos eixos, nem tem nada a esconder. Exceto, é claro, quando sai dos eixos e necessita escondê-lo.

Esse controle e transformação de si pela escrita diarística tem, portanto, também algo de agônico, podendo ser pensado segundo aquilo que Stephen Greenblatt<sup>483</sup> chama de *self-fashioning*, ou automodelagem. Embora seu objeto de estudo sejam escritores renascentistas, muitos dos princípios que ele afirma governarem esse procedimento poderiam ser observados, também, na automodelagem de Dr. Espártaco: a submissão a uma autoridade que é, ao menos parcialmente, exterior ao sujeito – no caso, a ordenação do Diário –, e a luta contra algo percebido como estrangeiro, hostil – a desordem do mundo e, em especial, a desordem de Lamartine; a internalização tanto da submissão à ordem quanto da luta contra o estrangeiro; por fim, e talvez mais importante para o caso que nos ocupa aqui, a força excessiva com a qual aquele que se modela busca atacar o adversário, e que acaba ameaçando a própria autoridade que se buscava defender, bem como a solidez do sujeito que se buscava modelar<sup>484</sup>.

Como vimos, não é só a si e à própria imagem que Espártaco buscar controlar por meio do Diário, mas o próprio mundo que o rodeia. Todas as justificativas e prestações de contas, bem como os outros momentos em que o Diário parece exercer ou tentar exercer um domínio sobre a vida, convivem com uma impotência quase absoluta de Espártaco diante daquilo que o rodeia – a Casa, o trabalho, o Brasil e o mundo. Espártaco busca dominar tudo pela escrita, ao mesmo tempo em que transige com quase tudo. Com os militares quando depende deles seu aumento; com o comportamento dos filhos; com os discursos do Carlos Lacerda... Dr. Espártaco volta-se, assim, para o Diário como último território governado. “Se eu pudesse falar, se eu quisesse falar, se eu sentisse necessidade de falar sobre o assunto, diria com a máxima franqueza: [...]”<sup>485</sup>. Dr. Espártaco se manifesta, omite suas opiniões, ofende políticos, mas somente em seu Diário. Só lá ainda lhe resta algum poder de ação.

Como único território por ele governado, a ordem do Diário tenta sobrepor-se ao mundo. Por isso mesmo, o próprio mundo, em sentido inverso, vai surgindo aos poucos como ilógico e desordenado. “Mas, a rigor, onde há lógica na vida?”. Pede-se dos acontecimentos

---

483 Cf. GREENBLATT, 2005.

484 GREENBLATT, 2005, p. 8–9.

485 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 201.

cotidianos mais do que a verossimilhança: pede-se lógica. Se Lamartine decide sair da Casa, seria necessário que ele ao menos tivesse uma boa justificativa, no mínimo equivalente à drasticidade de seu efeito; num dia em que acorda cedo, orgulhoso de seguir os “imperativos do Dever”<sup>486</sup>, Espártaco lamenta que a vida não corresponda a seus bons impulsos ao relatar que o assento plástico da privada rompera-se sob seu peso, que sequer tinha aumentado; algumas entradas antes, Espártaco irritara-se com os telefones tocando, mesmo com uma greve decretada: “Não compreendo isso!”<sup>487</sup>, ao que se segue uma série de outras incompreensões acerca de acontecimentos recentes.

Nessa série de faltas de lógica, correspondências frustradas e incompreensões mais irritadas do que genuinamente interessadas em compreender, o Diário de Espártaco aparece como um exemplo perfeito daquilo que Rosset chama de prática naturalista do artifício: tentativas de tornar a vida mais ordenada, mais sistemática, mais dotada de necessidade. Renovada a cada dia, essa tentativa, no entanto, também aparece como uma espécie de embate em que o Diário, na sua ligação com a contingência do dia, falha. Como pode o Diário repetir clara e ordenadamente a vida se a própria vida falha em repetir qualquer tipo de fundamento ou lógica? Ainda assim Espártaco diariamente busca fazê-lo, e é no acúmulo dessas tentativas, acompanhadas por nós a cada passo, que se evidencia a ausência de qualquer modelo estável de que a realidade seria a reprodução, bem como a incapacidade de o Diário comandar a vida, como o próprio Espártaco desejaria.

O Diário é, então, por um lado, uma tecnologia de modelagem de si para Espártaco, a qual equivale a um controle sobre a própria imagem. Por outro lado, uma máquina de modelagem do mundo, a qual equivale a uma defesa contra sua desordem. Mas, além de tecnologia de modelagem, o Diário parece ser o próprio modelo pelo qual Espártaco mede a si e ao mundo, a régua pela qual se calcula o quanto os eventos e os sujeitos se afastam de um determinado ideal. Há nisso a reatualização de um paradigma clássico de representação – o modelo ideal e a cópia mais ou menos degradada –, que no entanto se encontra transtornado pela dupla posição que o Diário ocupa na hierarquia representativa: modelo de sujeito e do mundo, o Diário deve repetir a si mesmo e à sua própria ordem; inscrição do sujeito e do mundo, o Diário a cada dia retoma a falha dessa repetição, defendendo-se ou sendo invadido

---

486 *Ibid.*, p. 178.

487 *Ibid.*, p. 176.

pela desordem daquilo que inscreve.

Talvez decorra dessa tentativa contraditória o aspecto de paródia involuntária de si mesmo que o diário de Espártaco vai assumindo enquanto viramos suas páginas: da excessividade de sua intransitividade sufocante só pode decorrer a irritação e autocomiseração que decorrem da necessidade de sua abertura para o mundo. Nesse movimento, a solidez da lei do Diário vai como que se esvaindo, o Diário mesmo evidenciando-se cada vez mais como máquina e Espártaco como máscara. Se nesse processo há algo de cômico, há também, novamente, algo de amargo. Na fratura da condição de, ao mesmo tempo, pretense modelo e pretensa cópia do sujeito e do mundo, o que é repetidamente atualizado no Diário não é nem a sua própria ordem nem a desordem do mundo, mas a falha em significar ambas as coisas.

#### 4.2 Simetrias

A escrita do filho, por sua vez, ao mesmo tempo repete e contesta a prática diarista de Espártaco. Como já notado por Costa Lima, o modo como Lamartine é inscrito no Diário desenha uma oposição entre pai e filho em termos de concepção artística e gosto estético<sup>488</sup>. No Diário, Lamartine é um partidário da arte moderna, a qual o pai desdenha, e, em termos de produção escrita, limita-se a poemas e projetos de teatro, além do bilhete que assustara Dr. Espártaco justamente pela sua ausência de pontuação. Nas “Duas mensagens...”, no entanto, seu perfil é outro: não só sua própria figura torna-se elemento privilegiado de sua ficção, como esta relaciona-se menos com a arte moderna do que com algumas produções da cultura *pop*: histórias em quadrinhos, filmes de faroeste. Nessa passagem de um perfil a outro se estabelece também uma diferença na consistência do personagem, que vai como que perdendo a realidade à qual a inscrição no Diário do pai lhe garantia.

Lamartine, por ele mesmo, é, ao contrário de sua figuração no Diário do pai, uma espécie de personagem no interior da realidade, e opera sobre ela e sobre si mesmo como um ficcionista e farsante. Por isso discordamos da caracterização de Pinto, que atribui a ele um caráter côncavo, altamente subjetivo, em oposição ao caráter convexo, voltado para fora, de

---

488 LIMA, 1981, p. 131-132.

Espártaco<sup>489</sup>. Tampouco há interioridade ou intimidade nos escritos de Lamartine. Trata-se, antes, de uma maneira diferente de voltar-se para fora, modelando ao mundo e a si por meio de uma superfície textual. Se Espártaco busca fazer isso de maneira bem fundamentada – a ordem, a rotina e a normalidade do Diário –, Lamartine retoma seu projeto a partir da inconsistência desse fundamento.

Curioso como os pais, depois de velhos, perdem a autoridade e se fazem caudatários dos filhos. Quem foi que já pensou nos que “orientam” a mim e à Emília? Acho que Rénan e Lamartine (não este aqui de casa, mas o legítimo, o Lamartine propriamente dito) simbolizariam bem...<sup>490</sup>

Um dos únicos momentos (talvez o único) em que podemos perceber a intervenção de Carlos Sussekind nos diários do pai sem recorrer a seu depoimento, Lamartine, aqui, só pode ser, por oposição, o Lamartine ilegítimo, aquele que não é o Lamartine propriamente dito. Ao mesmo tempo, na ressalva de Espártaco, na sua tentativa de esclarecer de que Lamartine estaria falando, insinua-se a possibilidade de esse Lamartine ilegítimo tomar, em seu texto, a posição do Lamartine legítimo, aquele que orienta ao diarista e sua esposa. É essa sua ilegitimidade e essa possibilidade de tomar o lugar do legítimo o que se repete em suas aparições, histórias e projetos.

As “Duas mensagens...”, além atribuídas por Lamartine a Ricardinho, são constituídas por uma sequência de falsificações, ficcionalizações e fingimentos seus. “Herói pícaro”, nas palavras de Frosch, o caráter esquivo de sua figura nas “Duas mensagens...” é construído sobre um cuidadoso embaçamento entre aquilo que teria ocorrido de verdade e aquilo que acontece somente nas ficções que integram o jornalzinho dos internos do sanatório. É significativo que o primeiro relato desses fingimentos, que aparece na primeira das mensagens, se dê em relação ao Diário. Como já dissemos, Ricardinho nos conta que Lamartine fingia receber por telepatia os diários do pai, e que em seguida começaria a escrever pastiches desses diários n’*O Ataque*. Transformação do fundamento em fingimento, capaz de fazer com que os internos identifiquem-se com Dr. Espártaco, “personagem que não tardamos a acolher entre nós, em espírito, presenteando-o com o cocar do nosso carinho e da

489 PINTO, 2004, p. 107–113.

490 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 162.

nossa fraternidade”<sup>491</sup>, e que inspira o estabelecimento do mote do jornalzinho dos internos – “de médico e louco todos nós temos um pouco”<sup>492</sup> –, esse gesto evidencia que a equivalência entre rotina, escrita e normalidade desejada por Espártaco pode ser – e assim se mostrará – um efeito retórico de superfície.

Conforme já vimos, o texto de Dr. Espártaco constrói uma equivalência entre o Diário e a normalidade e entre a ficção e a loucura – o “enlouquecimento” de Espártaco coincide com o momento em que ele percebe que está quase escrevendo um romance –, bem como entre um determinado estilo e a sanidade. Vimos, também, que, para Espártaco, o Diário busca ter agência sobre o mundo, seja na tentativa de controlar sua desordem, seja na maneira como, por meio dele, se justifica, paga débitos, busca modificar condutas. Lamartine reencena, em suas mensagens, ambas as coisas, mas numa chave alternativa que arma, a cada vez, um embate contra a pretensa natureza que Espártaco e o Diário encarnam.

Para além da simulação do Diário de seu pai, a primeira das mensagens contém duas histórias em quadrinhos protagonizadas por Lamartine. A primeira parte de um acontecimento que, segundo Ricardinho, teria acontecido: a tentativa de Lamartine de atirar flores para dentro do quarto de Inês. Ainda que passando por modificações para que se encaixasse no mote do jornal – Índios contra Bandidos, loucos contra médicos – a história continua com um ar de verossimilhança, embora um tanto farsesca:

Lamartine com o cocar na cabeça arrancava as flores, saía numa carreira até a janela de Inês (a sua deusa), jogava as flores lá para dentro, era agarrado pelas freiras (temíveis, de cinturão e revólver) e na janela não aparecia ninguém. Isso, duas vezes. Na terceira vez, ele arrancava as flores e, antes que chegasse debaixo da janela de Inês, vinha um quadrinho mostrando o que acontecia, naquele momento, dentro do quarto (das outras vezes, o interior do quarto não tinha aparecido): Inês reclinada em sua cama e o Psicanalista dela (Dr. Klossowski, o “Barba Ruiva”) sentado ao lado, com um caderno na mão, tomando notas. Em seguida, o quadrinho de Lamartine arremessando as flores, as freiras chegando, Lamartine olhando para cima e — último quadrinho — a figura do Psicanalista assomando à janela, com flores nas mãos, outras embaraçadas nas abas largas do seu chapelão de Bandido, e uma expressão de irritação na cara toda. Moral arco-e-flecha: o aborrecimento causado ao Bandido compensava sobejamente a nenhuma resposta da Amada.

A segunda, “Armadilha para Lamartine”, que apresentamos brevemente no primeiro capítulo desta tese, coloca em cena os mesmos personagens, o mesmo ambiente e a mesma

---

491 *Ibid.*, p. 22.

492 *Ibid.*, p. 21.

disputa entre Lamartine e o psicanalista pelas atenções de Inês. Ao contrário da primeira, no entanto, a segunda HQ tem um conteúdo imediatamente identificável com o fantástico, em que máquinas estranhas se misturam a poderes especiais e disfarces incríveis, terminando com uma verdadeira substituição do médico pelo louco. Apesar das diferenças, as duas histórias retomam, modificando-o, um mesmo embate contra o psicanalista e a instituição psiquiátrica, que reaparecerá, por sua vez, num bilhete entregue por Lamartine a seu pai, junto com os dois capítulos do romance escrito no sanatório:

Tenho aproveitado os dias serenos no Pavilhão dos Tranquilos para escrever um romance. É a história inventada dos meus amores com Inês depois que saímos do Sanatório.

Nas muitas vezes em que me declarei a ela, no jardim, a maldita cortava-me sempre o entusiasmo dizendo que eu estava “querendo inventar um romance que não existe”. Pois bem: agora, pelo menos, o romance existe — e está saindo muito divertido.

[...]

Ela mais ou menos gostou dos dois capítulos que já acabei. Fez críticas e eu fiz as devidas correções (as críticas são, sobretudo, gramaticais). De qualquer forma, o pretexto da história inventada é bom para eu me aproximar um pouco mais dela. Disse-me que admirava a minha capacidade de inventar tanta coisa, mas que é noiva (no que só acreditarei quando vir o noivo — a não ser, bem entendido, que o noivo seja o psicanalista).<sup>493</sup>

Estamos, novamente, como que diante de uma reencenação daquela rivalidade entre os pretendentes de que falamos no primeiro capítulo desta tese: o artifício que busca passar para trás a pretensa natureza, substituí-la, aborrecê-la. A arma utilizada é a ficção – duas histórias em quadrinhos e dois capítulos de um romance que buscam, assim como o Diário, ter um efeito sobre a realidade (no primeiro caso, a conquista de Inês; no segundo, a conquista de Inês e o convencimento do pai) – em que Lamartine se modela como uma espécie de embusteiro e brincalhão: seja fugindo das freiras e aborrecendo o psicanalista, seja escondendo-se dele e depois substituindo-o, seja incomprendendo propositalmente o significado de “romance” nas respostas de Inês, Lamartine age sempre pelo artil, tanto em sua relação com as autoridades do sanatório quanto em sua relação com a linguagem.

Nessa primeira mensagem, poder-se-ia dizer que seus subterfúgios funcionam ao menos parcialmente: no desfecho das duas histórias em quadrinhos há uma vitória do herói,

---

493 *Ibid.*, p. 291–292.

ainda que pelo caráter compensatório expresso na “moral arco-e-flecha”; além disso, ele consegue aproximar-se de Inês. Os fingimentos que compõem a segunda história, por sua vez, têm um desfecho diferente.

Em “Sobre a transferência de Lamartine para o Pavilhão dos Tranqüilos”, são relatadas as tentativas de Lamartine de forjar o colapso total para que fosse transferido do Pavilhão dos Vigados para o Pavilhão dos Tranqüilos, “fatos realmente ocorridos, por mais incríveis que pareçam”<sup>494</sup>. Seu plano surge das informações passadas a ele por Inês, a qual as teria conseguido, por sua vez, de seu psicanalista, o Dr. Klossowski. Essas informações dizem respeito à primeira etapa do tratamento da instituição, conhecida como “demolição”:

O eletrochoque ajudando, o próprio doente faz o resto. Permite-se, alimenta-se, incentiva-se toda sorte de inclinações mórbidas. Que a doença se agrave — tanto melhor! É o que se quer. Há de chegar a um ponto, a um extremo — e os médicos seguem o processo com a maior das indiferenças, espaçando ou concentrando as descargas elétricas — em que ocorra o colapso total. O doente se destrói e está em condições de ser reconstruído por Philips & Cia. no doce ambiente do Pavilhão dos Tranqüilos.<sup>495</sup>

Assim como o Diário, portanto, a função do tratamento psiquiátrico diz respeito à modelagem de sujeitos, sua destruição e posterior reconstrução “do zero”. Pretensa natureza: reconstruir o desviante de modo a fazê-lo espelhar um fundamento, um modelo de normalidade. Parece estar descartado, nesse processo, qualquer tipo de profundidade subjetiva: assim como na superfície do Diário, os sujeitos podem ser cuidadosamente construídos, desde que transformados, anteriormente, em tábula rasa, folha em branco. A autoridade dessa modelagem bem fundamentada é combatida, também, pelo fingimento. Seja na pretensão, registrada no Diário, de que sua crise “tenha sido ‘esperteza’ sua, ‘encenação’ [...]”<sup>496</sup>, seja na maneira como buscará mudar de ala e fugir do eletrochoque.

Partindo da supracitada informação sobre o colapso total obtida de Dr. Klossowski, Lamartine apela ora para longos silêncios e longos períodos de imobilidade, ora para períodos de deambulação repetitiva; recusa a comida que lhe é oferecida; recita em voz alta e de maneira raivosa as baladas que tinha escrito logo antes do surto, além de as escrever em

---

494 *Ibid.*, p. 32.

495 *Ibid.*, p. 33.

496 *Ibid.*, p. 270.



papéis que logo depois amassa; torna-se apático ao contato dos médicos e dos outros internos, até chegar à simulação de uma catatonia. O resultado de tudo isso é uma sessão de eletrochoque ao mesmo tempo fantástica e erótica, que, sem prejuízo de sua violência, irrompe como que num sonho: no meio da noite, a enfermeira, “uma loura escultural”, com o corpo colado ao de Lamartine, transmite a descarga elétrica pelo contato de sua língua com a dele.

No trecho desse fingimento, que não obtém sucesso – ainda que de maneira bastante irregular, há a aplicação do eletrochoque; além disso, Lamartine não é transferido de ala –, alguns detalhes chamam a atenção por darem a medida do poder do fingimento em relação à realidade daquele que finge. Primeiro: repetindo raivosamente as baladas escritas antes de sua crise, Lamartine reconhece, “com alguma preocupação, a atmosfera malsã de que estava impregnado o poema”<sup>497</sup>. Segundo: após alguns dias fingindo o colapso total, sem se alimentar, dormir ou interagir com outras pessoas, Lamartine já tinha “esgotado todos os seus recursos de encenação, e, a essa altura, nem precisava mais fingir. Estava um trapo”<sup>498</sup>.

No primeiro caso, trata-se do reconhecimento de seu desequilíbrio anterior, justamente no momento em que finge radicalizá-lo. Nisso, tem papel importante a repetição de seus textos antigos, que, embora ainda estivessem gravados em sua memória, têm seu aspecto transfigurado ao serem ditos em voz alta. Pretensas obras-primas no momento de sua composição, esses textos, ainda que repetidos identicamente, atestam a cura daquele que os escreveu na medida em que são reconhecidos, agora, como desviantes. O segundo caso é como que a inversão do primeiro: o mesmo fingimento leva Lamartine, de fato, à beira da própria demolição, receada primeiro num nível psicológico – “É a própria “demolição” que progride e me faz duvidar do Klossowski, pensou, meio falando”<sup>499</sup> – e depois sentida fisicamente.

O paradoxo de reconhecer-se curado e quase enlouquecer de vez no decorrer de um fingimento plasmado em escrita guarda paralelos com a relação entre a escrita e a normalidade no Diário de Espártaco. É por repetir-se em sua ordem que a integridade do Diário demole-se; é modelando-se pela sua rotina e ordem estritas que Espártaco aparenta a

---

497 *Ibid.*, p. 34.

498 *Ibid.*, p. 37.

499 *Ibid.*, p. 35.

normalidade. Há, portanto, como que uma simetria invertida entre os fingimentos de cada um e seus efeitos, que são, não obstante, sempre duplos e contraditórios.

Essa simetria entre Espártaco e Lamartine implica uma espécie de duplicação em negativo de um no outro e do outro no um, que, se não se limita a esse processo de modelagem via fingimento, repetindo-se em mínimos detalhes, como no modo de chamar os cabelos de Inês – “[...] cabelos castanhos claros que o meu filho chama de ‘louros escuros’”<sup>500</sup> –, tem nele a manifestação que nos parece mais significativa, e que poderia ser identificada, também, em outros elementos do texto de cada um.

Um deles é a maneira como atua a própria repetição. Vimos que, para Espártaco, a repetição da ordem do Diário, ao mesmo tempo modelo de si e do mundo e inscrição de si e do mundo, tem como objetivo plasmar o mundo e o sujeito que escreve de maneira bem fundamentada. A repetição visa o controle, mas a posição dupla ocupada pelo Diário no esquema representativo faz com que esse controle falhe, na medida em que a desordem do mundo vai invadindo a rigidez da escrita e da rotina. Lamartine, em seus textos, também repete para modelar-se, mas o que se repete é justamente o ataque contra o fundamento, encarnado ora pelo psicanalista, Bandido das duas histórias em quadrinhos da primeira das mensagens, ora pelo próprio Diário, que ele simula, ora pela instituição psiquiátrica, que ele tenta enganar.

Se a questão fundamental a ser feita a qualquer série repetitiva é o que é que nela se repete, qual lei ou fundamento ela exemplifica, estaríamos diante, aqui, de um fundamento contraditório, visto que consiste justamente no fingimento e na adulteração do modelo: substituir o Bandido num voo pelos ares, fingir ser o pai ao escrever o Diário, forjar o colapso total. Sua repetição visa uma espécie de trapaça, que no entanto também falha, ou dá certo apenas parcialmente.

Essa falha ou vitória parcial é bem exemplificada pelo desfecho das tentativas de Lamartine de enganar os médicos, ser transferido de ala e livrar-se dos choques. A frustração com a falha de seu plano inicial o leva a mudar de estratégia, do fingimento do colapso total para a mentira pura e simples: queima o próprio pulso com o cigarro de outro doente e diz a um enfermeiro que a queimadura teria sido causada por algum dos outros internos. Com essa

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 295.

estratégia, muito mais simples e menos sofrida, consegue a transferência para o Pavilhão dos Tranquilos,

[...] vitória que ele comemorou chupando meia dúzia de limas, como já tive ocasião de contar; que lhe permitiu desfrutar da companhia de Inês muito mais do que antes; e que só teve a ensombrecê-la, a notícia, que lhe deram depois, de que os choques continuariam.<sup>501</sup>

A continuidade do eletrochoque, “o grande terror de Lamartine”<sup>502</sup>, é uma falha do fingimento em seu embate contra o fundamento. Embora este seja corroído no desenrolar do romance – haja vista a explicitação do fingimento que constitui o Diário e a série de ultrajes contra a instituição psiquiátrica –, ele não perde sua força e efetividade. Como já notou Pinto<sup>503</sup>, as “Duas Mensagens...” terminam com o anúncio da continuidade dos choques; o “Diário da Varandola-Gabinete” anuncia a própria continuidade algumas linhas antes de seu fim: “E aqui encerro este caderno, o 67º com que já conta o meu Diário. O 68º está comprado, iniciá-lo-ei amanhã”<sup>504</sup>. O “enlouquecimento” do Diário e de Espártaco não tem efeitos duradouros para eles próprios. Rasurado e trancado, o Diário parece voltar aos seus propósitos originais, como se nada tivesse acontecido.

#### 4.3 Máquinas V: o eletrochoque e outros choques

Como elemento do tratamento psiquiátrico, o eletrochoque poderia ser visto, também, como mais uma atualização da ordem que anima a escrita do Diário, como sugere Pinto ao comentar a maneira como as mensagens e o Diário terminam. Ao menos nas palavras de Espártaco, ele também tem um papel ativo na modelagem dos sujeitos que são a ele submetidos:

Não gosto, entretanto, de saber que ele [Lamartine] ainda não iniciou os choques, porque os médicos temem que lhe tirem a memória, modificando-lhe muito a

---

501 *Ibid.*, p. 39.

502 *Ibid.*, p. 33.

503 PINTO, 2004, p. 119.

504 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 300.

personalidade. Deve haver um equívoco nisso. A personalidade tem de ser modificada. O tratamento o exige. Tudo está em saber controlar as modificações, orientando-as.<sup>505</sup>

A ação do eletrochoque, no entanto, jamais atinge aquele que o opera: é uma modelagem exclusivamente do outro. Ele não possui nenhuma porosidade, não é invadido ou ameaçado por nada, é um instrumento de normalização sem fissuras e em pleno funcionamento, que não vacila nem se torna paródia de si mesmo, antes representa, nas “Duas Mensagens...” a intrusão de uma realidade que, em sua violência, destoa fortemente do ar fantástico e singelamente cômico das aventuras de Lamartine no sanatório. O eletrochoque é justamente aquilo do qual Lamartine não consegue escapar pelo recurso ao fingimento.

Somos tentados, diante da série de simetrias identificadas entre as “Duas Mensagens...” e o “Diário da Varandola-Gabinete”, a imaginar qual seria o equivalente, para Espártaco, do eletrochoque. Seria o caso de perguntarmos do que é que Espártaco tenta, mas não consegue, livrar-se por meio do Diário. Se este poderia ser visto como o inverso do fingimento do colapso total de Lamartine – fingimento da normalidade total –, parece ser a desordem do mundo aquilo de que Espártaco busca escapar por meio dele. É ela que lhe aplicará os choques que levarão à sua própria crise e à crise de seu Diário.

Assim como o eletrochoque para os fingimentos de Lamartine, o modo como a ilogicidade da vida irrompe no Diário tem algo de incontornável, suscitando, como vimos, respostas que lhe alteram o tom sereno: exclamações irritadas, lamentos desesperados, perguntas inconformadas. Ao contrário daquelas variações de rotina que representam os verdadeiros prazeres de sua vida, essas variações são verdadeiras perturbações naquilo que Espártaco, por meio do Diário, pretende e busca assegurar. Mas, ao atacar essa desordem pela escrita diarística, Espártaco também defende-se, como que tentando esmurrar aquilo que o invade, envolvendo e neutralizando essa desordem com seu discurso, que impede que a loucura do mundo nele se prolifere.

Lamartine, como encarnação privilegiada da ilogicidade da vida, participa, desde o início, dessas perturbações: a mudança para a república, a viagem de instrução da marinha, os bilhetes, cartas e poemas que apresenta a Espártaco, os outros sintomas de sua crise, a internação. No Diário, todos esses movimentos precisam ser criticados, investigados,

---

505 *Ibid.*, p. 244.

rechaçados, lamentados e diagnosticados, para que se controle, assim, o choque que eles poderiam infligir sobre a normalidade de sua superfície. A entrada que relata a última visita de Espártaco ao sanatório demonstra, no entanto, que não há fuga absoluta da desordem do mundo. Esse momento, em que a loucura irrompe, de uma vez por todas, no Diário, dá testemunho da incapacidade de a escrita diarística fazer com que seu redator fuja do alcance da concretude daquilo que acontece e da ausência de lógica daquilo que ele tenta expurgar, e que acaba, não sem violência para Espártaco, violando seu fingimento monumental, ao motivar sua única rasura e sua subtração à leitura dos familiares.

Nessa série de simetrias inversas, portanto, Lamartine e Espártaco se encontram justamente na falha de seus respectivos projetos, na sua incapacidade de expurgar, pelo fingimento, o eletrochoque e a loucura do mundo. Com pretensões ou não ao fundamento, a modelagem de si e do mundo é incapaz de estancar a erupção da realidade justamente naquilo que ela tem de não-necessária. Seja para o pai ou para o filho, o inescapável daquilo que acontece desestabiliza a constância do tom e do projeto que guia seus escritos.

Essa desestabilização é recorrente na ficção de Carlos Sussekind, e está presente desde *Ombros altos*. Como vimos, nesse livro o autor suposto e protagonista, escrevendo suas memórias, trata de sua paixão e de suas tentativas de conquistar Paula, num registro leve e cômico em que a profusão de versões não permite que separemos claramente ilusão e realidade. No penúltimo capítulo do livro, no entanto, Doutor e Galocha, num bar à beira da praia, vêm Paula nos braços de um sujeito “discreto e elegante”<sup>506</sup>, cena que prepara a irrupção de um “Sonho de uma dor de cotovelo”, título do último capítulo:

No gabinete de Psicologia, uma sala muito ampla, lá estava eu diante de um aparato.

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 na órbita e não há problema – me fala o Psicólogo.

Paula e Olga estão ali assistindo, junto da porta como se estivessem de passagem.

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.

---

506 SUSSEKIND, C., 2003, p. 104.

E ainda não era tudo. Para dar a partida aproxima-se com um eletrodo em cada mão. Um ele me atarracha na boca e o outro no cu. Começo um vôo frenético pela sala. Não estou em órbita nenhuma, passo em vôo rasante pelo Psicólogo, ele se agacha depressa e bato com toda a força contra a parede, despencando dolorido para o chão.

Com o choque saltaram fora os eletrodos. O Psicólogo apanha um e depois o outro, com cuidado, verificando se não sofreram avarias. Olho para a cara dele, tem uma barba, é aquele, o elegante.<sup>507</sup>

O sonho é violento e cruel, destoando fortemente do caráter idílico e bem humorado do restante do texto. Também causa estranhamento, diante da fluidez do restante da novela, o caráter abrupto dos cortes entre os parágrafos, que parece esburacar a cena ao mesmo tempo em que faz com que ela se desenrole num ritmo quase automático: as ações se sucedem sem que o narrador possa ter sobre elas um mínimo de controle. Não narra-se o que aconteceu, o que acontecia ou o que aconteceria, mas um acontecimento presente, o qual o narrador deve perseguir para que sua sucessão repentina não lhe escape. Além disso, a cena faz voltar contra o protagonista, outrora orgulhoso de seus próprios sonhos, aquilo que havia escrito a respeito dos sonhos contados por outras pessoas, que seriam ou “inteiramente estapafúrdios”, ou manifestações claras de “algum desejo sem graça, ou alguma gulodice, ou alguma raiva, ou algum medo [...]”<sup>508</sup>.

Nessa série de contrastes com o restante do texto, o que nos importa no momento é a maneira como a violência do sonho intensifica e condiciona a realidade da cena anterior. Nela, a aparição de Paula com o barbudo elegante também é abrupta e narrada em tempo presente, concentrada em um único parágrafo, ao que se segue somente um “Era ela”<sup>509</sup> que indica seu reconhecimento pelo protagonista e finaliza o capítulo. Se, diante da fantasia que guiava a novela até esse momento, podemos, como Uchoa Leite, dizer que essa cena é ““real””<sup>510</sup>, isso parece dever-se tanto à maneira como ela é narrada quanto pelo sonho que ela suscita, o “anticlímax de crueza e crueldade”<sup>511</sup> que encerra definitivamente a narrativa, como se atestasse que não há mais espaço, nela, para o devaneio.

O exemplo de *Ombros altos*, no entanto, ainda não é capaz de fazer com que desenvolvamos todas as implicações do caráter desestabilizador da irrupção da realidade nos

---

507 *Ibid.*, p. 105-106.

508 *Ibid.*, p. 50.

509 *Ibid.*, p. 104.

510 LEITE, 2003, p.xii.

511 *Ibid.*, p. xii.

fingimentos que compõem *Armadilha para Lamartine*, na medida em que não contém a assimetria que marca a relação entre Espártaco e Lamartine, bem como entre seus textos. Se, nesse romance, o pai e seu diário encarnam a pretensa natureza e a tentativa da manutenção da ordenação e da normalidade pela escrita, enquanto o filho encarna o fingimento e seu embate contra essa pretensa natureza que o pai, o Diário e a instituição psiquiátrica buscam impor sobre os sujeitos e o mundo, em *Ombros altos* o embate se dá entre fingimentos que, desde o princípio, declaram-se imaginativos e fantasiosos. Ao contrário das personagens femininas, Paula e Olga, que são chamadas pelo nome e parecem ser mais pragmáticas, pés no chão, cada um dos três personagens masculinos da novela, Galocha, Doutor e Barão, chamados sempre por apelidos, elabora complicadas fantasias sobre o que sejam e o que queiram as mulheres, a partir do que armam suas táticas de conquista, que sempre têm algo de teatral.

Assim, no conflito principal em torno de Paula, as fantasias de Doutor e Barão aparecem, desde o princípio, em posições intercambiáveis, um sempre prestes a diluir-se no outro ou a prevalecer sobre o outro, sem que entre nisso nenhuma questão relativa à consistência de suas opiniões acerca dela. Seus apelidos nos remetem, por um lado, ao criador e sua criatura (Barão Frankenstein), ou à duplicidade de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, o médico e o monstro (Doutor). Em ambos os casos, uma invenção que sai do controle de seu inventor, uma criatura e um alter-ego sombrio que acabam subjugando-o ou voltando-se contra ele. Seguindo essa equivalência entre os personagens, sua comum propensão para a fantasia ou o fato de para ambos a vida e a imaginação desdobram-se uma na outra<sup>512</sup>, a subtrama em que os rivais vão morar juntos para que Doutor cuide de Barão, a pedido da mãe deste, que o considera louco e por isso acredita que ele deva ser vigiado, se reverterá, também, num sonho de Doutor, em que Barão o interna num hospital psiquiátrico.

A narrativa desse sonho, por sua vez, repete-se no surto de Lamartine no romance de Carlos & Carlos Sussekind<sup>513</sup>. Como já adiantamos no primeiro capítulo desta tese, os dois livros estão umbilicalmente conectados, pela sugestão, contida no segundo, de que Lamartine seria o autor do primeiro – o romance que este escreve sobre seus amores imaginários com Inês e entrega ao pai como prova de sua sanidade não pode ser outro que não *Ombros altos*<sup>514</sup>.

512 SUSSEKIND, C., 2003, p. 52.

513 Cf. SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 228-229; SUSSEKIND, C., 2003, p. 56.

514 Cf. SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 292, 297; SUSSEKIND, C., 2003, p. 30, 46. Na “Explicação desnecessária” da edição de *Ombros altos* de 2003, o autor nos conta, em terceira pessoa, uma breve história

Se isso, de certa forma, “explica” os diversos elementos que se repetem nas duas narrativas<sup>515</sup>, também reforça a percepção de que os rivais de *Ombros altos* inscrevem-se abertamente sob o signo do fingimento, assim como Lamartine, seu suposto criador. Situação totalmente diversa da Dr. Espártaco, que, como sabemos, embora apenas finja um fundamento, não abre mão de subjugar o filho à pretensa normalidade que dele decorreria, internando-o e defendendo aguerridamente, a princípio, o tratamento pelo eletrochoque.

O que significa dizer que, embora no movimento de *Armadilha para Lamartine* a assimetria entre a legitimidade dos fingimentos de Lamartine e Dr. Espártaco se desfaça, essa assimetria permanece na força e na efetividade com que cada um deles atua, o que traduz-se, também, na assimetria entre aquilo de que cada um deles não consegue fugir. A realidade que perturba a Dr. Espártaco e da qual ele não consegue escapar é, simplesmente, aquilo que acontece, em sua contingência e assistemática; é o fato de a realidade ser, no fim das contas, nada mais que “a soma dos artificios”<sup>516</sup>, conforme coloca Rosset. Seu enlouquecimento, ademais, é escondido, trancado a chave, e o Diário continua a ser escrito como se nada houvesse acontecido. Aquilo que Lamartine busca expurgar pelo fingimento, o eletrochoque, ao contrário, é uma espécie de instrumentalização da realidade pelos partidários da pretensa natureza, que não só tentam como fazem valer seus poderes, como se dissessem que é necessário ao menos fingir a normalidade, sob risco de punição, como já notou Costa Lima<sup>517</sup>.

Talvez seja esse caráter não triunfal do embate do fingimento contra o pretenso fundamento o que faz com que aquele amargor de que fala Uchoa Leite se insinue por toda a ficção de Carlos Sussekind. Em *Que pensam vocês que ele fez*, como vimos no capítulo anterior, a duplicação de Espártaco em Lamartine via Diário envolve o protagonista numa espécie de espiral infernal de sofrimento e obsessão; em *O autor mente muito*, as narrativas de Teodoro Farpa acerca de Carlinhos Manivela têm, como tema, justamente a impossibilidade

---

desse livro “ [...] ao conseguir editora para seu segundo livro, o romance *Armadilha para Lamartine* [...], o autor planeja encaixar nessa nova obra, intercalando-os, todos os capítulos de *Os Ombros Altos*, a novela que ele nunca se conformou de ver reduzida às limitações de uma edição particular. Joaquim [Pedro de Andrade] e Alexandre [Eulálio] convencem-no a desistir desse plano [...] (SUSSEKIND, C. 2003, p. xiii). Poderíamos argumentar que esse plano é, no fim das contas, levado a cabo, mas de outra maneira.

515 Sobre outras implicações dessas repetições, cf. FROSCHE, 2001, p. 661-664.

516 ROSSET, 1989, p. 88.

517 LIMA, 1981, p. 130.



de o egresso do sanatório conseguir ajustar-se à vida em sociedade, e é por isso que Teodoro Farpa se recusa a receber alta. Como na primeira das histórias em quadrinhos cujo protagonista é Lamartine, o embuste consegue aborrecer os diversos representantes da ordem, mas nunca sobrepujá-los, ao menos no que diz respeito à “vida em sociedade”.

O desfecho de *Armadilha para Lamartine*, a volta do “filho pródigo” para a Casa, envolve duas capitulações, uma de Espártaco e uma de Lamartine. Como vimos no trecho citado há algumas páginas, a violência do eletrochoque é, num primeiro momento, defendida e justificada por Espártaco, que, no entanto, vai aos poucos mudando de opinião:

[Lamartine] Reclama, muito, contra a “selvageria” de tal tratamento. Está com o corpo todo dolorido, notadamente as costas. Não acha posição para dormir. E revolta-o a perda sensível da memória, o que ele considera um atentado contra a sua inteligência, contra toda a sua personalidade.

A não ser isso, porém, sua normalidade é absoluta. Nenhum desvio! Nenhum descarrilamento! Conversa calma, raciocinada, perfeita. Pediu que não deixássemos mais passar tanto tempo sem vê-lo. Prometemos que iríamos todos os dias. [...] Só não era possível deixar que ele voltasse aos excessos que o haviam levado ao descalabro a que o levaram.

Aqui ele me cortou:

— Mas que descalabro foi esse? Não houve descalabro nenhum! Tudo o que eu fiz, mesmo na praia, sabia o que estava fazendo. Fiz porque tinha de fazer. Mas não se preocupem: não repetirei — uma vez bastou!<sup>518</sup>

A maneira como Espártaco diminui as reclamações do filho contra a violência física e psíquica do eletrochoque com um “a não ser isso” denota o quanto essas queixas são, para ele, descartáveis em face da recuperação da pretensa normalidade que seguirá sendo descrita e exaltada. A interrupção de Lamartine no discurso do pai, por sua vez, é uma defesa da sua sanidade, mesmo antes do tratamento. Como já dissemos, ele não só afirma que sabia o que estava fazendo, como pretende que a crise na praia “tenha sido ‘esperteza’ sua, ‘encenação’ [...]”<sup>519</sup>. Nisso se inicia um contraponto à defesa do tratamento por Espártaco, que irá, aos poucos, cedendo aos argumentos do filho, até concordar que ao menos parte de seu comportamento no sanatório (em especial a tentativa de esmurrar o Dr. Philips quando este tentava aplicar o último eletrochoque) era devido à intransigência sempre presente em sua personalidade:

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 270.

Ora, se ele sempre foi assim — mesmo quando nossa aproximação era bem maior do que hoje — a lógica exigiria que concluíssemos que ele sempre foi doente. . . E aí, já estaríamos, de fato, entrando no clima de “O Alienista” de Machado de Assis (não foi à-toa que lhe ocorreu fazer o paralelo, outro dia, quando passou o fim de semana em casa).<sup>520</sup>

Momento imediatamente anterior ao relato da última visita de Espártaco ao sanatório e seu momentâneo “enlouquecimento”, no qual o recurso à lógica permite afrouxar a separação estanque entre a ordem e a desordem encenada pelo Diário e assim relativizar a doença do filho, essa entrada marca uma espécie de virada na concepção de Espártaco acerca da internação e do tratamento, em especial os choques, agora já tratados como “injustificáveis”<sup>521</sup>. Lamartine, por sua vez, capitula na defesa que vinha fazendo de suas atitudes e de sua própria sanidade, mesmo num momento anterior à internação:

Como leigo, tenho a impressão de que ele *não teve delírio algum*: nós é que lhe atribuímos um procedimento delirante.

Disse-lhe, todavia, que *a vida em sociedade impunha restrições que tinham de ser respeitadas, custasse o que custasse*.

Ele pareceu concordar.<sup>522</sup>

Vê-se, no entanto, que as capitulações também são assimétricas. A aceitação das restrições da vida em sociedade parece indicar, para Lamartine, a mudança nas coordenadas de sua automodelagem, como se aceitasse submeter-se ao fingimento da normalidade que guia a escrita de Espártaco. Este, por sua vez, apenas desiste, ao menos temporariamente, de sua hipertrofia, e deixa de defender sua imposição a qualquer custo. Analogamente, no sonho em que é internado por Barão, Doutor afirma ter encarado “o tratamento ironicamente”:

Era o bastante eu dizer que queria sair dali para ser jornalista ou funcionário público, considerar-me-iam curado. Logo na primeira semana disse ao médico que estava com muita vontade de trabalhar. Que me deixassem ir embora. É um sinal de franca recuperação, ouvi esta resposta e contive-me para não rir. Deram-me alta um mês depois e sai convencido de que fora graças à minha esperteza.<sup>523</sup>

Se a vida em sociedade exige essa modalidade específica de fingimento, a vitória

---

520 *Ibid.*, p. 290–291.

521 *Ibid.*, p. 289.

522 *Ibid.*, p. 270–271.

523 SUSSEKIND, C., 2003, p. 56.

contra ela só se completará no terreno da mais fantástica ficção: justamente a história em quadrinhos que conta com o mesmo título do romance, em que Lamartine toma o lugar de Dr. Klossowski em seu voo nos ares com Inês, e vê do alto a fuga dos internos do sanatório.

A identidade entre os títulos do romance e da história em quadrinhos pode nos levar a tentar interpretar um pelo outro, caminho pelo qual poderíamos encontrar, na história em quadrinhos, uma repetição da história da composição do romance, capaz de tornar menos assimétrica a relação de força entre os discursos e modelagens de Lamartine e Espártaco. Trata-se da hipótese de que Lamartine tenha tido algum papel no processo ficcional de edição do romance, que se insinua em uma possível leitura alegórica da história em quadrinhos: Dr. Klossowski no papel de Dr. Espártaco, a cabana e a máquina onde se realiza o experimento como substitutos do Diário, Lamartine como ele mesmo e Inês ocupando, talvez, o lugar do leitor. O leitor segue Espártaco e entra, com ele, em seu diário. Lamartine segue a ambos e, em seguida, adentra também o diário, no qual Espártaco testa sua sanidade. Segue-se a esse teste a implosão do próprio diário, bem como a subida aos céus (momento em que o esquema da alegoria deixa a desejar) do leitor com Dr. Espártaco, que no entanto revela ser Lamartine, que conseguiu facilmente colocar-se no lugar do pai com seus poderes especiais. Enfim, os internos fogem do hospício, e Lamartine afirma para o leitor que não faz diferença se o que ocorre com eles é verdade ou não.

A encenação do processo de edição de *Armadilha para Lamartine* – recorte do diário de Dr. Espártaco e sua reunião com as “Duas Mensagens...”, um processo ficcional, portanto, que se encontra “dentro” do romance e é anunciado pela sua nota de apresentação: “Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de ‘Armadilha para Lamartine’”... –, na medida em que coloca em cena uma complexa reorganização de papéis e prepara uma trapaça contra o leitor, que se vê enganado acerca da ordem dos capítulos logo ao virar a página, parece autorizar essa hipótese. Igualmente, a própria figura de Lamartine, marcada pela ilegitimidade e o fingimento: a contribuição do personagem para *O Ataque* com a série do “Diário da Varandola” (nome que Espártaco nunca usará para seu Diário) sugere que Lamartine é capaz de emular os diários do pai, e que, portanto, poderia ter alterado seus manuscritos ou, no limite, ter escrito todo o texto do pai – hipótese já levantada, mas não desenvolvida, por Pinto

e Campos<sup>524</sup>. Há nisso ecos, inclusive, da bibliografia do Lamartine legítimo, Alphonse de Lamartine, que fez algo parecido com os diários de sua mãe, publicado postumamente sob o título de *Le manuscrit de ma mère*<sup>525</sup>, com comentários e diversas alterações.

Se aceitamos a hipótese de que Lamartine modificou o Diário, o que seriam essas modificações senão uma maneira de facilitar a “demolição” de Dr. Espártaco em seu próprio gesto de modelar-se na ordenação do Diário? Como o eletrochoque em relação à sua personalidade, as alterações de Lamartine operariam por intensificação e subtração: retirar a memória e exacerbar a religiosidade do doente, fazendo com que ele mesmo se destrua<sup>526</sup>; rasurar o texto e exacerbar a normalidade do diarista, até que ela entre colapso. Maneira de repetir, mais uma vez, a intercambialidade entre textos e sujeitos na ficção de Carlos Sussekind, bem como de encontrar para o fingimento uma força análoga à atualizada pelo eletrochoque enquanto hipertrofia da defesa de uma pretensa natureza, o que delineamos aqui só pode, no entanto, apresentar-se como hipótese, e somente, e novamente, no terreno da ficção que é *Armadilha para Lamartine*, ambiente análogo, agora, ao Pavilhão dos Tranquilos, no qual Philips & Cia (ou Carlos & Carlos Sussekind) reconstrói os doentes que já chegaram ao colapso total<sup>527</sup>.

Ao desenvolvermos essa hipótese, no entanto, entramos novamente naquela vertigem de leitura de que falamos no primeiro capítulo, causada pelas séries repetitivas da obra de Carlos Sussekind, no que se reforça, mais uma vez, o papel do leitor na configuração de seus romances. Seguindo as recorrências e remissões da obra, selecionando as cenas e citações, relacionando-as, fazendo com que afetem-se umas às outras, repetimos os gestos de seus textos e personagens: organizamos, rasuramos, modelamos. Impossível, no entanto, chegar a uma imagem sólida, seja porque os percursos de leitura poderiam ser diferentes, seja porque sempre poderíamos incluir mais um elemento na série, capaz de transtornar as imagens que até então considerávamos adequadas.

A ficção de Carlos Sussekind nos coloca diante de algumas figuras que – talvez numa outra vertigem – espelham os leitores, são como que nossos representantes no interior da

---

524 PINTO, 2004, p. 113; CAMPOS, 2008, p. 3.

525 LAMARTINE, 1876. Sobre as alterações de Alphonse de Lamartine nos diários de sua mãe, cf. GIRARD, 1963, p. 77–79; CAMPOS, 2008, p. 38.

526 SUSSEKIND, C. & C., 1976, p. 33; 256.

527 Cf. *Ibid.*, p. 33.

narrativa. Na leitura alegórica da história em quadrinhos “Armadilha para Lamartine”, proposta acima, é Inês quem ocupa o lugar do leitor: objeto do desejo, apenas ri, gosta ou desgosta, se surpreende ou responde com gracejos. Sobretudo, não interpreta. Há outros personagens nessa ficção que, passando da leitura à produção de narrativas, nisso coadunam com ela: o próprio Lamartine, em *Que pensam vocês que ele fez*, cuja atitude em relação ao Diário é inversa à sanha detetivesca de sua irmã, como já tivemos ocasião de observar; o Doutor, em *Ombros altos*, para quem a brincadeira da repetição no restaurante não tinha nenhum significado; Teodoro Farpa, em *O autor mente muito*, que não admitia que os médicos ouvissem as suas narrativas, e, ao terminá-las, simplesmente saía sem dizer palavra.

Há, no entanto, outros leitores: os internos do sanatório de cuja “credulidade de doentes mentais” Lamartine abusa (um pouco) ao fingir ler o Diário por telepatia; Dr. Espártaco, que lê, transcreve, comenta, busca e impõe, pela escrita, um sentido claro, um fundamento, para si, para o mundo, para a crise do filho. Como dissemos no início deste capítulo, as análises acerca da escolha do nome do diarista apontam ora para a disciplina de Esparta, ora para o escravo romano que liderou uma revolta contra a República. A essa segunda acepção, poderíamos juntar a cena clássica do filme de Stanley Kubrick, *Spartacus*, na qual cada um dos escravos capturados afirma ser Espártaco quando o exército romano os intima a identificar o líder da revolta. A depender de o quanto o leitor está disposto a seguir, como um detetive, o “poço sem fundo de associações e relações inexpressas” dessa obra, é ele mesmo quem parece reconhecer-se em Espártaco ou espelhar-se nos ingênuos internos, e são os pretensos fundamentos de sua própria leitura que vão se esvaindo diante dos seus olhos, na medida em que se percebe *quase* enlouquecendo ao ser absorvido por uma série repetitiva que só exemplifica sua própria capacidade de proliferar-se, sempre se alterando.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos o primeiro capítulo desta tese aproximando-nos da fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*, em especial da maneira como essa crítica trabalha com as relações entre documento – o diário verdadeiro de Carlos Sussekind, pai, e o suposto relato de Carlos Sussekind, filho, acerca do sanatório – e a ficção – o próprio romance. O que nos pareceu mais importante, no estudo da fortuna crítica dessa obra, foi a maneira pela qual as diferentes concepções acerca dessa relação entre o documento e a ficção norteavam as leituras realizadas, que ora partiam da obra para terminar na biografia e no significado do gesto de Carlos Sussekind, ora mencionavam esse gesto para descartá-lo em favor da correlação interna entre as duas partes do romance, ora partiam da história da composição da obra para identificar, nesse mesmo gesto, seu afastamento de qualquer documentalidade. Essa esquematização de três atitudes em relação à obra tinha como objetivo principal demonstrar o quanto havia, ali, de desconcerto: a inscrição de uma autoria dupla, a relação com o diário verdadeiro e com as vidas que nele estão registradas colocava em evidência certas convencionalidades da leitura da literatura. Não sendo coincidentes ou compatíveis entre si, essas convenções, no entanto, diziam respeito a diferentes articulações entre os mesmos elementos, uns “dentro” e outros “fora” da obra: no primeiro caso, o “fora” era o ponto de chegada da leitura – a biografia, a história –, no segundo, o “dentro” – a totalidade interna ou o recurso ao pacto ficcional –, e, no terceiro, a passagem de um ao outro – as alterações no texto paterno. Essas convenções, por sua vez, se deixavam ver justamente pelo que excluía da equação, não raro com uma sem cerimônia que nos pareceu significativa: as adulterações, no primeiro caso, a história da composição, no segundo, a resistência do “original”, no terceiro.

A segunda parte do primeiro capítulo, por sua vez, buscou, a partir dessa esquematização das três atitudes da fortuna crítica de *Armadilha para Lamartine*, introduzir a relação que nos parecia mais importante para a obra de Carlos Sussekind como um todo: a que se tece entre a repetição e um certo modo de proliferação do falso. De onde viria o referido desconcerto se não dessa relação, e da impossibilidade de separar seus elementos

adequadamente? Caracterizamos, primeiramente, a ficção de Sussekind como prática artificialista do artifício, conforme a concebe Rosset: júbilo diante da ausência de natureza, entendida como ordem, necessidade, modelo capaz de se repetir idêntica e indefinidamente. Em seguida, buscamos demonstrar, recorrendo a reflexões heterogêneas, que para além dessa repetição pretensamente natural, relacionada ao paradigma da *imitatio*, repetição que se esforçaria para ser idêntica ou adequada ao suposto modelo, haveria um outro tipo de repetição, cujos efeitos não dependem da submissão do segundo (ou terceiro, ou quarto...) elemento da série ao primeiro. Seu efeito se engendraria, antes, na e somente na relação entre esses elementos, o que significaria dizer duas coisas: por um lado, que esse efeito não estava presente de antemão em nenhum dos elementos; por outro, que nenhum deles sai intacto de tal interação.

Pretendemos ver nisso duas formas de transtorno da relação entre o (pretense) modelo e sua repetição: um transtorno temporal, indicado pelo fato de que o modelo é constituído pela sua repetição tanto quanto a constitui; um transtorno de identidade, na medida em que a repetição evidencia que cada um de seus elementos poderia sempre significar outra coisa ou afetar de outro modo. A partir dessas considerações, procuramos detalhar um primeiro modo de atuação da repetição na ficção de Carlos Sussekind: a cena de um embate, em que uma primeira repetição, naturalista, é colocada em cena e, transformando-se no primeiro termo de uma segunda repetição, artificialista, perde o fundamento que pretensamente a separava desta.

Estávamos, então, diante de diversos modelos e de duas repetições sucessivas e mutuamente implicadas. Agora podemos nomeá-los em sua diversidade:

- **Modelos**: no segundo capítulo, o diário verdadeiro; no terceiro, a identidade de si a si do sujeito e dos textos; no quarto, a ordem encarnada pelo Diário.
- **Repetições pretensamente naturalistas**: no segundo capítulo, a ilusão de transparência da passagem do manuscrito ao livro; no terceiro e no quarto, Dr. Espártaco e seu Diário.
- **Repetições artificialistas**: no segundo capítulo, *Armadilha para Lamartine* como um todo; no terceiro, as variações e duplicações de

Lamartine; no quarto, as mensagens de Lamartine e a possibilidade de ele ter adulterado o Diário.

Nessa listagem, vê-se o problema que anunciamos no fim do primeiro capítulo, e que nos fez enunciar uma segunda maneira pela qual a repetição atuava na ficção de Carlos Sussekind. A cada reatualização do primeiro esquema da repetição, uma série muito mais longa se formava, não se limitando a cada obra em particular. Vê-se que em cada uma dessas repetições os elementos que tomavam o lugar do pretensamente natural e do desbragadamente artificial variavam muito, bem como os procedimentos que levavam à negação do fundamento que os separava, dando-lhe um desenvolvimento particular. Além disso, aquilo que em um momento era a repetição naturalista, em outros tomava o lugar da repetição artificialista, ou o inverso; igualmente, o modelo que cada repetição naturalista buscava reproduzir poderia variar. Por fim, havia ainda pequenas histórias, máquinas, cenas, que, como modelos reduzidos, colocam em movimento as mesmas questões levantadas pelas repetições listadas acima.

A maneira como cada um desses elementos pode substituir o outro nas diferentes posições do esquema que traçamos, faz com que nos lembremos, agora, de uma outra história de (ou roubada por) Carlos Sussekind. Ela é narrada pelo próprio, numa conversa com Moacyr Scliar<sup>528</sup>. O contexto é a ideia de Sussekind de fazer um livro apenas com conversas ouvidas por ele na rua, momento no qual defende que há muitos ficcionistas espalhados por aí, que apenas não imaginam que o sejam. Passa então a narrar que, certo dia, tomava café num bar, cujo gerente, um espanhol, não gostava que os clientes comprassem ou dessem coisas para os pedintes que às vezes ali se achegavam. Um homem vestido humildemente adentra a padaria e pede um café, ao que o escritor, contrariando o gerente, diz que pagaria o café para ele. O homem aceita. Um pouco sem graça com a situação, que lhe parecia paternalista, Carlos Sussekind oferece ao sujeito o pão que estava comendo e puxa assunto: “– Você de onde é?”. A resposta: “Do planeta Terra”. Enquanto o espanhol sai bufando, como quem diz “Eu avisei”, e o escritor se prepara para uma conversa meio delirante, o sujeito, no entanto, continua: “Do planeta Terra, mas o que eu pretendo, o que eu quero, é encontrar uma

---

528 RIBEIRO, 1999, 3º quadro.



mulher que goste de mim e que eu goste dela... pegar uma espaçonave e ir pra Lua. Chegando na Lua, vamos ter um filho e voltamos pra cá, de tal maneira que meu filho, quando alguém chegue pra ele e pergunte ‘De onde você é?’, diga ‘Da Lua’”.

Essa história mostra a persistência do esquema que apresentamos, bem como dos roubos e falsificações de que Carlos Sussekind se envolve. Trata-se, novamente, de uma história alheia, da qual Sussekind se apropria, e que se assemelha a várias outras histórias de que tratamos nessa tese: o filho que toma o lugar do pai, diante da mesma questão e da mesma situação, somente para que possa responder de outro modo. Como todas as outras atualizações do esquema que traçamos, no entanto, essa também tem suas particularidades, que não se ajustam exatamente no modelo que propusemos. O que é uma maneira de dizer que, no jogo de substituições a que submetemos nosso próprio esquema, os substitutos acabavam, também, como que saindo do *script*: mostravam outras coisas, falavam de improviso.

Assim, o segundo, o terceiro e o quarto capítulos pretendiam ser, mais do que exemplificações do que foi elaborado no primeiro, leituras críticas de dois dos romances de Carlos Sussekind: *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, com passagens mais ou menos breves por *O autor mente muito* e *Ombros altos*. Nessas leituras, enquanto nos aproveitávamos do que fora traçado no primeiro capítulo, acabávamos chegando a outras questões, justamente pelas especificidades surgidas na concretude da leitura de cada aspecto, trecho ou cena escolhida, e da articulação entre eles.

No segundo capítulo, “O romance, o diário e o livro”, buscamos reelaborar a maneira como documento e ficção se relacionam em *Armadilha para Lamartine* pensando-a como um reenvio, primeira figura da repetição. Seguindo, primeiro, os paratextos do romance, em analogia com a reflexão sobre as bordas da obra de arte empreendida por Tassinari e Mammì, propusemos que esses paratextos já são a obra. Em nossa argumentação, esses paratextos funcionariam como uma espécie de ficção do manuscrito que traria a história da composição da obra para dentro da obra, interrompendo, assim, o trânsito transparente entre o manuscrito e o livro, na medida em que não permitiria mais que o leitor separasse claramente um dentro e um fora da obra, um antes e um depois do manuscrito. Pela comparação com o papel da publicação nas teorias sobre o diário, buscamos ressaltar o papel produtivo que o livro, com suas ordens, tem sobre o manuscrito que ele torna público. A partir dessa comparação,

delineamos os dois tipos de máquinas com os quais trabalharíamos nos capítulos seguintes: se na publicação de um diário verdadeiro a interferência do livro sobre o manuscrito é como que escamoteada (reenvio pretensamente naturalista; máquina que registra), em *Armadilha para Lamartine* ela é o motor de uma remissão incessante entre a obra e a história de sua composição, fazendo com que o romance constitua as vidas e o diário da qual ele parte tanto quanto é constituído por eles (reenvio artificialista; máquina que põe em movimento).

Essa remissão incessante não se limitaria, no entanto, a essas duas instâncias; antes teria efeito, também, no interior da obra, bem como nas relações entre as obra do autor, em especial no que diz respeito a *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez*, em que os mesmos temas e personagens se repetem. No terceiro capítulo, “Desapropriações e impropriedades”, essas remissões continuariam a aparecer: tratava-se de uma reflexão, em conjunto, sobre a história da composição de *Armadilha para Lamartine* e sobre a narrativa de *Que pensam vocês que ele fez*. No que diz respeito a *Armadilha para Lamartine*, tratava-se de repensar o vínculo entre o autor e a obra a partir de outras duas figuras da repetição: a *bricolage* e o pastiche. A *bricolage* surgia, em *Que pensam vocês que ele fez*, numa máquina, que poderíamos dizer semelhante ao livro conforme o concebemos no fim do segundo capítulo. O pastiche, por sua vez, surgia da identificação de Lamartine com a energia produtiva relacionada, em *Que pensam vocês que ele fez*, tanto à potência sexual quanto à potência de escrita de Espártaco. Defendemos que esses dois procedimentos serviam, na história da composição de *Armadilha para Lamartine*, para desapropriar os textos que se encontram dentro do romance, através de duas maneiras simetricamente inversas de transformar uma assimetria autoral em partilha, que deveria reforçar, assim, o papel do livro na conformação do romance de que tratamos no segundo capítulo.

Na narrativa de *Que pensam vocês que ele fez*, esses mesmos procedimentos de repetição serviam a outro propósito: embora as desapropriações também estivessem presentes e exercessem, ali, bem como em *Ombros altos* e *O autor mente muito*, um papel importante na configuração da obra, a *bricolage* e o pastiche agiam sobretudo na consecução de uma duplicação (outra figura da repetição) de Espártaco em Lamartine via Diário, que tornava inseparáveis textos e sujeitos, num jogo em que a superfície textual e a profundidade subjetiva constituíam-se uma à outra, sem nunca alcançar estabilidade ou consistência. Essa duplicação,

por sua vez, engendrava uma outra figura da repetição, a que chamamos de tema e variações, em analogia com a forma musical. A duplicação de Espártaco em Lamartine por intermédio do Diário transformava a vida de Lamartine numa espécie de espiral infernal: dominado pelo Diário e obcecado por livrar-se dele, Lamartine o repete incessantemente, variando-o, seja em seus roteiros de histórias em quadrinhos feitos para tentar reconquistar Aurora, sua ex-esposa, seja nas suas histórias familiares, seja no seu propósito de fazer um romance adulterando o diário do pai.

Essa adulteração, por sua vez, será levada a cabo no fim do romance, buscando extinguir, no diário futuro do pai, a relação entre o desejo sexual e a escrita. Poderíamos dizer, agora, que essa adulteração fazia com que a relação entre o tema e suas variações se modificasse: se as variações eram, antes, subsidiárias do tema, o qual elas não paravam de repetir e modificar, a adulteração e o descarte, para o leitor, daquele Diário insuportável representava o momento em que as variações deixavam de orbitar o tema e iam em direção a ele, modificando-o diretamente em sua própria identidade, o que para Lamartine significava, ao mesmo tempo, livrar-se da repetição infernal que o atingia enquanto sujeito.

Nessa mudança na relação entre o tema e suas variações, insinuava-se também uma mudança na relação entre o modelo e cópia: pela adulteração do texto do pai, que é também uma modificação de si mesmo, Lamartine fazia com que o modelo deixasse de ser aquilo a que a cópia deveria adequar-se, passando a ser, ao contrário, aquilo que foi modelado e que, por isso, continuaria a ser modelável. É desse caráter modelável do modelo que partiria, por fim, o quarto capítulo desta tese, “Máscaras de modelar”, que é uma volta a *Armadilha para Lamartine*, agora visando seu “interior”, em especial a relação entre Dr. Espártaco e Lamartine e entre seus respectivos textos, que modelam a eles mesmos. Propusemos que a figura da repetição pela qual Espártaco se modela é a rotina: a ordenação e a persistência da escrita do Diário, ele próprio a encarnação do modelo e o espaço de sua própria modelagem, bem como da modelagem do mundo. Desse duplo papel do Diário no esquema representativo, ao mesmo tempo o modelo de si e do mundo e inscrição de si e do mundo, tiramos o motor de sua própria corrosão: dedicado a repetir-se a si mesmo ao mesmo tempo em que inscreve o mundo, o Diário não consegue nem uma coisa nem outra, falhando em ambos os seus propósitos, seja quando o mundo o invade e perturba sua constância, seja quando essa mesma

constância se mostra o efeito de um fingimento.

O fingimento, por sua vez, seria o que caracterizaria Lamartine, encarnação do falso e da desordem do mundo que invade o Diário. A figura da repetição pela qual se modela é a simetria inversa, sempre em relação a seu pai e ao Diário. Se o que Espártaco busca repetir é a ordenação do modelo, Lamartine repetirá, em suas mensagens, justamente o fingimento do modelo e sua substituição; se Espártaco busca inscrever objetivamente sua vida e o mundo, Lamartine fará de suas mensagens um amálgama de relatos e ficções que não se separam claramente umas das outras; se Espártaco busca fingir, pelo Diário, a normalidade total, Lamartine tentará forjar o colapso total. Ambos convergem, no entanto, na falha de seu projeto: assim como o Diário não consegue impor sua ordenação ao mundo, Lamartine não consegue, pelos seus fingimentos, livrar-se do eletrochoque.

Por fim, a simetria entre a desordem do mundo para Espártaco e o eletrochoque para Lamartine nos levou, em conjunção com sua ilegitimidade constitutiva, para a hipótese de que Lamartine teria adulterado o Diário do pai, modelando-o para facilitar sua corrosão, assim como o eletrochoque deveria modelá-lo para facilitar a sua própria demolição. Por esse caminho vertiginoso proposto pelas simetrias, chegamos novamente àquele labirinto da leitura de que falamos no fim do primeiro capítulo, buscando refletir sobre a implicação do leitor na negação do fundamento operada pelas repetições de Carlos Sussekind.

Antes de retomarmos essa reflexão, no entanto, caberiam mais algumas palavras sobre os capítulos precedentes. Embora o segundo, o terceiro e o quarto capítulos sejam relativamente independentes, pretendemos, nessa ordenação, nos beneficiar de um efeito cumulativo: a desapropriação de textos e sujeitos de que falamos no terceiro capítulo depende, em parte, dos reenvios de que falamos no primeiro, assim como a modelagem de que falamos no quarto depende do estado desapropriado dos textos e dos sujeitos e do rompimento do vínculo convencional que liga um texto a seu autor, bem como da negação da unicidade de cada um. Por outro lado, a percepção de que as séries repetitivas atingiam os fundamentos de nossa própria leitura liga-se àquela remissão incessante ocasionada pelo livro de que falamos no fim do segundo capítulo. Assim, a um trajeto linear, que pretendia-se cumulativo, soma-se um movimento espiralado, ligado a esse modo específico de afecção do leitor pela repetição, que, ademais, já tinha se insinuado nos dois capítulos anteriores: na impossibilidade de o

leitor livrar-se do jogo de remissões por meio de uma entrevista com o autor, no fim do segundo capítulo; no momento em que este leitor vê, na figura de Dr. Guaraná, como que a sua própria imagem no espelho, no fim do terceiro capítulo.

As leituras de *Armadilha para Lamartine* e *Que pensam vocês que ele fez* empreendidas nesta tese demonstram, por diversos caminhos, a provisoriedade da relação entre textos, sujeitos e referência, ao mesmo tempo em que ressaltam o caráter mutuamente constitutivo dessa relação: textos colocados em situações enunciativas diferentes das originais; sujeitos modelando-se por meio de textos; sujeitos emulando outros sujeitos ao inscrever-se num texto; sujeitos adulterando e sendo constituídos por textos de outrem; textos que deixam de referir-se somente a situações concretas ao ressoarem junto com outros textos, etc.. O quarto capítulo, no entanto, coloca as mesmas questões por meio de um procedimento diferente: se na reflexão sobre as bordas de *Armadilha para Lamartine* e sobre a relação de Lamartine com o Diário em *Que pensam vocês que ele fez* as repetições são, sempre e claramente, do texto de um outro, nas modelagens do “Diário da Varandola-Gabinete” e das “Duas Mensagens ...” somos colocados diante de séries repetitivas internas a cada um dos textos, que produzem efeitos específicos em cada um deles, além de se relacionarem uma com a outra. Essa relação, ademais, é muito mais indireta do que as relações anteriores entre os textos de Carlos Sussekind, pai e filho, e entre os textos de Lamartine e Espártaco em *Que pensam vocês que ele fez*: nestes, a adulteração é levada efetivamente a cabo, participando da repetição; no “interior” de *Armadilha para Lamartine*, eles apenas fazem ressoar um ao outro, por meio de simetrias, movimento no qual a adulteração é apenas sugerida como hipótese.

Esse efeito de ressonância pede muito mais ao leitor do que as repetições anteriores. Ficamos como que diante daquele impasse insinuado em nossa reflexão sobre as variações no terceiro capítulo desta tese: as variações são derivadas do tema ou só as identificamos como variações porque as justapusemos ao tema? Caso a resposta seja a segunda opção, ainda faria sentido posicionar o tema como matriz das variações, ou deveríamos, antes, imaginar que a variação varia o tema tanto quanto o tema varia a variação?

Em nosso caso, isso significaria dizer que aquilo que propusemos, no primeiro capítulo desta tese, como sendo o modo de atuação da repetição na ficção de Carlos Sussekind, a saber, a inserção de uma primeira repetição, pretensamente naturalista, numa

segunda repetição, artificialista, que nega o fundamento da primeira e assim retira a legitimidade do que as separava, é menos um “tema” da obra de Sussekind do que uma variação dela, ela que é, também, constituída por variações, que só aparecem assim por serem justapostas numa obra ou sob o nome de autor (que, ademais, é também uma variação de elementos da obra, em sua conjunção com outros escritos e escritores).

Ainda que o tema proposto seja a repetição que nega o fundamento, a tentativa de fazer da obra a sua exemplificação implica um esforço de redução que não dá conta de representar adequadamente a proliferação de variações e remissões nela presentes. Dr. Espártaco não consegue controlar a desordem do mundo, que acaba por vezes invadindo seu Diário-modelo; mas Lamartine, que tem no fingimento seu princípio de atuação, tampouco consegue livrar-se do eletrochoque por meio da repetição de suas trapaças e substituições.

Dentre as máquinas de que lançamos mão para desenvolver nosso argumento, o eletrochoque é uma exceção. Dissemos no segundo capítulo: há máquinas que registram e máquinas que põem em movimento. A máquina fotográfica que faz Espártaco parecer-se com seu inimigo mortal, o livro que naturaliza suas ordens e o Diário de Dr. Espártaco seriam as máquinas de primeiro tipo, ainda que por vezes, como procuramos demonstrar, o registro se volte contra aquilo que deveria registrar. O livro enquanto criador de hipóteses e versões, o TEE e a Spinoza seriam as máquinas de segundo tipo, ainda que seus movimentos possam ser estancados caso o espectador se ausente (nos dois primeiros casos) ou tornar-se, também, registro, como na Spinoza 2, que não se descola da perspectiva de Lamartine. O eletrochoque, por sua vez, não registra nem põe em movimento, antes apaga e violenta. É como que o instrumento de um mundo em que o fundamento de fato existe e impõe suas ordens. Ao mesmo tempo, parece ser a única coisa que de fato acontece nas “Duas mensagens...” fora do raio de interferência dos fingimentos e ficções de Lamartine. É dessa sua concretude e efetividade, bastante real, que Lamartine não consegue escapar. Inversamente, caso se aceite a analogia na qual sucumbimos no fim do último capítulo, as inserções e rasuras de Lamartine no Diário são a concretude da qual Dr. Espártaco não escapa nem contorna pela repetição do fundamento, caso em que Lamartine seria como que o instrumento de um mundo em que só o fingimento existe e impõe suas ordens.

De qual concretude nós não escapamos ao erigirmos a negação do fundamento como

modelo dessa ficção? Responderíamos: da concretude de cada variação, de cada aresta ou particularidade que se nega a encaixar-se perfeitamente no modelo proposto, e que nos faz sempre querer recorrer a mais uma cena, mais uma trapaça, mais uma repetição. Há nisso um certo descontrole da própria atividade interpretativa, que reforça a implicação do leitor nas repetições dessa obra.

Se uma das conclusões a que chegamos nesta tese é a de que há uma falha recorrente nas tentativas dos personagens da obra de Sussekind em modelar e controlar a irrupção da realidade em seus textos e fingimentos, e que nessas falhas há algo de violento, caberia notar, também, que são essas falhas que fazem com que eles sempre repitam os mesmos gestos de inscrição e invenção, na perspectiva de retomar, a cada passo, o controle do mundo ou de si mesmos. Somos, assim, colocados diante de certa incapacidade de se dar, pela escrita, a última palavra sobre o que quer que seja, na medida em que seus objetos teimam em não obedecê-la. Seria preciso sempre mais uma palavra, uma rasura, uma errata.

Na reflexão sobre essa falha recorrente, identificamos, em *Armadilha para Lamartine*, uma assimetria na força com que o pretense fundamento e o fingimento atuam, a qual faz com que, na trama do romance, Lamartine deva aceitar submeter-se às ordens da vida em sociedade. Gostaríamos de sugerir, como nota final, que o que o conjunto da obra de Carlos Sussekind sugere é a força que a ficção é capaz de exercer, quando em seu próprio território, sobre aquele que decide, mesmo que por algum tempo, habitá-lo. Há nisso uma defesa intransigente da narrativa ficcional, a qual a repetição de textos “reais” apenas atesta e reforça, na medida em que lhes retira a solidez daquele fundamento que pretensamente os fazia capaz de referir, de uma vez por todas e identicamente sempre, as vidas e os sujeitos neles registrados.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia de Carlos Sussekind

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

SUSSEKIND, Carlos; ANDRADE, Joaquim Pedro. O último projeto do cineasta. **Diário do Pará**, p. D-3, 1988a.

SUSSEKIND, Carlos; ANDRADE, Joaquim Pedro. O último projeto do cineasta. **Jornal do Brasil**, p. 7, 1988b.

SUSSEKIND, Carlos; DAUDT, Francisco. **O autor mente muito**. Rio de Janeiro: Dantes Livraria Editora, 2001.

SUSSEKIND, Carlos. Gioia dolorosa. **Remate de Males - Alexandre Eulálio diletante**, n. esp., p. 297–298, 1993.

SUSSEKIND, Carlos. O anti-natal de 1951. In: MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

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

SUSSEKIND, Carlos. Provas de amor. **Ficções**, n. 1, 1998b.

SUSSEKIND, Carlos. Psicanalista trata da expressão do desejo. **Estado de S. Paulo**, p. D20, 1997.



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

### **Bibliografia sobre Carlos Sussekind**

ACHO muito difícil escrever - Entrevista/Carlos Sussekind. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1998. Idéias/Livros, p. 6.

AJZENBERG, Bernardo. Livro propõe enigma ficção-realidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 fev. 1998. Ilustrada, p. 7.

ALTMAN, Fábio. No liquidificador. **Veja**, São Paulo, 19 out. 1994. Livros, p. 113–114.

BARBARA, Vanessa; CONTI, André. A máquina do tempo: As pilhérias literárias de Carlos & Carlos Sussekind. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 2010. Ilustríssima, p. 4–5.

BARBOZA, Cecília. Digitação, o melhor presente para o escritor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 set. 2003. Caderno B, p. B4.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. **Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=4972@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=4972@1)>. Acesso em: 03 abr. 2018.

BARCELLOS, Sérgio da Silva. As armadilhas reais e ficcionais de Carlos Sussekind. **Plástico Bolha**, ano 3, n. 23, p. 4, ago./set. 2008. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb23.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

BRITTO, Paulo Henrique. Prefácios. **Rádio Batuta**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 10 jul. 2011. Áudio digital *online* (26 min.). Entrevista concedida a Francisco Bosco. Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/programa/paulo-henriques-britto/>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

CAMPOS, Regina Salgado. Lamartine e seu simulacro brasileiro: Carlos Sussekind e o Diário

íntimo. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/REGINA\\_CAMPPOS.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/REGINA_CAMPPOS.pdf)>. Acesso em: 5 abr. 2018.

CARNEIRO, Geraldo Eduardo. Sanidade e loucura no discurso de Lamartine. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1976. Caderno B, p. 2.

CÉSAR, Ana Cristina. Para conseguir suportar essa tonteira: Entrevista com Carlos Sussekind. In: **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993a, p. 53–63.

CÉSAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um filme literário. In: **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993b, p. 65–73.

COELHO, Izete Lehmkuhl. **O diário da loucura**: estudo intertextual de Armadilha para Lamartine. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/75550/82278.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

COELHO, Izete Lehmkuhl. Vida-obra de Carlos & Carlos Sussekind: entrevista. **Travessia**, n. 25, p. 156–166, 2010.

COUTINHO, Wilson Nunes. A ordem do pai e a crise do filho. **Opinião**, Rio de Janeiro, 1 out. 1976, p. 21-22.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 21, p. 33–53, 2003.

DAUDT, Francisco. O romance no divã. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1994. Idéias/Livros, p. 1.

ENTRE o romance e o desenho, são muitas as “armadilhas”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 jul. 1976. Matutina, Cultura, p. 45.

FRANCO, Renato Bueno. **Ficção e política no Brasil**: os anos 70. 1992. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992. Disponível em:

<[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269733/1/Franco\\_RenatoBueno\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269733/1/Franco_RenatoBueno_M.pdf)>. Acesso em: 03 abr. 2018.

FROSCH, Friedrich. Palhaços, estilhaços: a ficção-labirinto segundo Carlos Sussekind. In: ADOBATI, CHANTAL, MARIA ALDOURI-LAUBER, MANUELA HAGER UND REINHART HOSCH (Org.). **Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext**. Festschrift für F. Peter Kirsch zum 60 Geburtstag. Wien: WUV - Universitätsverlag, 2001, p. 658–672.

GASPARI, Elio. Prestes estendeu a mão a Vargas em 1942. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 2003. Primeiro Caderno, p. 16.

HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Anos 70: literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1980. (Anos 70, 2).

JABOR, Arnaldo. Pai e filho são chave para labirinto brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1991. Letras, p. 5.

JAHN, Heloisa. Desenhando histórias. *Serrote*, n. 8, p. 113–117, jul. 2011.

JAHN, Heloisa. O mosaico de Carlos Sussekind - quatro perguntas a Heloisa Jahn. **Blog IMS**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 16 jun. 2011. Entrevista concedida à equipe do IMS. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-mosaico-de-carlos-sussekind-quatro-perguntas-a-heloisa-jahn>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

LABOR: um novo selo editorial no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 jun. 1976. Caderno B, p. 8.

LASCH, Markus. Manicômios, pseudo(auto)biografias e narradores pouco confiáveis: de Machado de Assis a Carlos Sussekind. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 34, p. 233–250, 2009.

LEITE, Sebastião Uchoa. A dupla fantasia de Carlos Sussekind. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 09 mar. 2002. Jornal de Resenhas, p. 7.

LEITE, Sebastião Uchoa. Entre fantasia e realidade, o leitor escolhe sua versão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 7.

LEITE, Sebastião Uchoa. Prefácio crítico: entre fantasia e realidade, o leitor escolhe sua versão. In: SUSSEKIND, Carlos. **Ombros altos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. xi–xii.

LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. In: **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981, p. 124–143.

LOBO, Luiza. Um diálogo a quatro mãos. O diário faz o contraponto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 jul. 1976. Matutina, Cultura, p. 45.

MEDEIROS, Benício. As duas faces do Dr. Espártaco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 dez. 1991. Idéias/Livros, p. 6–7.

MENEZES, Carlos. Complicado cotidiano familiar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1991. Segundo Caderno, p. 5.

MENEZES, Carlos. No romance de Sussekind um diário é o protagonista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1976. Matutina, Cultura, p. 36.

MIRANDA, Wander Melo. O texto como produção: Bolor e Armadilha para Lamartine. **O eixo e a roda**, v. 5, p. 176–192, 1986. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_rodas/article/view/4216](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_rodas/article/view/4216)>. Acesso em 03 abr. 2018.

MOUTINHO, Nogueira. Armadilhas de muitos segredos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1977. Ilustrada, p. 22.

NEPOMUCENO, Rosa. Entre a caneta e o pincel. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1988. Segundo Caderno, p. 1.

PELLEGRINI, Tânia. Brazil in the 1970s: Literature and Politics. **Latin American Perspectives**, v. 21, n. 80, p. 56–71, winter 1994.

PELLEGRINO, Hélio. Armadilha para o leitor. In: SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As armadilhas de Sussekind. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 1993. Mais!, p. 5–6.

PINTO, Fabio Bortolazzo. **A ficção não é o que parece**: autobiografia, cinematographia e escrita diarística em três romances de Carlos Sussekind. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8576/000581356.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

PINTO, Fabio Bortolazzo. Autoritarismo e patrulhamento: sobre a recepção de Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, pela censura e pela crítica literária nos anos 70. **Nau Literária**, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4840/2759>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

PINTO, Fabio Bortolazzo. Fusão, apagamento, assimetria e representação em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sússekind. **Revista Letras**, n. 64, p. 103–123, 2004. Disponível em: <[http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf\\_revistas/pinto.pdf](http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/pinto.pdf)>. Acesso em: 03 abr. 2018.

PIRES, Paulo Roberto. A literatura nos limites da razão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1996. Segundo Caderno, p. 1–2.

PIRES, Paulo Roberto. A linguagem diante do espelho. **O Globo**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1992. Segundo Caderno, p. 7.

PIRES, Paulo Roberto. Eles mentem muito. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 2001. Idéias, p. 8.

PIRES, Paulo Roberto. Rio de Janeiro, 1940. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 dez. 2003. Caderno B, p. B2.

PIRES, Paulo Roberto. Um acerto de contas delirante com o passado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 1994. Segundo Caderno, p. 7.

PIRES, Paulo Roberto. Uma armadilha para Carlos Sussekind. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 mar. 1998. Segundo Caderno, p. 3.

REZENDE, Marcelo. Sussekind lança reedição de seu diário de família. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 fev. 1998. Ilustrada, p. 7.

RIBEIRO, Marcos. Moacyr Scliar e Carlos Sussekind. **Revista Literária**. Rio de Janeiro: TV Imaginária/Canal Brasil, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0akIkiFzc7Q&index=9&list=PLD733B28234443B2C>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

SCHLAFMAN, Léo. Obsessões de pai para filho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1994. Idéias/Livros, p. 2.

SILVA, Gislene Barral. Fronteiras: correspondências entre espaços físicos e psicológicos liminares em O exército de um homem só, de Moacyr Scliar, e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 18, p. 3–38, 2002. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/download/2219/1778>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

SILVA, Gislene Barral. **Olhando sobre o muro**: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea. 2008. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1679/1/2008\\_GisleneMariaBarralLimaFelipedaSilva.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1679/1/2008_GisleneMariaBarralLimaFelipedaSilva.pdf)>. Acesso em: 03 abr. 2018.

SCALZO, Fernanda. “Mico-preto” sacode a literatura nacional. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 out. 1994. Ilustrada, p. 1.

SOUZA, Luciano Neves. **Os rastros do silêncio**: O diálogo entre literatura e loucura em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sússekind. 2007. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-769GG7/versao\\_final.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-769GG7/versao_final.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 03 abr. 2018.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TRIGO, Luciano. Autor e terapeuta se unem para mentir bem. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 fev. 2002. Prosa e Verso, p. 3.

TRIGO, Luciano. Sussekind faz desenhos com palavras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1997. Prosa e Verso, p. 5.

TRIGO, Luciano; PIRES, Paulo Roberto. A nova força dos autores nacionais. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1994. Segundo Caderno, p. 7.

VIVEIROS DE CASTRO, Jorge. Nota do editor. In: SUSSEKIND, Carlos. **Ombros altos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. vii–viii.

### **Bibliografia geral**

ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. xxxi–liv. (Bibliothèque de l’information grammaticale, 40).

ALVIM, Clara Andrade. Ana Cristina. Em vôo rasante. **Z Cultural**, ano V, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/ana-cristina-em-voo-rasante-de-clara-de-andrade-alvim-2/>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

ARAÚJO, Nabil. Do romance: entre a “lei do gênero” e a “lei do gênio”. **Eutomia**, v. 16, n. 1, p. 118–136, 2015a.

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. **O eixo e a roda**, v. 24, n. 2, p. 139–156, 2015b.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 9–34, 1998.

ÁVILA, Myriam. **Diários de escritores**. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas: Editora UNICAMP, 2003a.

BAPTISTA, Abel Barros. O espelho perguntador. Sobre crônicas e diários. *In*: **Coligação de avulsos**: ensaios de crítica literária. Lisboa: Cotovia, 2003b, p. 13–48.

BARRETO, A. H. Lima. **Prosa Seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAUMGARTNER, Emannuèle. Du manuscrit trouvé au corps retrouvé. *In*: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 1–14.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. *In*: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 137–164. (Obras escolhidas, 1).

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *In*: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In*: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Ed. UNB, 2005.

BUNZ, Mercedes. El elemento peligroso de la copia. *In*: **La utopía de la copia; El pop como irritación**. Trad. Cecilia Pavón. Buenos Aires: Interzona, 2007a. p. 55-66.

BUNZ, Mercedes. La utopía de la copia. *In*: **La utopía de la copia; El pop como irritación**. Trad. Cecilia Pavón. Buenos Aires: Interzona, 2007b. p. 9-24.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880.



São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP : Ouro sobre Azul, 2009.

CASTRO, Marcílio França. Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito. **Revista do CESP**, v. 28, n. 39, p. 219–239, 2008.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa Moraes. São Paulo: UNESP : Imprensa Oficial, 1999.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Unb, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELÈGUE, Yves, Le manuscrit trouvé: du non-topos au topos. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.), **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain: Peeters, 1999, p. 35–45.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. Signature event context. In: **Limited Inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1988, p. 1–24.

DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: Presses universitaires de France, 2002.

FERREIRA, Jorge. Crises da República: 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a. (O Brasil Republicano, v. 3), p. 301-342.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge;

DELGADO, Lucilia A. N. (Orgs.). **O tempo da experiência democrática**: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b. (O Brasil Republicano, v. 3), p. 343-404.

FINGERMANN, Dominique. Apresentação. In: FINGERMANN, Dominique (Org.). **Os paradoxos da repetição**. São Paulo: Annablume, 2014, p. 7–12.

FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge, MA/London: MIT Press, 1996. (October books).

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Ed., 2017.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O uso dos prazeres**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. (História da sexualidade, 2), p. 15.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: **Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 10.

FROIDEBISE, Pierre; SOURIS, André. Variation. In: **Encyclopédie de la musique**. Paris: Fasquelle, 1958.

GEIRINGER, Karl. The structure of Beethoven's "Diabelli Variations". **The Musical Quarterly**, v. 50, n. 4, p. 496–503, 1964.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. (Collection Poétique).

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, 7).

GIRARD, Alain. **Le journal intime**. Paris: PUF, 1963.

GONZAGA, Tomás Antonio; FURTADO, Joaci Pereira. **Cartas chilenas**. São Paulo:

Civilização Brasileira, 1995.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

GRENFELL, Bernard P.; HUNT, Arthur S.; GOODSPEED, Edgar J. (Orgs.). **The Tebtunis papyri**. London: Oxford University Press, 1907. 3v. (Graeco-roman archeology, 2). Disponível em: <<https://archive.org/stream/tebtunispapyri02univuoft#page/n7/mode/2up>>.

GUSDORF, Georges. **La découverte de soi**. Paris: PUF, 1948.

GUSDORF, Georges. **Lignes de vie 1: Les écritures du moi**. Paris: Odile Jacob, 2005.

HERMAN, Jan. En guise d'introduction: manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997**. Louvain: Peeters, 1999, p. ix–xxx. (Bibliothèque de l'information grammaticale, 40).

HIERRO, Manuel. La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo. **Mediatika**, n. 7, p. 103–127, 1999.

KAWIN, Bruce F. **Telling it again and again: repetition in literature and film**. Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 1972.

KRAUSS, Rosalind. Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi. In: **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85–126.

KUHN-OSIUS, K. Eckhard. Making loose ends meet: private journal in the public realm. **The German Quarterly**, v. 54, n. 2, p. 166–176, 1981.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa B. C. Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KUNDERA, Milan. **Os testamentos traídos**. Trad. Teresa B. C. Fonseca e Maria Luiza N. Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LAMARTINE, Alphonse de. **Le manuscrit de ma mère**. Paris: Hachette, Furne, Pagnerre,

1876.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pellegrini. 8. ed. São Paulo: Papirus, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. 2. ed. Santa Catarina: Editora UFSC, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIS, Jerzy. **Le journal d'écrivain en France dans la Ière moitié du XXe siècle**: à la recherche d'un code générique. Wyd. 1. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.

LÓPEZ, Vicente Cristóbal. Introducción. *In*: DICTYS; DARES; BARRIO VEGA, Ma. F. del; *et al* (Eds.). **La Ilíada Latina; Diario de la guerra de Troya / de Dictis Cretense; Historia de la destrucción de Troya / de Dares Frigio**. Madrid: Editorial Gredos, 2001, p. 117–166.

LUIS, Mireia Movellán. Elementos paródicos en la Ephemeris Belli Troiani. *In*: **Actas del II Congreso Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología Clásica**. [s.l.: s.n.], 2015, p. 137–148.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades ; Ed. 34, 2000.

MACIEL, Emílio. **O manto de Nesso**: retórica e referencialidade em Paul de Man. Tese, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. As bordas. *In*: **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 54–117.

MANDER, Jenny. *Moi et l'ouïe: la concurrence entre l'écrit et l'oral mise en évidence par le topos du manuscrit trouvé*. In: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé: actes du colloque international**, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 149–158. (Bibliothèque de l'information grammaticale, 40).

MARTINS FILHO, João Roberto. *Forças Armadas e política, 1945-1964: a ante-sala do golpe*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia A. N. (Orgs.). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b. (O Brasil Republicano, v. 3), p. 97-126.

MARTY, Eric. **L'écriture du jour: le Journal d'André Gide**. Paris: Éditions du seuil, 1985.

MATHIAS, Marcello Duarte. *Autobiografias e diários*. **Colóquio Letras**, n. 143/144, p. 41–62, 1997.

MENDONÇA, Adriana Sussekind de. **A vida cultural no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial através do diário do jurista Carlos Sussekind de Mendonça**. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss325.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *Memórias da Ilha Grande no tempo do cárcere*. **revista piauí**, n. 3, 2006. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/memorias-da-ilha-grande-no-tempo-do-carcere/>>. Acesso em: 03 abr. 2018.

MERKLE, Stefan. *The truth and nothing but the truth: Dyctis and Dares*. In: SCHMELING, Gareth L. (Org.). **The novel in the ancient world**. Leiden ; New York: E.J. Brill, 1996, p. 563–580. (Mnemosyne, bibliotheca classica Batava, 159).

MERTENS, Wim. **American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass**. Trad. J. Hautekiet. London: Kahn & Averill, 1983.

MHEALLAIGH, Karen Ní. *Pseudo-documentarism and the limits of Ancient Fiction*. **American Journal of Philology**, v. 129, n. 3, p. 403–431, 2008.

MILLER, Joseph Hillis. **Fiction and repetition: seven english novels**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São

Paulo: Edusp, 1992.

MORETTI, Franco. **O burguês**: entre a história e a literatura. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MORETTI, Franco. O século sério. *In*: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 823–863. (O romance, 1).

NABUCO, Joaquim. **Diários**: 1873-1910. Rio de Janeiro/Recife: Bem-Te-Vi/Fundação Joaquim Nabuco, 2005. 2v.

NUEL, Martine. L'éditeur dans tous ses états. *In*: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 203–216. (Bibliothèque de l'information grammaticale, 40).

PEETERS, Kris. En marge du manuscrit trouvé: à propos de Caylus. *In*: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 159–172. (Bibliothèque de l'information grammaticale, 40).

PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. **1616**: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, v. IV, p. 115–122, 1981.

PLAZENET, Laurence. Origine de la fable ou alibi romanesque? Les vicissitudes du manuscrit trouvé chez les imitateurs d'Héliodore en France aux XVI et XVII siècles. *In*: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 47–60. (Bibliothèque de l'information grammaticale, 40).

ROSSET, Clément. **Anti-Natureza**: elementos para uma filosofia trágica. Trad. Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUSSET, Jean. Le journal intime, texte sans destinataire? **Poétique**, v. 14, n. 56, p. 435–443, 1983.

RUWET, Nicolas. **Langage, musique, poésie**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

SALAÜN, Franck. “Le manuscrit ne le dit pas...”: déni de l’auteur et création romanesque au XVIII siècle. *In*: HERMAN, Jan; HALLYN, Fernand; PEETERS, Kris (Orgs.). **Le topos du manuscrit trouvé**: actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997. Louvain: Peeters, 1999, p. 173–182. (Bibliothèque de l’information grammaticale, 40).

SCHLEGEL, Friedrich von; SUZUKI, Márcio. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz,; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, João Gonçalves Ferreira Christófar. Edição e ficção. **Em Tese**, v. 19, n. 1, p. 276–287, 2013.

TASSINARI, Alberto. O mundo da obra e o mundo em comum. *In*: **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 75–95.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond**: a estilística da repetição. 3 ed. rev. e aum. São Paulo: Experimento, 1997.

WATT, Ian. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. London: Pimlico, 2000.

WOOLF, Virginia. **A writer’s diary**: being extracts from the Diary of Virginia Woolf. London: Hogarth, 1953.