

IZETE LEHMKUHL COELHO

O DIÁRIO DA LOUCURA: ESTUDO INTERTEXTUAL DE
ARMADILHA PARA LAMARTINE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de "Mestre em Letras".

Orientadora: Prof^a Dr. Zahidé Lu
pinacci Muzart

FLORIANÓPOLIS

1989

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE:

"MESTRE EM LETRAS"

ESPECIALIDADE LITERATURA BRASILEIRA E APROVADA EM SUA FOR
MA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO.

BANCA EXAMINADORA:

Muzart

Prof^a ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART, Dr.
Orientadora

Regina Zilberman

Prof^a REGINA ZILBERMAN, Dr.

A. Flora K. K.

Prof^a FLORA SUSSEKIND, Dr.

Tânia Regina J. Ramos

Prof^a TÂNIA RAMOS, M.Sc.

À PROFESSORA ZAHIDÉ, grande amiga,
cuja orientação considero um privilégio
pelo exemplo de seu interesse, dedicação,
capacidade,

À PROFESSORA TÂNIA, pela presteza
ao fornecer e indicar materiais biblio -
gráficos, valiosos para o enriquecimento
desse trabalho,

AOS demais PROFESSORES do curso de
Pós-Graduação em Literatura Brasileira,

À SECRETÁRIA TEREZINHA, pelo apoio
e trabalhos prestados,

AOS AMIGOS, em especial À TELMA,
pela confiança, disponibilidade,

OBRIGADA!

PARA TONINHO, sempre presença,
PARA as pequeninas BÁRBARA E TAMARA,
PARA MEUS PAIS,

TUDO.

"Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).

Chovia.

Chovia uma triste chuva de resignação

Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da
noite.

Então me levantei,

Bebi o café que eu mesmo preparei,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e
fiquei pensando...

- Humildemente pensando na vida e nas mulheres
que amei."

(Manuel Bandeira)

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra ARMADILHA PARA LAMARTINE, de Carlos & Carlos Sussekind, procurando relacioná-la com outros textos e com a história sob a perspectiva do intertexto. Em um primeiro momento, levanta o cruzamento dos diários do pai e do filho com outros textos, tanto do mesmo autor, quanto de autores diferentes. Em seguida, procura relacionar a obra com a história sob a perspectiva da loucura no cotidiano, estudando, nesse cotidiano, as repetições, as personagens e o diário. Finalmente, nesse item do diário, a autobiografia revela-se ficção e a autoria dos diários se constrói segundo a perspectiva do leitor que representa a peça fundamental na construção da própria escritura.

ABSTRACT

This paper analyses the work ARMADILHA PARA LAMARTINE, by Carlos & Carlos Sussekind, a relationship with other texts and with the history by perspective of the intertext. At first, there is an intertexture of the father and son's diaries with others texts, either the same author, or the different authors. After that, it attempts to relate the work with history by the perspective of the folly in the quotidian, studying, in this quotidian, the repetitions, the characters and the diary. Finally, in this item of the diary, the autobiography reveals itself to be fiction and the authority of the diaries makes itself by the reader's perspective what represents the fundamental piece in the construction of his proper scripture.

SUMÁRIO

	pág.
1. INTRODUÇÃO.....	5
1.1. Os anos 70: alguns aspectos.....	5
1.2. A unidade estrutural de <u>Armadilha para Lamartine</u> <u>de Carlos & Carlos Sussekind</u>	9
1.2.1. O autor.....	9
1.2.2. A obra.....	10
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	14
2. AS ARMADILHAS DA IDENTIDADE INTERTEXTUAL NA OBRA <u>ARMADILHA PARA LAMARTINE DE CARLOS & CARLOS SUS-</u> <u>SEKIND</u>	15
2.1. As armadilhas de um texto enquanto lê outro tex- to.....	19
2.1.1. A intertextualidade interna.....	19
2.1.2. A intertextualidade externa.....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
2.2. As armadilhas de um texto enquanto lê a histó- ria.....	44
2.2.1. As armadilhas da loucura.....	44
2.2.2. As armadilhas do cotidiano.....	52
2.2.2.1. Pela repetição.....	52
2.2.2.2. Pelas personagens.....	61
2.2.2.3. Pelo diário.....	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
3. CONCLUSÃO.....	77

4. BIBLIOGRAFIA.....	81
4.1. Bibliografia geral.....	81
4.2. Bibliografia sobre o autor.....	89
5. ANEXOS.....	91
5.1. História em quadrinhos "Armadilha para Lamartine".....	91
5.2. Entrevista com Carlos Sussekind de Mendonça Filho.....	95

1. INTRODUÇÃO

1.1. Os anos 70: alguns aspectos

"eu: pronome pessoal e intransferível. viver: verbo transitivo e transitório, transável, conforme for. a prisão é um refúgio! é perigoso acostumar-se a ela e o dr. Oswaldo? não exclui a responsabilidade de optar, ou seja:?"

(Torquato Neto: Diário de Hospício)

A literatura brasileira nos últimos decênios (pós-64), caminha pelos trilhos da "arte de protesto". Ora os romances-reportagem, ora a literatura dos depoimentos, das memórias. No caminho da cultura observa-se uma linguagem autoritária como a do próprio regime militar, sem espaço para diálogos e incapaz de ouvir falas contraditórias sem exterminá-las. Perigos semelhantes os de uma produção literária que tenta falar contra e é barrada pela censura: "geração AI-5"¹. Período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. E quanto mais amplia-se o interesse pela literatura, mais amplia-se também a ação da censura. O Estado passa a ser o "guardião da cultura nacional, da tradição e da memória"². Trajetória descrita por Flora Sussekind em Literatura e vida literária; (SUSSEKIND, F.: 1985, p.16-22).

¹ "Geração AI-5 - Luciano Martins batizou em recente artigo. Uma geração de cidadãos que deixam de ler livros, de ver filmes, de apreciar quadros, em consequência do abandono da educação e da mudança de diretrizes.

² Documento divulgado em 1975 pela Política Nacional de Cultura e pelo Conselho Federal de Cultura do MEC.

Os romances-reportagem residem na denúncia sócio-política da situação brasileira. Como os jornais já não podem dizer as verdades, a literatura passa a ter uma função parajornalística, exatamente porque está dentro de um estilo que é simples transposição do real e acusa a política da época. Esta literatura teve o maior sucesso no período e foi a mais perseguida, porque, na verdade, o que se fez muitas vezes foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornais. Como, por exemplo, O crime antes da festa e Lúcio Flávio - O passageiro da agonia.

Não deixam de existir porém, autores que se mostraram capazes de fazer uma literatura, cuja linguagem fugia aos contornos documentais do romance-reportagem, mesmo sendo jornalistas e romancistas simultaneamente. É o caso de Renato Pompeu com Quatro olhos, que trabalha a problemática da ironia e Ignácio de Loyola Brandão com Zero, usando da técnica do fragmento, por exemplo. São obras que tratam de fatos sócio-políticos, jogando por terra a linguagem objetiva de jornal. Flora Sussekind retrata muito bem esse estrato do romance-reportagem nos anos 70, em seu livro Tal Brasil, qual romance? (SUSSEKIND, F.: 1984, p.182-195).

Quanto à literatura memorialista, seu sucesso se explica, em partes, pela tentativa da geração mais jovem de suprir, via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico; em parte pela necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, servindo-se para tal purgação da literatura atenta e obsessiva de quaisquer relatos que lhe chegassem às

mãos. (SUSSEKIND, F.: 1985, p.44). E, segundo Luiz Costa Lima, "a via memorialista se torna a maneira de que o escritor dispõe para sentir que contata com o leitor, que fixa para ele experiências reconhecíveis, seja por sua memória, seja por suas experiências e valores. Nela por certo, cabe de tudo" (LIMA, L. C.: 1978, p.124).

Cabe, por exemplo, desde livros como Em liberdade, de Silvano Santiago e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, que se destacam nesta linha porque abandonam o simples registro biográfico - até livros de puro depoimento, de pura memória. Em liberdade funciona como uma espécie de diário íntimo de uma personagem (Graciliano Ramos), cuja autobiografia jamais foi escrita por ela, é, na verdade, um diário ficcional. Armadilha para Lamartine problematiza a própria figura do narrador através de dois diários - do pai e do filho, abrindo espaço para contradições, duplicidades e um olhar tematizado da loucura frente à família e à sociedade brasileiras.

Enquanto o romance-reportagem apresenta a tarefa de pregar as grandes reformas, ou seja, os escritores produzem uma literatura do contra e falam das crises, da revolução, do "AI-5"; a literatura memorialista se preocupa em sussurrar ao leitor retratos banais do dia-a-dia, em tê-lo como cúmplice de sua escritura. Na verdade, essa escritura não se limita a representar o mundo, a exprimi-lo, porém intervém no sentido de modificar e transformar esse mundo.

A exploração memorialista, como no caso do romance Armadilha para Lamartine, que será estudado neste trabalho, oferece ao leitor, como desafio, um jogo de identidades (entre pai e fi-

lho). Neste caso o leitor é convidado a reconstituir a lógica interna do livro, descobrindo as armadilhas existentes.

1.2. A unidade estrutural de Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind.

1.2.1. O autor (biografia baseada na entrevista em anexo).

Carlos Sussekind de Mendonça Filho nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1933. Fez o curso médio no Colégio Andrews e iniciou o curso de Filosofia, abandonando-o no segundo ano. É jornalista por registro de profissão, porém muito pouco por exercício. Trabalhou como tradutor de textos e livros em inglês, francês e espanhol para editoras e jornais. Algum tempo também trabalhou como redator de uma agência de notícias, outro tanto como representante da revista "L'Express" com várias publicações. É redator no serviço público - Tribunal de Contas. Atualmente está trabalhando no grande dicionário da José Olympio.

Gosta muito de desenhar, de ler, de escrever. Foi o ilustrador de seu próprio livro Os ombros altos. Foi e continua sendo leitor assíduo de Monteiro Lobato e dos diários de seu pai Carlos Sussekind de Mendonça. Gosta muito das obras de Machado de Assis, Lima Barreto, Flaubert, Sallinger, Dostoiévski, entre outros. Tem seu primeiro livro Os ombros altos publicado em 1960 pela editora Taurus e o seu segundo livro Armadilha para Lamartine publicado em 1976 pela editora Labor do Brasil (já extinta). Pretende escrever outro livro continuando o resgate de trechos do diário do pai, dando-lhes vida própria e fio narrativo, porém permanecendo a co-autoria (pai e filho).

1.2.2. A obra

Armadilha para Lamartine³ é um romance memorialista, que apresenta uma estrutura inovadora, armada como um quebra-cabeças. Temos dois diários - do pai Espártaco M. e do filho Lamartine - que se cruzam; duas vidas que se escrevem, com uma mesma relação. Temos também um dado paratextual registrado na capa do livro: uma nota contendo uma sucinta explicação a respeito da co-autoria: Carlos & Carlos Sussekind, que o leitor pode ou não acreditar. Entretanto, segundo o autor em entrevista anexa, a nota foi proposital e verdadeira, o diário de Espártaco M., é tirado de outro (original) escrito por seu pai ao longo de trinta anos, contendo trinta mil páginas. Ele, Carlos-filho, reproduziu certos trechos, encaixou outros acrescentando o diário do filho (de Lamartine) para complementar o sentido, surgindo assim a co-autoria.

Tudo parece refletir diretamente um projeto existencial do autor, como se a vida se confundisse com a obra, como se a literatura fosse vida, "vida assim no mais alto grau" (v. "Entrevista" em anexo).

A obra conta a história de uma família da classe média "com perfumes de intelectualidade e cultura" (v. "Entrevista" em anexo), através do registro de dois diários: o diário "Varandola - gabinete", escrito por Espártaco M., - o pai - e o diário "Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos", escrito por Lamartine - o filho.

³ A partir deste momento, o livro Armadilha para Lamartine será identificado nas citações, de forma abreviada (AL), segundo da página referida.

No diário "Varandola-gabinete", Espártaco M. registra o dia-a-dia seu e de sua família, assim como os acontecimentos da sociedade que acompanha de fora, através de notícias de jornais e de leitura de bons livros, durante um período de quase um ano (outubro de 1954 a agosto de 1955). Espártaco M., registra, principalmente, fatos alusivos ao comportamento de seu filho Lamartine, suas oposições, fanatismos e seu jeito de não se preocupar com nada. Registra tudo: desde o momento em que Lamartine deixa a casa dos pais para ir morar com os amigos em uma República em Botafogo, seus estudos de filosofia, sua viagem de trinta e cinco dias numa esquadra da marinha de guerra, sua volta, seu namoro com Cléo, suas baladas religiosas (poemas), sua falta de coerência, suas leituras, sua crise (ficou nu na praia e proclamou-se Cristo após ter assistido ao filme Noites de circo), toda a sua estada no sanatório Três Cruzes (dois meses), os gastos econômicos que a família sofreu com as diárias, as preocupações com os eletrochoques, até a saída dele do sanatório, reformado, pronto para enfrentar uma nova vida.

Neste diário Espártaco M. fala pouco de seu interior, limitando-se a registrar o seu cotidiano, desde o momento em que acordava até o momento de dormir, seu ritual, com as suas obsessões por calmantes e euforizantes. A história se passa no Rio de Janeiro, ocupando um pequeno espaço: Leme, Botafogo, Jacarepaguá (somente quando Lamartine vai para o sanatório). Leme aparece com maior frequência, principalmente o apartamento de Espártaco M., - 99 andar, em sua "Varandola-gabinete" - (pequena varanda em que Espártaco M. despacha seus processos - pois é jurista - e registra o dia-a-dia em seus diários).

No diário "Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos", Lamartine escreve somente durante o período em que se encontra no sanatório, através de dois pontos de vista: faz-se Ricardinho (amigo do sanatório, intermediário dele e do pai) e em seu nome registra certos momentos da convivência dos "doentes" no sanatório, da relação deles com os médicos e de artigos que faziam para o jornal O Ataque (jornalzinho que era escrito pelos doentes e circulava entre eles). Não fala de si, porém das impressões que tem desse novo ambiente e tratamento. Como também serve de porta-voz da palavra do pai, escrevendo o diário "Varandola - gabinete", por telepatia, deixando implícita a idéia de que possa ser o único autor dos diários.

Na estrutura do romance, Espártaco M. é autor do segundo diário, e Lamartine, autor do primeiro. Entretanto, na página de abertura do texto, o romancista apresenta uma nota com a posição dos diários invertida. Em primeiro lugar o diário do pai, logo após o do filho (o que diacronicamente acontece). Nota-se desde logo, a inversão temporal, na enumeração das partes que compõem sua narrativa, pois as "Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos" (1º diário) ocorrem após o internamento de Lamartine no sanatório Três Cruzes (este fato aparece somente na segunda metade do diário "Varandola-gabinete" - 2º diário).

Esse jogo de inversão de diários e da percepção das verdadeiras autorias tem a função de desafio para o leitor que é convidado a resolver esse impasse através da leitura de um diário em outro, assim como da leitura dos diários entrecruzados com a sociedade. Hélio Pellegrino, no prólogo do livro, "Armadilha para o leitor", já propõe uma leitura quando afirma que "as duas

partes do livro, variando de estilo e de processo, compõem, na verdade, uma unidade estrutural, em que cada elemento do sistema se articula ao outro de maneira complementar e reciprocamente estruturante" (PELLEGRINO, H: 1976, p.6).

Esse universo de leituras que se apresentam em Armadilha para Lamartine vem ressaltar a singularidade da obra. Nosso trabalho procurará resgatar uma leitura intertextual da obra sob o ponto de vista da forma e do tema: enquanto texto que lê outro texto e enquanto texto que lê a história e nela se insere.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARTHES, Roland: 1974. O grau zero da escritura.
Tradução de Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Cini, São Paulo, ed. Cultrix.
2. BRANDÃO, Ignácio de Loyola: 1979. Zero. Rio de Janeiro, ed. Codecri.
3. LIMA, Luiz Costa: 1978. "Réquiem para a aquarela do Brasil" in Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
4. _____ : 1981. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil" in Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
5. PELLEGRINO, Hélio: 1976. "Armadilha para o leitor", prólogo de Armadilha para Lamartine, Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil.
6. POMPEU, Renato: 1976. Quatro-olhos. São Paulo, Alfa-Omega.
7. RIBEIRO, Darcy: 1987. Os brasileiros. Rio de Janeiro, ed. Vozes Ltda.
8. SANTIAGO, Silviano: 1978. "Vale quanto pesa" (A ficção brasileira modernista) in Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
9. _____ : 1981. Em liberdade. Rio de Janeiro. Paz e Terra.
10. SUSSEKIND, Carlos e Carlos: 1976. Armadilha para Lamartine. Rio de Janeiro, editorial Labor do Brasil.
11. SUSSEKIND, Flora: 1984, Tal Brasil, qual romance? Rio de Janeiro, Achiamé.
12. _____ : 1985. Literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor.

2. AS ARMADILHAS DA IDENTIDADE INTERTEXTUAL NA OBRA ARMADILHA PARA LAMARTINE DE CARLOS & CARLOS SUSSEKIND.

"... esse mundo de idéias que, ao desdobrar-se, cria um espaço intelectual: o âmbito de uma obra, a ressonância que a prolonga ou a contradiz. Esse espaço é o lugar de encontro com as outras obras, a possibilidade de diálogo entre elas".

(Octávio Paz: Corriente alterna, 1967)

A linguagem é uma das vias para se entender o mundo e através dela obter várias versões da realidade, desta realidade que na literatura se encontra deslocada (enigmática, escondida, mascarada), como um simulacro, pois copia um mundo muitas vezes inexistente, sempre em instantes diferentes, produzindo ecos de textos já existentes por detrás de cada texto. Cada época procede diferentemente da outra, combatendo-a, completando-a ou repetindo-a, ou melhor, tentando repeti-la. E, de acordo com cada situação são projetadas e construídas novas linguagens de outras linguagens já vividas e decodificadas. O escritor, no dizer de Bakhtin, está sempre diante de palavras habitadas por outras vozes, migrantes de outros discursos, de outras épocas. O texto não é uno nem coeso, é trama, é ação, e em cada texto estão presentes tramas de outros textos anteriores, pois tudo já foi escrito; o que acontece é que não se produzem mais novas histórias, mas novos arranjos.

Um desses arranjos, podemos observar no livro Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind, através do uso da loucura e do diário, que nos remetem a livros como Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, e, principalmente, Memo rial de Aires, de Machado de Assis. É como se estivéssemos lendo a personagem Aires, numa nova era, com as suas obsessões, sua meticulosidade e mesmice, encarnada na figura de Espártaco M.. Aí se evidenciam relações múltiplas tanto na pluralidade de estilos que apresenta, como na variedade de vozes e de artifícios técnicos utilizados, mantendo um diálogo estreito entre si.

Na verdade, todo escritor, como nos diz Silviano Santiago no livro Em liberdade, é um roedor que desanda o tempo e busca caracteres em todo e qualquer texto que tenha relação. Remete a um texto que remete a outro que remete a outro, e assim sucessivamente.

A essa busca de uma nova escritura em outra se desenvolve a teoria da intertextualidade que aparece pela primeira vez com Mikhail Bakhtin no livro Problemas da poética de Dostoiévski, quando este trata do romance que chama de polifônico, caracterizado pela "multiplicidade de vozes plenas nos limites de uma obra" (BAKHTIN, M.: 1981, p.108). Posteriormente esta teoria foi desenvolvida por Júlia Kristeva (a quem se deve a invenção do termo). Segundo ela, todo texto se afirma como tal através da absorção e transformação de uma infinidade de outros textos. Ele é uma produtividade, e isso significa que é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e

neutralizam-se. E ao longo desse trajeto, a estrutura de cada texto determina coordenadas históricas e sociais. Sabe-se que não se pode separar a poética das análises histórico-sociais assim como não se pode dissolvê-la nestas (KRISTEVA, J.: 1967, pp. 143-170).

Dentro desta perspectiva de uma multiplicidade de contextos e códigos inseridos no espaço cultural, a literatura de Carlos Sussekind sofre a influência da carnavalização, vale dizer, de gêneros intercalados numa pluralidade de estilos e variedade de vozes tanto nos diversos tipos de discursos verbais encontrados (cartas, bilhetes, poemas, recortes, diálogos relatados), quanto nos sonhos, na loucura e toda espécie de obsessão relatada.

Essa linha dialógica tem sua tradição nos diálogos socráticos⁴ e na sátira menipéia⁵ (gêneros cômico-sérios), cruzando, segundo Mikhail Bakhtin, na literatura européia com Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Diderot, Balzac, Victor Hugo, renascendo e renovando-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico (BAKHTIN, M.: 1981, p. 155).

⁴ O diálogo socrático era um gênero próximo das memórias, pois consistia na transcrição das conversas reais com Sócrates a que se acrescentavam rápidas narrações. O seu princípio básico é a concepção dialógica da verdade.

⁵ Sátira menipéia, enquanto gênero, foi usada pela primeira vez pelo sábio romano Varrão, que viveu no 1º séc. a.C. Mas quem lhe deu a forma clássica e o nome foi o filósofo Menipo de Gadare, no 3º séc. a.C. Na sátira menipéia são estabelecidos diálogos (internos e externos) entre pessoas separadas por séculos, além de serem encontrados gêneros intercalados. Nelã são introduzidas notícias, cartas, discursos, citações, quase sempre com tom humorístico.

Toda obra, na verdade, se constrói como uma rede dupla de relações diferentes: com textos literários pré-existentes e com sistemas de significação não literários; estende-se para fora do livro, a todo discurso social, como se estivesse recusando o próprio ponto final na escritura, no mundo.

Nesse cruzamento e nessas coordenadas nos deparamos com muitas armadilhas no livro em estudo: para a personagem Lamartine, para o leitor e para o próprio diário, num diálogo constante, estabelecendo uma certa cumplicidade entre o livro e o leitor. "Ganhando, passando e recuperando a linguagem de outros textos, como se fosse o guardião da língua" (SANTIAGO, S.: 1981, p. 115).

2.1. As armadilhas de um texto enquanto lê outro texto.

"Toda lectura implica una colabora
ção y casi una complicidad".

(Jorge Luís Borges: Obras completas, 1983).

2.1.1. A intertextualidade interna

Nota-se, a uma leitura atenta, uma espécie de diálogo que o livro Armadilha para Lamartine mantém com outros textos. Tudo está em conexão com tudo. Um diário remete a outro, assim como ambos remetem ao livro Os ombros altos⁶, do mesmo autor, publicado em 1960. Neste item, foram relacionadas passagens exemplificadoras do recurso intertextual pelo romancista nos dois casos.

No diário "Varandola-gabinete", está anexado um bilhete de Lamartine a seu pai, relatando a idéia de escrever uma peça de teatro:

"História de um sujeito que para ter o amor de uma jovem nem um pouco sentimental, usa do recurso de descrever para ela o ridículo que ele é (...). Lá pa

⁶ A partir deste momento, o livro Os ombros altos será identificado, nas citações, de forma abreviada (OA), seguido da página referida.

Esta obra narra a história de uma paixão amorosa. Sua trama gira em torno de cinco personagens. Três delas: o herói-narrador, Galocha e o Barão amam e disputam uma mesma mulher: Paula. Elas questionam os encontros casuais, fantasiam um amor correspondido e contemplam a mulher amada de longe, porém não têm sucesso algum. No final, surge uma outra personagem a eles desconhecida (de barba), de braços com a moça, e parece agradá-la. A realidade vem à tona e a esperança dos três enamorados parece acabar.

ra o fim da peça, o herói poderia enlouquecer um pouco, imaginar (ou descobrir realmente) um rival..."

(AL - p.232).

No exemplo acima aparece a temática geral da peça de teatro: um herói apaixonado que imagina um rival em seus instantes de ciúme. Essa temática percorre a personagem Lamartine sempre que ela se depara com o exercício da escrita. No diário "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos", Lamartine escreve uma história em quadrinhos⁷, publicada no jornalzinho O Ataque com o título "Armadilha para Lamartine". A temática se renova: aparece Inês - uma doente mental - como a deusa preterida por Lamartine, ele como o amante apaixonado e a existência de um rival que pode ser o próprio psicanalista dela (Dr. Klossowski). Em outro momento Lamartine conta ao pai, novamente através de um bilhete, sobre um romance que está escrevendo. Este bilhete está anexo no diário "Varandola-gabinete". Veja-se no trecho seguinte, para ilustrar o que vimos argumentando:

"É a história inventada dos meus amores com Inês depois de sairmos do sanatório (...). Pois bem: agora, pelo menos, o romance existe - e está saindo muito divertido. Aproveitei várias situações que já havia usado em uma peça de teatro"

(AL - p.292).

⁷ A história em quadrinhos será identificada, no decorrer do trabalho, como H.Q... Ela está enserida no diário de Lamartine nas páginas 29 a 31. Veja a reprodução do texto em anexo.

Nos três exemplos acima (esboço de peça de teatro, H. Q. e romance inacabado) nota-se um cruzamento temático ou até mesmo um contínuo exercício do escritor em aprimorar uma idéia, aos poucos, numa seqüência gradual, até chegar ao romance. Este romance parece estar concluído, quando lemos o livro Os ombros altos, pois apresenta a mesma temática de amor, desenvolvida por Lamartine. O objetivo do escritor - escrever um romance - parece alcançado.

A abordagem da intertextualidade entre Armadilha para Lamartine, dentro da perspectiva da peça de teatro, da H. Q. e do romance inacabado, e Os ombros altos sugere a possibilidade de investigação dos elementos que se entrecruzam nos dois livros.

O estilo de Lamartine nos dois primeiros capítulos escritos do romance, segundo Espártaco M., no diário "Varandolagabinete" é:

... "leve e bem humorado. Há observações ao mesmo tempo pitorescas e muito a propósito (como, por exemplo, as que faz em torno da linguagem dos vestidos)" (AL - p.292).

Essa linguagem dos vestidos, relatada por Espártaco M., faz parte do segundo capítulo de Os ombros altos, em que o narrador analisa os vestidos de Paula e os seus significados. Veja mos um trecho:

"Estremeci quando notei, pela primeira vez, a linguagem dos vestidos (...). Por exemplo, os vestidos estampados de Paula..." (OA - p.18).

Este é um capítulo "leve e bem humorado" como afirma Espártaco M.. Se fizermos primeiro a leitura de Armadilha para Lamartine e completarmos com a leitura do segundo capítulo de Os ombros altos, estaremos preenchendo um vazio que Espártaco M. deixa ao criticar o capítulo escrito por Lamartine, sem anexá-lo ao diário. Neste caso o leitor de Os ombros altos e o leitor do romance que Lamartine está escrevendo - Espártaco M. - se cruzam, tornando-se um só.

Outros motivos do livro Armadilha para Lamartine se interpenetram ao livro Os ombros altos. Uma parte da H. Q. "Armadilha para Lamartine", escrita por Lamartine no sanatório, está ressaltada em Os ombros altos no último capítulo, como se fosse um sonho do herói, intitulado: "Sonho de uma dor de cotovelo". Observemos um exemplo comparativo:

"O psicanalista já pôs Lamartine nu e agora mostra a sua posição qual deva ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde está a moça, o traseiro um pouco empinado" (AL - p.30).



"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"

(OA - p.79).

Toda a linguagem da H. Q. e deste último capítulo de Os ombros altos parece simbólica (uma alegoria), resultando um riso reduzido, que segundo Mikhail Bakhtin, "não soa, mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela" (BAKHTIN, M.: 1981, p-98).

A crise de Lamartine, registrada no diário "Varandola-gabinete" - quando fica nu na praia, proclama-se Cristo e é internado no meio dos loucos - aparece em Os ombros altos também como um sonho do herói no quarto capítulo: "Um grande amor". Novamente o fenômeno do riso reduzido aparece. Vejamos:

"Conseguindo sair sem que eu o visse, foi para a praia (...) e lá, depois de ficar inteiramente nu (...) atirou-se na água" (AL - p.228).

"Mais adiante molhei os pés na beira d'água, despi toda a roupa e fui banhar-me inteiramente nu (...)"

(OA - p.46).

Notemos, nos quatro exemplos acima, que tanto num momento como em outro a personagem principal é observada sob pontos de vista

diferentes: em Armadilha para Lamartine Lamartine é observado ora do ponto de vista de Lamartine, enquanto escritor, ora do ponto de vista de Espártaco M., ou seja, de fora, por outro; enquanto que em Os ombros altos a personagem principal é observada pelo próprio narrador-personagem em sonho, ou seja, em primeira pessoa. Entretanto, nos dois casos, a temática se confunde, como se algumas ações da personagem Lamartine fossem propositais e estivessem se refletindo na idéia perseguida do projeto de romance, que viria a traduzir-se em Os ombros altos.

Um outro cruzamento dos dois livros está registrado nas personagens, desde o herói, a deusa, até o próprio rival. Lamartine figura em todos os momentos de maneira similar: como autor da peça, da H. Q. do romance inacabado e de Os ombros altos; além disso é a personagem principal, ou seja, o herói apaixonado. Inês aparece endeusada na H. Q., figura como a personagem principal do romance que Lamartine está escrevendo e se espelha em Paula - a deusa do livro Os ombros altos. Ambas recebem a mesma atenção e até o mesmo poema do herói apaixonado. Observe-mos:

"Clara luz que se acende
sem adeus nem carinho...
... teus ombros altos, os cabelos
longos...

Poema a Inês (AL - p.297)

Poema a Paula (OA - p.35)

O rival, tanto na H. Q. quanto em Os ombros altos, apresenta-se como uma personagem tranqüila, possuidora de uma grande in

fluência sobre a deusa de Lamartine. Aparece caracterizado como o "barba ruiva" e/ou como o psicólogo (Dr. Klossowski). Comprovamos:

"A barba encaracolada do Doutor Klossowski era pintada de vermelho"

(AL - p.29).

"Ele com uma barba sobre a pele crestada, discreto e elegante"

(OA - p.78).

Este motivo da barba sugere a força e a superioridade do rival, tanto temida por Lamartine.

Os títulos dos livros Armadilha para Lamartine e Os ombros altos se interpenetram nos diários, comprovando a existência de uma ligação entre eles. Tudo é diálogo.

Quando registramos a H. Q "Armadilha para Lamartine" nos deparamos com o título do livro em estudo, o que nos sugere que a própria armadilha para Lamartine além de ser a força do diário do pai é também a força do Dr. Klossowski. Ambos mantêm o controle sobre Lamartine: sob o ponto de vista da escritura e do amor. Enquanto o pai garante a sua força e o seu controle sobre Lamartine através da escrita do diário, da sua constância no cotidiano, Dr. Klossowski mostra a sua superioridade através da aproximação freqüente à deusa de Lamartine, no sanatório, como psicanalista dela.

E quando observamos a poesia a Inês/Paula nos deparamos com o título do outro livro: "Os ombros altos" - que nos sugere

uma amante orgulhosa, pouco sentimental, que segue seu caminho deixando os pretendentes solitários. Esta é a proposta de Lamartine na peça de teatro, no romance que está escrevendo, assim como a temática de Os ombros altos.

Além da mesma temática percorrida por Lamartine, nos seus projetos de escritor, e em Os ombros altos, encontramos também a duplicidade de pontos de vista nos dois livros. Em Armadilha para Lamartine, o narrador aparece em primeira pessoa, no entanto as autorias se confundem: ora o filho, ora o pai, ora o próprio diário ou até mesmo os três pelo ponto de vista de Lamartine, no sanatório, por telepatia. Em Os ombros altos o narrador também aparece em primeira pessoa e, confusa: ora um narrador - personagem sem nome, ora o Barão, ora o Galocha; entretanto todos parecem um só: a perseguir a temática de Lamartine.

Na verdade, há um processo de fusão entre os livros Armadilha para Lamartine e Os ombros altos - (um livro dentro de outro). Tudo nos sugere que Lamartine, em seu projeto de escritor, traduz a linguagem, deslocando idéias e signos da peça de teatro para a H. Q. e desta para o romance, perseguindo seu conflito romanesco até encontrar, com a conclusão de Os ombros altos, o novo. Encontra-se uma inversão cronológica de fatos, como se a época da publicação de Armadilha para Lamartine (1976), posterior a de Os ombros altos (1960) não tivesse importância, importando somente a época ficcional dos diários (1954-1955) que é anterior à publicação de Os ombros altos. Assim como um processo de fusão entre os diários (um diário dentro de outro). O diário do filho inicia na segunda metade do diário do pai, são acontecimentos que o pai não registrou. Entretanto, todo o diá

rio do pai pode estar inserido no diário do filho, escrito por ele, no sanatório (por telepatia). Tudo pode ser o reflexo do diário do pai, a reduplicação, pois Lamartine traz para seu diário o contexto do diário do pai, como se fosse o próprio autor:

"Até que começou a escrever o 'Diário da varandola' uma série de imitações do Diário de seu próprio pai".

(AL - p.22).

A essa possibilidade de se averiguar uma reduplicação de uma mesma situação, um desdobramento do próprio sujeito da narrativa, segundo a lição de Gide, dá-se o nome de "mise en abyme" (GIDE, A.; 1948, p.41). Esse recurso da "mise en abyme" deve-se à perspectiva infinita de textos que remetem a textos que remetem a textos (o dentro do dentro do dentro), como se a linguagem fosse um labirinto de palavras que nunca se esgota.

A razão de se pensar Armadilha para Lamartine como um romance de "mise en abyme" deve-se à leitura de um livro dentro de outro (enquanto projeto de um romance que Lamartine está escrevendo) e ao desdobramento do diário do filho, como um espelho interno que reflete o conjunto da narrativa, devolvendo-se sucessivamente as imagens refletivas no próprio diário de Espártaco M., ou no suposto diário de Espártaco M., escrito pelo filho.

E, de acordo com Lucien Dallenbach "toda história dentro da história, enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento do narrativo"

(DALLENBACH, L.: 1979, p.59), e ainda mais tratando-se de diários. Se um diário pode estar inserido no outro ou até mesmo em outro livro, a cronologia automaticamente é afetada, nesse caso a narrativa fica mais comprometida com o discurso ficcional. E segundo Jacques Derrida "quando se pode ler um livro dentro do livro, uma origem dentro da origem, um centro dentro do centro, eis o abismo, o sem fundo do desdobramento infinito".

2.1.2. A intertextualidade externa

O romance Armadilha para Lamartine apresenta várias referências a títulos de obras literárias, a escritores, a pintores, a filmes, assim como à história político-social da época. Mais uma vez o diálogo se faz presente.

Nietzsche, Van Gogh e Machado de Assis são alguns dos discursos artísticos que comparecem, de modo mais ou menos efetivo, na feitura do diário de Espártaco M.. Todos relacionados diretamente com a personagem Lamartine que referencia ou sofre influência de suas obras ou até mesmo de suas vidas. Segundo Espártaco M., a causa da desordem mental do filho está aí: nas leituras que faz, nos filmes que assiste. É como se o discurso artístico fosse o responsável pelo desajuste de Lamartine.

Nietzsche se faz presente no diário de Espártaco M. várias vezes como uma "influência desastrosa" (AL - p.167), que "ora norteia (ou desnorteia) o nosso filho" (AL - p. 162). Suas obras registradas com maior frequência são: Gaia ciência (AL - p. 167) e Assim falava Zaratustra (AL - p. 167). Assim falava Zaratustra, segundo Espártaco M., é uma obra de influência negativa na vida do filho. Como esse romance traduz a morte de Deus (do pai) e o encanto por um novo mestre, podemos entender o desagrado de Espártaco M., que teme que seu filho não encontre mais em si a força necessária de um mestre, de um pai. E quanto a Lamartine, seu louvor à obra pode representar a libertação do pai (a morte do pai, inconscientemente desejada pelo filho). Outros livros muito comentados são os que falam sobre Nietzsche, como: Nietzsche na Itália, de Guy de Pourtales, (AL - p. 182); L'effondrement de Nietzsche, de E. F. Podach, (AL - p.213) e a

Biografia completa de Nietzsche, de Georges Walz, (AL - p.287).

Machado de Assis é comentado como um escritor muito lido ("até em alemão" - AL - p.61). Seu livro mais referenciado no diário de Espártaco M., é O alienista, em analogia aos doentes mentais Lamartine e Inês, do ponto de vista do próprio Lamartine. Vejamos:

"É tão psicopata como eu! Nós dois não temos nada! São cismas, só, dos médicos! Puro caso de ficção, mais um para ilustrar a galeria do 'Alienista' de Machado de Assis" (AL - p.286).

É assim que Lamartine se sente quando é colocado no sanatório: injustiçado. Acredita em sua sanidade mental, preocupando-se o tempo todo com sua memória, temendo que os eletrochoques a mutilem.

Outra paixão artística de Lamartine são os quadros de Van Gogh, aparecendo com frequência no diário de Espártaco M., como, por exemplo, o quadro Girassóis que Lamartine possui:

"Quando vejo na parede os Van Gogh que ele disse que haveriam de ficar representando-o" (AL - p.46).

Além do quadro, a biografia comentada de Van Gogh apresenta bastante influência sobre Lamartine e, provavelmente, sobre as demais personagens, pois este livro foi barrado no sanatório, não pôde ser entregue a Lamartine quando ele estava internado. Pas-

semos ao exemplo:

"Emília, pela manhã, foi levar ao sanatório frutas, roupas e dois livros (... Van Gogh foi barrado pelo Philips...)" (Al - p.260).

Assim, os discursos de Nietzsche (tanto em sua escrita diferente, como em sua própria loucura), Machado de Assis (com sua escrita sobre a loucura) e Van Gogh (com sua vida desregrada) se complementam na medida em que enfatizam e indiciam a desordem mental da personagem Lamartine. O diálogo da loucura se faz presente em todo o livro.

Uma constante na vida de Lamartine é o mundo artístico. Sua personalidade fraca é frequentemente abalada pela influências recebidas tanto dos livros lidos, quanto dos filmes assistidos. Dois filmes que muito o influenciaram, novamente segundo Espártaco M., foram: Cruel desengano: "de intensa dramaticidade, levada às vezes a um paroxismo de verdadeira loucura" (AL - p.174); e, principalmente, Noites de circo: "em que o clímax é uma artista, para se libertar do palhaço de quem não gostava, foi para a praia e se despiu inteiramente diante de todo um exército" (AL - p.228). Lamartine, após ter assistido a este filme, envolvido pelo clima de transgressão da ordem estabelecida pela sociedade, fez o mesmo:

"...foi para a praia (...) e lá, depois de ficar inteiramente nu - quando foi censurado pelos que estavam na praia (entre 8:00 e 8:30 da manhã) com

bolas de areia molhada jogadas à distância - atirou-se n'água" (AL - p.228).

Este foi o momento em que Lamartine entrou em crise. O mar, a nudez, o riso - assumem o significado de ponto em que se dá essa crise, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino. Lamartine ultrapassa o limite permitido pela sociedade. E, em torno de sua figura de louco, toda a vida se carnavaliza, transforma-se num mundo à avessas, com mudanças e flagrantes inesperados.

Uma das características do carnaval é o cenário ser lugar público, onde se concentram muitas pessoas e das mais variadas classes sociais. A praia é o cenário principal desse dialogismo e nela o gesto de Lamartine, fora do habitual, combina-se com o seu riso ao mesmo tempo de escárneo e de alegria, reconciliando-se consigo mesmo. E, nesse momento, Lamartine vive um processo emotivo que se produz pela supressão da presença do outro (no caso o pai), permitindo-lhe transcender num divertimento superior suas próprias inadequações.

Além desse diálogo entre o texto e o mundo artístico há um outro, entre o texto e o inconsciente: os sonhos. O sonho é introduzido no diário de Espártaco M. como possibilidade de uma outra vida, organizada segundo leis diferentes daquelas da vida comum. Em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades. Espártaco M. registra vários sonhos seus, em que a morte é o elemento comum. Não gosta deles, nem tenta analisá-los, provavelmente para não desvelar a si próprio seus medos e anseios proibidos. Há dois sonhos muito representativos, que podem caracterizar o seu próprio eu. Vejamos:

"Sonhei que tinha recebido grande soma de dinheiro para guardar. E, como não queria depositá-lo em banco (não deveria ter procedência muito lícita...), preferi conservá-la em casa. A casa tinha porão (...). Desci para guardar a bolada e, quando o havia feito já, notei que mexiam na porta. Engrossando a voz, gritei: 'saia daí!! Mas, em vez de sair, o invasor forçou a porta e entrou. Então, não tive outro remédio e dei-lhe um soco" (AL - p.160).

"Sonhei que, tendo morrido, o meu corpo foi levado para uma das capelas da Rua Real Grandeza. E eu me senti lá. Vi, perfeitamente, que me cercavam a família, os colegas, o pessoal do Juízo. Ouvi os discursos (...). De dentro do caixão, quando o fecharam, quis gritar, mas a voz não me veio (isso eu já tenho sentido muitas vezes em momentos de perigo, mas geralmente acordo antes do perigo vir...). Pois veio o enterro. Veio a hora de cair a terra sobre o caixão (e eu não me asfixiava!). Quando tudo acabou e eu esperava, ansioso, a hora de saber o que seria feito de mim, senti que começava a descer pela terra aden-

tro, como se a sepultura fosse um poço. Dir-se-ia um elevador mas o movimento não era acelerado, era lentíssimo. E eu via perfeitamente a terra lamacenta dos dois lados, uniforme, invariável (...)"

(AL - p.248).

Esses sonhos nos permitem verificar uma possibilidade de vida diferente a Espártaco M., tanto em seu cotidiano, quanto em sua escritura. O dinheiro recebido, seguido da tentativa de roubo, introduz o outro. Esse outro é relatado sempre como muito frágil, porém é um alvo temido, por Espártaco M., é uma força oculta para a desordem, para o aniquilamento de si próprio. O sonho de sua morte ressoa como uma expressão de medo, medo de perder a força de sua imagem de pai, de "senhor", medo de outro assumir a sua força. Esse outro (tanto num sonho, quanto em outro) está refletido na figura de seu filho Lamartine, que é o seu contrário, afastando assim a possibilidade de uma vida comum, segura, que Espártaco M. tanto preza.

A essa linguagem do sonho, entrecruzada com o discurso objetivo do diário, encontramos outro estilo, em que a variedade de formas simbólicas predominam, criando uma imagem subjetiva da representação do sonho pela personagem que sonha e pelo leitor.

Se retomarmos o exemplo acima, "sonho da morte de Espártaco M.", e estudarmos sob o ponto de vista do narrador que sonha com a sua própria morte e registra como o defunto (ele próprio) estava, quem o velava, quais os rituais do enterro e o que sentia sendo enterrado, vamos observar que este sonho nos sugere - além de um dialogismo, com o livro Memórias Póstumas

de Brás Cubas, de Machado de Assis (o morto falando sobre a sua própria morte) - uma investigação no conto "Aleph" de Jorge Luís Borges e no livro A obscena Senhora D de Hilda Hilst⁸. Espártaco M., assim como Borges e a Senhora D., vêm além das possibilidades do homem - uma direção: no poço, no porão, no aquário, como um certo ponto que está simbolizado por Espártaco M. em uma luz; para Borges no Aleph; e para a Senhora D nos peixes de papel; onde tudo se converge e lá se encontra o abismo ou a salvação. Vejamos:

"Senti que começava a descer pela terra adentro, como se a sepultura fosse um poço (...). Até que, quando, pelo tempo, imaginei que a descida já deveria terminar, noto, de novo, a presença da luz" (AL - p.248).

"vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph (...), mas que nenhum homem tem olhado: o inconcebível universo" (BORGES, J. L.: 1982, p.134).

⁸ COELHO, Izete L. "Hilst e Borges: uma aproximação ousada" in Jornal de Santa Catarina, 22 a 23 de maio de 1988.

"Deito sobre a palha no meu vão
de escada, toco dentro das águas os peix
xes pardos, esfarelam-se, é preciso re-
cortar os novos, talvez deva usar um pap
pel mais encorpado para resistirem mais
tempo dentro d'água, o mundo"

(HILST, H.: 1982, p.12).

A linguagem do sonho de Espártaco M. se entrecruza com a ling
guagem fantástica de Borges e Hilda Hilst. Tudo é visto e deci-
frado. O enigma da vida e da morte parece decifrado nessa luz,
nesse Aleph ou nesses peixes de papel. Uma imagem que se inter-
liga a outras imagens e estas novamente a outras, até gerar-se
um todo indefinido, onde "todos pudessem ocupar o mesmo - ponto
sem superposição e sem transparência" (BORGES, J. L.: 1982, p.
133).

A intertextualidade em Armadilha para Lamartine também se
faz presente na busca da significação dos nomes das personagens
Lamartine e Espártaco, sugerindo a investigação de personali-
dades da história. Observemos:

O nome Lamartine pode ter sido dado pelo autor como analog
gia ao poeta do romantismo francês: Lamartine, que renovou o
gosto pela poesia lírica, com versos cheios de paixão e musicali-
dade. A personagem Lamartine muito apresenta desse lirismo ro-
mântico em sua escritura, ou seja, nas baladas e no romance que
está escrevendo.

O nome Espártaco sugere um habitante de Esparta (cidade
da antiga Grécia, também chamada Lacedemônia em 1100 a.C. apro-

ximadamente). Estes habitantes, principalmente do sexo masculino, apresentavam caráter opressor e eram responsáveis pela ordem e pela disciplina; controlavam toda a economia e as demais pessoas. Espártaco M. é também um ser disciplinado e ordeiro, além de controlar o seu ciclo familiar, ainda não se desgarrou desse tipo que compõe o "senhor" da classe média desde épocas muito remotas, até os dias atuais.

Além dessa busca na história a uma significação dos nomes Espártaco e Lamartine, podemos encontrar outra, no próprio nome do autor - um dado paratextual na capa - Carlos & Carlos Sussek^ukind. Este nome nos sugere um desdobramento do próprio eu, uma ambigüidade de autorias: Carlos-pai e Carlos-filho, surgindo assim, como esclarecemos no item 1.2.2., a co-autoria.

Tudo parece um jogo de identidades: Lamartine um alter-ego de Carlos-filho, assim como Espártaco M. pode ser considerado também um alter-égo de Carlos-pai. O paradoxo está no fato do leitor perceber ou não seu jogo duplo: o de pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte. Entretanto, o leitor, ao deparar-se com o texto pode adotar um modo de leitura diferente, pode julgar segundo outros critérios, pois cada leitura desperta uma ressonância nova que arranca o texto da materialidade das palavras e atualiza a sua existência.

Neste livro, no entanto, o atestado de ficção vem com um dado paratextual na contracapa - romance - o que vem comprovar o fato de que o eu que anuncia nem sempre é o eu-autor, sendo assim só pode ser considerada a co-autoria do pai Espártaco M. e do filho Lamartine (e não de Carlos & Carlos Sussek^ukind). E, por conseguinte, quando falarmos em autor, estamos nos referindo ao

autor ficcional dos diários que ora se esconde na voz de uma personagem, ora de outra, ora é o diário, ora é o próprio leitor a desvendar as armadilhas da situação em que se encontra⁹.

No diário de Espártaco M, encontramos também, com frequência, diversos tipos de discursos verbais: bilhetes, cartas, poemas, pronunciamentos de políticos, recortes de jornais, que elucidam a época relatada, numa variedade de vozes intercaladas com a primeira pessoa apresentando um jogo dialógico entre o social e a ficção. A pluralidade de estilos e a variedade de vozes - numa superposição de narrações que na verdade funcionam como uma só - é uma peculiaridade da literatura carnalizada, resultado de um trabalho intertextual, sobre a própria escrita, na linguagem.

A solidão move as personagens Espártaco M. e Lamartine. Cada uma vive em seu mundo fechado, mantendo diálogo frequente com a escrita. Espártaco M. dialoga com o seu "Diário" e Lamartine com os seus projetos de peça de teatro ou romance e seus poemas. Além disso, ambos lêem o que o outro escreve: Espártaco M. lê os projetos e poemas de Lamartine e Lamartine lê o diário do pai (por telepatia), entretanto, eles só mantêm diálogo entre si através de anotações relatadas de suas produções. Observe mos um registro de Espártaco M:

"Encontramos uma folha com estas anotações:

Estou com idéia (ainda bastante vaga) de escrever uma peça para teatro"
(AL - p.232).

⁹ No item 2.2.2.3. trataremos mais detalhadamente da problemática do narrador na obra.

Toda essa falta de diálogo é suprimida pelos contatos que pai e filho mantêm entre si através de cartas e bilhetes. Tudo está registrado implícita ou explicitamente no diário de Espártaco M., inclusive, as cartas e bilhetes encontram-se arquivadas, em sua forma original. Vejamos um exemplo:

"Arquivo a cartinha do Lamartine
(de Maceió, 1-2-1955):

Meu Pai.

Esse bonitão está com a fisionomia cansada de fato, mas a carta que me mandou"... (AL - p.121)

As baladas religiosas, ou seja, os poemas escritos por Lamartine, também são anexados no diário do pai e analisados. Espártaco M. gosta do que seu filho escreve, porém acha um exagero o fanatismo religioso expresso por ele. Observemos o seu comentário:

"Mas de que tremendos desvarios a religião se torna capaz no espírito conturbado de meu filho! Escolho, ao acaso:

Balada do cego vizinho

O vizinho que inveja o vizinho

O vizinho, cego vizinho

quer destruir o vizinho

e sua criação..." (AL - p.225)

Espártaco M. critica os abusos da religião, convencido de que o desequilíbrio mental de seu filho encontra-se com surpreenden

tes influências de sua religião exclusivista. Afirma que a religião "sempre foi doença, sintoma de desequilíbrio mental" (AL - p.266). Compara seus rituais, até mesmo, ao carnaval, ou seja, a uma farra religiosa. Comprovemos:

"A jornada eucarística entra pela noite. A fanfarra nas ruas têm qualquer coisa de carnavalesca. As vozes que cantam o 'Queremos Deus' são as mesmas que entoam os hinos a Momo" (AL - p.257).

No exemplo acima podemos observar o julgamento das manifestações religiosas por Espártaco M., que, na condição de ateu, acredita que a jornada eucarística (procissões) assemelha-se a uma farra carnavalesca, ou seja, é um ritual meio histórico que se afasta dos padrões normais do cotidiano.

Outros fatos são arquivados por Espártaco M.. O intertexto político e econômico se incorpora à narrativa do seu diário em trechos literalmente tirados de jornais, como por exemplo, os pronunciamentos de políticos, principalmente do "Partido Socialista Brasileiro", partido que o satisfaz em sua ideologia e fatos econômicos importantes como "o atropelo no Tabuleiro da Baiana", que dá margens a uma severa crítica ao governo Café Filho. Passemos aos exemplos:

"Não posso deixar de arquivar, nesse Diário, o pronunciamento antigolpe do Partido Socialista Brasileiro. É o que se pode desejar de melhor, no momento. Sêrio, impessoal e incisivo. Ei-lo:

O Partido Socialista Brasileiro, por seu Diretório Nacional, ante a declaração do Presidente da República(..)" (AL - p.117).

"Aqui o único recorte que pude tirar ontem dos jornais alentados do domingo. Ei-lo:

Constitui verdadeiro suplicio conseguir um lugar num bonde.

Atropelo no Tabuleiro da Baiana (...)" (AL - p.211).

A predominância de alusões a fatos e pessoas da atualidade histórica e política, assim como aos problemas econômicos que o país ultrapassa, realça a análise do cotidiano, podendo assim representar e colocar lado a lado os elementos antagônicos.

A realidade é chamada à tona através desses artifícios utilizados e o texto literário, em virtude da potencialidade ilimitada de sua linguagem, abre-se para o mundo, relacionando-se com outros textos e com a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASSIS, Machado de: 1960. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
2. _____ : 1977. Memorial de Aires. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
3. BAKHTIN, Mikhail: 1981. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense - Universitária.
4. BARRETO, Lima: 1979. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo, ed Brasiliense (22ª edição).
5. BORGES, Jorge Luís: 1982. O aleph. Tradução de Flávio José Cardozo, Porto Alegre, Globo.
6. DÄLLENBACH, Lucien: 1979. "Intertexto e autotexto". Poétique. Tradução de Clara Crabblé Rocha, Coimbra, livraria Almedina, nº 27.
7. GIDE, A.: 1948. Journal 1889-1933. Paris, Gallimard, Pléiade.
8. KRISTEVA, Júlia: 1967. "O texto fechado" in Linguística e literatura. Tradução de Izabel Gonçalves e Margarida Barahona, São Paulo, edições 70, 1980.
9. MONEGAL, Emir R.: 1980. Borges: uma poética da leitura. Tradução de Irlemar Chiampi, São Paulo, ed. Perspectiva.
10. SANTIAGO, Silviano: 1981. Em liberdade. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

11. SUSSEKIND, Carlos e Carlos: 1976. Armadilha para Lamartine.
ed. Labor do Brasil.
12. _____ : 1985. Os ombros altos. Rio de Janeiro, Livraria Tau
rus editora. (2ª edição).

2.2. As armadilhas de um texto enquanto lê a história.

"A história, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre vários morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina".

(Roland Barthes: O grau zero da escritura, 1974).

2.2.1. As armadilhas da loucura.

A loucura, no livro Armadilha para Lamartine, está refletida no desajuste do jovem Lamartine que foge das regras estabelecidas pela sociedade; e no perfeito controle do pai, graças a seus tranquilizantes, frente a sua escrita e a sua vida correta e passiva, o mais possível dentro de si mesmo. Ambos apresentam-se loucos, entretanto a divisória entre loucos e sadios é um critério social e a sociedade só reconhece o louco na figura do homem que não se conforma à regra comum, que de certa maneira carnaliza o seu universo, agindo conforme o seu instinto, com mudanças bruscas de comportamento, pois, segundo Voltaire¹⁰ "chamamos de loucura essa doença dos órgãos do cérebro que impede necessariamente um homem de pensar e agir como os outros". Neste caso, só Lamarti

¹⁰ VOLTAIRE, Dictionnaire..., art. "Loucura", p. 285 Apud FOUCAULT, Michel. História da loucura. Tradução de José Teixeira Coelho Netto, S. P., Perspectiva, 1978.

ne é reconhecido como tal, pois a sociedade não consegue criar uma imagem de auto-identidade senão a partir do outro, que no caso está refletido na imagem do próprio pai, Espártaco M..

O estado de loucura de Lamartine introduz o outro eu da personagem (o duplo). O duplo, segundo Otto Rank, indica o eterno conflito do homem consigo mesmo e com os demais, a luta entre sua necessidade de semelhança e seu desejo de diferença (RANK, O.: 1976, p.19). Lamartine luta constantemente para assumir a sua identidade, porém para isso precisa dissolver-se na figura do pai (o outro) cujas palavras e atitudes ele procura reproduzir. Essa figura do pai o persegue, é como o reflexo de si próprio. Em todas as partes, Lamartine sente que o pai o escuta, que o vigia, que entra em seus pensamentos, que o domina.

Entretanto o leitor nunca vê o filho a não ser através da perspectiva do pai. E tanto a loucura do filho quanto o que ela representa para a sociedade pode estar sendo simulado no/e pelo diário do pai, ou até mesmo pelo filho, através do diário do pai, por telepatia. Nessa ambigüidade ou reduplicação de autorias entre o pai e o filho podemos questionar o que eles representam: um seria a imagem do outro e ao mesmo tempo a sua negação. Enquanto o pai, na figura de controlador funda as leis, o filho, na figura de controlado tenta construir uma liberdade em bases falsas, sem apoio nenhum, sem ponto de referência. O pai além de ser o controlador do filho é o controlador de sua própria loucura (neutra); é meticuloso, obsessivo, apresentando temores hipocondríacos e aprensivos: um modelo machadiano. Vejamos:

"Dormimos bem. Eu, pelas dúvidas, quietexizado. Já não preciso justificar-me desse expediente. É preciso debilitar-me com o sedativo do que com a insônia" (AL - p.149).

No exemplo acima podemos observar um neologismo: "quietexizado", provém do nome do sedativo "quietex". Este faz parte do dia-a-dia de Espártaco M., pelo uso constante de calmantes em sua obsessão por remédios, nos momentos críticos e de tensão.

Espártaco M. tolera a sociedade em que vive com paciência e educação. Enquadra-se a tudo comodamente mesmo que ela não o satisfaça. Vive fechado dentro de si mesmo, no mundo de seu diário, de seus remédios e de sua rotina.

Lamartine tenta fugir dessa sociedade que é conveniente ao pai, quer ser o seu oposto, mas é fraco e se deixa levar pelas circunstâncias, tornando-se cada vez mais dependente. Conseqüentemente, entra em crise. Esta crise (relatada com maiores detalhes no item 2.1.2.) introduz o riso reduzido, abafado, que é percebido através do gesto fora do habitual de Lamartine. E, desgovernado, Lamartine representa o medo, o temor do pai a se desgovernar, a perder o controle sobre si mesmo. A família, por sua vez, decide a favor de sua reclusão: o sanatório, para que a sua desordem não afete a sociedade, pois "a vida em sociedade impõe restrições que têm de ser respeitadas, custe o que custar" (AL - p.271).

A situação de prisão em que Lamartine se encontra, na condição de controlado, designa-lhe o qualificativo de "outro", o louco. Ele é o outro em relação aos outros (no caso, ao pai) por fu

gir às regras estabelecidas, pondo em jogo imagens, crenças, raciocínios, firmemente persuadido de estar obedecendo à razão. No entanto, o louco não pode ser louco para si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que pode distinguir o exercício da razão da própria razão, ou seja, aos olhos da sociedade, principalmente da família que o exclui do movimento social por vergonha ou medo de escândalo, que lhe cerceia o direito à palavra e o encarcera num sanatório, fora da comunidade dos homens (sãos).

Lamartine apresenta-se livre enquanto louco, a partir do momento em que é considerado recuperado, sua liberdade é tolhida, pois passará a fazer parte do dia-a-dia comum de todo cidadão. É livre somente enquanto se encontra encarcerado em seus fantasmas e delírios. Sua liberdade é obstinada e precária, ela permanece sempre no horizonte da loucura. Só existe no instante em que o torna livre para abandonar sua liberdade e acorrentar-se à loucura. Pois a sociedade só o aceita no momento em que está consciente de que ele perdeu a sua individualidade: suas verdades devem permanecer caladas para que ele possa ser reconstituído como cidadão social.

Desde a Idade Clássica, conforme Michel Foucault¹¹, o autoritarismo dos governantes, da sociedade e da família exclui do movimento social, o louco, podendo-lhe ao mesmo tempo o direito à palavra. A loucura passa a ser considerada uma desordem do ser que se manifesta pelas maneiras de agir e sentir, pela vontade e liberdade do homem (o que acontece a Lamartine). Numa sociedade

¹¹ Michel Foucault em seu livro *História da loucura fundamenta a determinação histórica da loucura como ruptura*, para mostrar que a loucura emerge da relação com uma razão que necessita dela para existir como razão. Ele analisa o discurso da loucura justamente na sua capacidade de exercer poder e controle social.

tanto aristocrata, quanto burguesa, que tem horror ao diferente, que reprime a diversidade do real, a loucura é, na verdade, uma ameaça sempre presente. Por isso seu lugar reservado é o da exclusão, o do silêncio: um sanatório.—

O sanatório, por sua vez, parece curar Lamartine, assim como os tranqüilizantes acomodam Espártaco M.. Ambos, forçosamente equilibrados, assumem a sua identidade - fragmentada ou não - na escrita, ou melhor, na literatura, como se a literatura fosse de terminar o grau do equilíbrio de cada um. Espártaco M. mantém o controle sobre si através da escrita de seu diário e Lamartine através do romance que está escrevendo no sanatório, que faz questão de mostrar ao pai, para provar-lhe a sua recuperação. Vejamos a repercussão do romance de Lamartine a seu pai:

"Lamartine me fez entrega dos dois primeiros capítulos de uma história que está escrevendo nas horas vagas (...). Imagine que ele me esteja querendo dar uma prova da sua recuperação. Terá escolhido fazê-lo no terreno literário, porque o gosto pela literatura ainda é a grande afinidade que possuímos (AL - p.291-292).

Este é o único momento de encontro entre Espártaco M. e Lamartine: a escrita. Assim como para Espártaco M. a escrita do diário representa o seu controle sobre si mesmo, para Lamartine a escrita de um romance pode provar ao pai a sua recuperação, o seu ajustamento à sociedade. O próprio autor, em entrevista anexa, reconhece,

que para ele assim como para seu pai, o padrão entre sanidade e loucura é a literatura. A literatura pode significar, então, a eles, o equilíbrio físico e espiritual de uma pessoa.

E a loucura, vista aos olhos do homem encerra-se como uma armadilha contra tudo e todos. O louco arma-se de sua verdade na medida em que busca em sua imagem (duplo) as suas fraquezas, seus sonhos e ilusões. E o homem arma-se de verdades manifestadas pela razão, aprisionando o louco à sua verdade de homem. Nesta altura, qual seria a verdade? Quem seria o normal? E o insano? Quais seriam os limites entre a razão e a loucura? Se, na figura do louco - o outro - o homem tem acesso a si mesmo como ser verdadeiro, em seus múltiplos rostos de loucura?

A loucura é um dos temas que começa a fazer parte da literatura brasileira por volta do século XIX. Provoca, no homem, um dilaceramento sem reconciliação, uma questão sem resposta, abrindo um grande vazio (silêncio) onde o mundo é obrigado a interrogar-se. E é através da loucura que uma obra parece absorver-se no mundo, parece transfigurar-se, no fundo engaja todo o tempo do mundo, domina-o e o conduz. Pois é o louco, segundo Sônia Brayner, quem possui o estado excepcional de assistir de fora, como um estranho a tudo, apontando as lacunas entre a verdade e a mentira (BRAYNER, S.: 1979, p. 93).

Na esteira de O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes e de O idiota, de Dostoiévski, muitos brasileiros passaram, como por exemplo: Machado de Assis, com Memórias Póstumas de Brás Cubas; Lima Barreto, com Triste Fim de Policarpo Quaresma; Renato Pompeu, com Quatro-olhos; Carlos e Carlos Sussekind, com Armadilha para Lamartine; Hilda Hilst, com A obs-

cena Senhora D e outros mais, abordando a figura do louco no as pecto de uma sátira moral, de uma espécie de crítica ao mundo dos sãos, que a sociedade tanto preza e que determina como tal.

Machado de Assis, por exemplo (um dos primeiros escritores brasileiros a tratar da loucura), aborda o louco em diversas categorias, "tanto como um referente simbólico, do mundo degradado em que agem as personagens, como, num plano mais geral, numa expressão da desordem originária da existência; aproveitando-se da imagem do louco para ironizar a incompatibilidade entre normas e valores tirados da experiência humana" (CHAVES, F. L.: 1976 - p. 128).

Após estas considerações, podemos observar ainda que a loucura encontra-se no mesmo plano da literatura pós-64, vale dizer, o homem nega esses espaços quando encerra o louco para reeducá-lo para a sociedade e quando tolhe ao escritor a sua produção aberta para que produza somente dentro da ótica permitida. Esse fato está inserido na figura do pai Espártaco M., neste livro em estudo. Espártaco M., além de controlar seu filho Lamartine, controlava a sua própria escrita - o seu diário - para que esta fosse correta, objetiva e clara. Não queria ultrapassar os limites por ele mesmo convencionados.

Nota-se, portanto, que Carlos Sussekind não está registrando a ocorrência simplista de um louco internado em um sanatório, não está fazendo um documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Cabe ressaltar aqui o valor da sua escrita que, segundo Flora Sussekind, abandona o caráter de simples registro biográfico, encontrando forma propriamente literária. E através da tematização da loucura - que abre espaço para

contradições, paradoxos e duplicidades - se reafirma, contra a corrente, a idéia de ficcionalidade e se problematiza a própria figura do narrador (SUSSEKIND, F.: 1985, p.66).

2.2.2. As armadilhas do cotidiano.

"A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos por mais que o acaso os teça e devolva, saem muitas vezes iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto".

(Machado de Assis: Memorial de Aires, 1977).

2.2.2.1. Pela repetição.

Segundo Silviano Santiago o maior engodo do cotidiano é o fato de poder ser representado na sua totalidade, como não sendo caótico. Ele aparece controlável ou subordinável a uma ordem racional que impede o desespero do homem diante da banalidade da repetição. (SANTIAGO, S.: 1981 - p.151).

A repetição é um atributo industrializado e responsável pela perda da originalidade, pois a industrialização é um dos fatores responsáveis pela mecanização dos atos, sendo assim a criatividade fica comprometida. Na linguagem, porém, a situação condensada da repetição põe o leitor dentro do cotidiano numa situação de banalidade em que não se apresentam desesperos nem glorificações, porém a fala comum, a rotina, o fascínio do registro concreto e freqüente das mesmas situações.

Esse diálogo entre o texto e o cotidiano está inserido na escrita da personagem Espártaco M., através do registro do dia-a-

-dia, representando a fala comum e os hábitos de cada cidadão social. Espártaco M. usa frequentemente termos iguais que propiciam ao leitor a imagem do cotidiano representado na sua totalidade. O lugar comum mais ou menos gratuito. Tudo isto está contido no diário que é uma das formas mais comuns de literatura, um atributo indispensável a quem quer deixar suas memórias registradas.

No livro são tratados casos banais e registrados periodicamente pelo narrador-personagem Espártaco M., com precisão maníaca, em seu diário. Desde o momento em que acorda, seus hábitos higiênicos, alimentares, intelectuais; as visitas, jantares e passeios, tudo, seu ritual, visando principalmente o registro do que se passaria em seu ambiente fechado, enclausurado em seus "sete-palms" (Varandola-gabinete). Vejamos:

"Levanto-me cedo, às 7 e pouco. Cumpro o meu ritual de banho, café, e barba".
(AL - p.49).

"Levanto-me e venho para a minha varandola, para os meus 'sete-palms', a única coisa que possuo verdadeiramente na minha casa". (AL - p. 143).

Esse espaço da "varandola", além de estar sempre representado como seu: "minha varandola-gabinete" (AL - p.46), é o único lugar em que Espártaco M. - na solidão encontrada para a criação - consegue viver em paz e raciocinar. É freqüente as alusões, registradas em seu diário, a esse ambiente (grifos nossos):

"Por mais que queira, e que me isole na varandola-gabinete" (AL - p.59).

"Fico trancado aqui no esconderijo até que me chamem para jantar" (AL-p.75).

"Farei, portanto, a deselegância de deixar o Lamartine e os amigos na sala e me trancar a sete chaves, na varandola-gabinete" (AL - p.125).

"Nem passarei pelo constrangimento de poder ser chamado no meu esconderijo" (AL - p. 159).

"Agora repintada de branco, esta varandola está perfeita uma sepultura...sete palmos! (Al - p. 188).

"Eu me fecho na varandola-gabinete" (AL - p.208).

"Desde às 6 e meia, me atarracho na varandola-gabinete" (AL - p.289).

As imagens acima grifadas: "esconderijo", "sepultura", "sete palmos" reforçam a idéia de ambiente fechado, isolado, restringindo o mundo de Espártaco M. a um pequeno recinto, ou seja, a uma clausura. E os verbos grifados como : "isolar", "trancar", "fechar", "atarrachar", denotam uma ação de isolamento do ser neste ambiente de clausura, e uma ação proposital. Espártaco M. prefere o isolamento em sua varandola a uma convivência familiar intensa, pois somente assim consegue ser ele mesmo e pensar segundo seus

próprios critérios.

Nesse ambiente da varandola o espaço do "Diário" parece sobrepôr-se a seu redator, como se muitas vezes se escrevesse sozinho, como se tivesse vida própria e comandasse a narrativa:

"É o Diário a comandar a vida, e não apenas a refleti-la e registrá-la, passivamente" (AL - p.189).

O "Diário", torna-se personagem. Ele registra toda a verdade, passada, presente, futura, até mesmo a que está oculta, como se fosse ele quem contasse a história para o leitor. Este fato vem comprovar o uso da palavra "Diário" sempre com letra maiúscula, por Espártaco M., durante a sua escrita, numa constante preocupação em relatar a sua constância, o encerramento de um caderno, o início de outro. Vejamos:

"E aqui encerro este caderno, o 67º com que já conta o meu Diário. O 68º está comprado, iniciá-lo-ei amanhã".

(AL - p. 300).

Essa preocupação de Espártaco M. está refletida em todo o diário, inclusive no final. O exemplo acima registra um trecho da última página do livro Armadilha para Lamartine, isto significa que além da constância, o diário de Espártaco M. não termina com o livro, porém continua, sempre, assim como a vida: "um novo caderno será comprado".

A retomada sempre do mesmo fio é um gesto repetido por Espártaco M. que, insistentemente, transpõe para o papel o ritual dos pequenos eventos cotidianos, para assegurar a unidade de seu discurso literário, garantido-lhe maior objetividade. No decorrer de seu diário é freqüente um certo policiamento da sua escrita:

"Sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando um pouco o tom sereno e ponderado que em outras épocas fazia a maior glória deste Diário" (AL - p.298).

No exemplo acima fica mais ainda demonstrada a independência da "personagem" Diário. É ela quem dá as diretrizes, registra o que quer, sobrepondo-se a seu criador.

Espártaco M. defende-se de toda forma de linguagem figurada; parece procurar uma linguagem despojada de metáforas, já cansando do exagero, da ênfase. Apresenta uma linguagem clara, sem muitos adjetivos. Não quer ser surpreendido em flagrante delito de fantasia (neste caso Espártaco M. aproxima-se bastante da personagem Aires, de Machado de Assis), quer a exatidão na linguagem. Daí procurar tratar de assuntos do cotidiano e anotar a cronologia estritamente correta no diário, como seu filho mesmo reconhece:

"Estive aqui das 12:30 às 20:35 (a preocupação em anotar as horas é mania do teu Diário, que nos contaminou a todos)"
(AL - p.54).

Essa crítica do narrador à própria linguagem resulta quase sempre no enriquecimento expressivo dela, pois essas preocupações com uma escrita clara, objetiva, são as do próprio escritor. Neste caso poderíamos pensar que Espártaco M. vem a ser o alter-ego de Carlos & Carlos Sussekind (tanto de Carlos-pai, quando de Carlos-filho).

Espártaco M. é uma personagem extremamente preocupada com a saúde, sua e de seus familiares - hipocondríaca - vive de calmantes e estimulantes, como se domesticasse, pelo uso da razão, o cotidiano. Há uma grande repetição desse fato no decorrer de seu diário. Dificilmente passa-se um dia sem que aborde o medicamento que irá tomar, receitar ou comprar. E tudo por medicação própria ou de amigos. Observemos:

"Desjejoo, com bastante apetite. Engulo os meus remédios, em série. E atiro-me aos jornais" (AL - p.62).

"Incrível, a eficiência do Irgapirim. Médico? Só quero saber de um: o Doutor Bula" (AL - p.55).

Tudo isso nos faz pensar que Espártaco M. representa o tipo do brasileiro médio: sempre pronto a receitar e a seguir chazinhos e receitas dos amigos. Bem diz o ditado "de médico e de louco todos nós temos um pouco" (Este dito popular serviu para um artigo-título produzido por Lamartine e dois amigos, no sanatório, para o jornalzinho O Ataque. Novamente, os diários se cruzam). A esta descrença da necessidade de um médico para a recuperação de uma doen

ça podemos caracterizar como um ato de infração ao cotidiano, infração às regras da sociedade. Em contrapartida, observa-se em Espártaco M. uma verdadeira obsessão por remédios; apavora-lhe a idéia da doença, da morte:

"É verdade que, hoje, lendo uma monografia sobre 'Infarto do miocárdio' - que depois do que ocorreu com o tio Guilherme, é o que mais me apavora - vi, quanto à sintomatologia, que, geralmente, o infarto assalta sem aviso, de surpresa, a pessoas que nunca tiveram o menor prelúdio. É desalentador, isso!" (AL - p.74).

Nessas cenas paralelas da descrença na medicina e da obsessão aos remédios manifesta-se uma influência da cosmovisão carnavalesca no diário de Espártaco M.. Seus calmantes e euforizantes (quietex e dexamil) fazem parte de sua rotina servem para mantê-lo controlado tanto em seu dia-a-dia, quanto em sua escrita.

Outro fato muito repetitivo em seus registros é o preço alto dos produtos, das tarifas do bonde, das diárias no sanatório:

"Um triângulo de chocolates, que a Kopenhagen vende a 3,00 cada um, estão custando, agora 6,00" (AL - p.214).

"Consegui tomar o meu às 6:10. Em vez de 2:00 pago, é bem verdade, 3,00. E venho com oito pessoas em pé, na minha

frente, impossibilitando a leitura dos jornais" (AL - p.172).

"Desde cedo na cidade, procuro garantir, dentro dos meus já quase exaustos recursos de crédito, mais uma quinzena de Sanatório (a atual se vence no dia 30, sábado). Supus que fosse a última - que o Lamartine pudesse estar em casa domingo, 31. Não foi possível, isso".

(AL - p.273).

Essa crise econômica que o governo Café Filho sustenta e que não apresenta solução alguma é muito criticada por Espártaco M.:

"Um governo que se mostra impotente para deter a alta calamitosa da vida, permitindo que as 'tubulações' consigam tudo o que pleiteiam da COFAP, um governo desses não tem o direito de forçar o país a novos sacrifícios" (AL - p.87).

Essas preocupações de Espártaco M., na verdade, sintetizam uma época (anos 50) e uma sociedade com seus problemas e contradições lutando pela sobrevivência de uma classe destinada ao desaparecimento: a classe média. A repetição desses eventos ajuda a garantir a recepção dos problemas sócio-políticos da época, pelo leitor.

E, provavelmente, para manter-se racional, com "medo de

perder um ponto de referência com o mundo" (AL - p.215), que Espártaco M. comenta tantas vezes fatos alusivos à loucura: de seu filho enquanto ainda não entrou em crise (p.37); dele em crise (p.228); no sanatório (p.230); das ocorrências no sanatório (p.255); das influências que caracterizam uma imagem de louco tanto na literatura universal (Nietzsche - p.174), quanto na brasileira (Machado de Assis - p.286), assim como em filmes (Noites de Circo - p.228); da religião que segundo ele é uma casa fazedora de loucos (p.263); de sua família, do egocentrismo de cada um: "uma casa de loucos" (p.195); assim como de si próprio com um medo tremendo de constituir-se louco, após "certas tonturas sentidas no juízo" (p.238). A repetição, neste caso, dá-se no constante retorno da mesma temática. Os comentários de Espártaco M. são os de um bom observador, tentando manter-se imparcial, pois o espaço da loucura, em seu dia-a-dia, é vetado por ele.

Interessante observarmos que, no diário do filho, palavras alusivas à loucura só aparecem em forma de sátira e de críticas pertinentes à instituição, de uma maneira mais racional que no diário do pai.

Além de acentuar a intensidade de alguma coisa, de forma a sugerir, pela frequência, a constância de uma idéia, a repetição é uma das fontes mais frequentes do riso, pois amplifica desmesuradamente o elemento que se repete. No diário de Espártaco M. seus atos comuns do dia-a-dia como os rituais, os remédios e a preocupação com a escrita do diário traduzem, geralmente, um riso contido pela exaustiva amplificação desses elementos no cotidiano. Tudo para reforçar o valor que Espártaco M. dá a seu dia-a-dia, a sua rotina, que preza como a coisa mais verdadeira que possui:

"...essa rotina que os meus filhos odeiam tanto e que eu reputo a coisa mais perfeita e mais deliciosa da vida"

(AL - p.112).

Além da repetição constituir um dos mais eficazes meios de amplificação da coisa que se repete, é através dela que as mais cotidianas e simples palavras da língua ganham movimento, desdobrando-se, como se multiplicasse o valor de seu significado, forçando o leitor a ver através dela a intensidade de seu conteúdo.

2.2.2.2. Pelas personagens

Geralmente, segundo Antônio Cândido, da leitura de um romance fica a impressão de uma série de fatos organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos, traçados conforme uma certa duração temporal e conforme as condições de ambiente. Na verdade, "o enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo". (CÂNDIDO, A. 1981, p.53).

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa - como é o caso de Armadilha para Lamartine, implica, necessariamente a sua condição de personagem envolvida com os acontecimentos que estão sendo narrados. Essa personagem compõe a história e vai contando e constituindo recursos que dão a impressão de verdadeiros, expondo a vida à medida em que se desenvolve, flagrando a existência de fatos e de atos por ela representificados, vindo a comprometer os acontecimentos narrados perante o leitor, embora no artifício do diário, segundo Beth Brait, o narrador-personagem não pressupõe um receptor (BRAIT, B.: 1985, p.60-61).

As personagens principais Espártaco M. e Lamartine exercem a função de narradores dos diários na estrutura do romance, por isso atribuí-mos-lhes a denominação de narradores-personagens.

Espártaco M. é um narrador-personagem que vivencia o cotidiano, situado em um tempo e um espaço determinados. Age de modo rotineiro, automático: registra tudo o que se passa a seu redor, como observador apenas, preocupando-se com o poder da igreja e dos políticos.

Lamartine é o narrador-personagem de um diário, apenas, enquanto está no sanatório. Não registra o dia-a-dia cronológico, porém fatos e atos importantes durante sua permanência naquele lugar (dois meses). No entanto, deixa ambígua a idéia de que possa ser o único escritor dos dois diários (com o nome de Ricardinho e de Espártaco M.).

Tanto Espártaco M. quanto Lamartine estão preocupados com a própria escrita, em seus registros. Espártaco M. dialoga com o seu "Diário" e Lamartine com os seus projetos de peça de teatro ou romance e seus poemas. Ambos se encontram consigo mesmos na escrita (com o seu duplo) e dialogam através dela. Além disso todo e qualquer diálogo entre pai e filho dá-se, também, só/e através da escrita. Pai e filho mantêm contato entre si através de cartas e bilhetes (como já analisamos no item 2.1.2.), além disso um lê o que o outro escreve: Espártaco M. lê os projetos e poemas de Lamartine e Lamartine lê o diário do pai (nem que seja por telepatia). Observemos dois exemplos:

"Lamartine me fez entrega dos dois primeiros capítulos de uma história que está escrevendo nas horas vagas"

(AL - p.291)

"...quando Lamartine (abusando um pouco da nossa credulidade de doentes mentais) fazia de conta que estava lendo no Diário do pai por telepatia". (AL - p.23)

A escrita é o único elo (diálogo) que aproxima Espártaco M. e Lamartine, que os torna parecidos, no mais são personagens que vivem em constante conflito de idéias. Enquanto o pai é conservador porém de ideologia comunista, contra a religião e o militarismo; o filho é a favor da liberdade, fora dos padrões convencionais, no entanto aceita o conservadorismo da religião e da política. São personagens complexas que se apresentam o tempo todo num processo de ambigüidade. Estão distanciadas uma da outra pelas idéias antagônicas, porém ao mesmo tempo se complementam e se equilibram. Uma é o que falta na outra: o verso e o reverso de uma mesma moeda (o duplo).

Interligados aos narradores-personagens do livro Armadilha para Lamartine, ou seja, a Lamartine e Espártaco M., podemos observar uma ciranda de tipos familiares - registrada, principalmente, no diário de Espártaco M.: ele, sua mulher, dois filhos, um genro e poucos amigos. Todos, fechados em quatro paredes - representando uma família burguesa, "com perfumes de intelectualidade e cultura", que se relaciona com os costumes da época e da cidade carioca. Nessa ciranda, ressalta o cotidiano a moldar as perso

nagens, tornando-as parecidas: quase caricaturas, sô esboços. Não há heróis, não há clímax, sô o dia-a-dia fotocopiado de uma família que representaria outras tantas famílias da classe média, com seus problemas financeiros, seus anseios e ideologia. Tudo é simples e natural, porém, por detrás dessa superfície, cada criatura é prisioneira da solidão que vem do individualismo. Do ponto de vista de Espártaco M., cada personagem se encontra fechada em si mesma, em seu mundo, culpando o outro pelo seu abandono. Vejamos:

"Vi quando Emília chegou, por sinal que ascendendo a luz em cheio nos meus olhos, sem a menor contemplação (...) Delicadezas, a minha wife sô as tem com os seus, com a gente do seu sangue"
(AL - p.84-85).

"Meus Queridos Egoístas. Não sei que onda de egoísmo tomou conta de todos nós, isolando-nos em nossos problemas e fazendo-nos esquecer uns aos outros..."
(AL - p.164).

A solidão é um dos mōveis mais freqüentes das ações e está inserido, principalmente, na personagem Espártaco M. que a deseja como um bem raro e difícil de ser conseguido:

"Cumpro o meu ritual de banho, ca
fê e barba, sem maiores obstáculos"
(AL - p.49) (grifo nosso).

"..vivo o mais possível dentro de mim mesmo" (AL - p.44).

Espártaco M. fecha-se sobre si mesmo, enclausurando-se em seus "sete-palmos" (varandola-gabinete). Essa "varandola" é um espaço onde se acumulam as suas experiências. Tudo se torna presente ali, naquelas quatro paredes, naquele local íntimo, e fica registrado também ali, no diário, numa das formas mais íntimas de escritura. Isto é, ele fecha-se na varandola (uma espécie de quarto) e, por sua vez, registra tudo o que se passa no diário (escritura íntima): é um espaço íntimo dentro de outro (o dentro do dentro do dentro). Enquanto que nesse espaço Espártaco M. contempla o seu diário (a sua vida), fora dele (no exterior) ele não se sente bem, é "invadido" pelos familiares e amigos, e freqüentemente tenta escapar, isolando-se na varandola. Vejamos alguns comentários dele:

"Pensei que poderia continuar minha leitura. Mas, qual! (...)

Levanto-me e venho para a minha varandola, para os meus 'sete-palmos', a única coisa que possuo verdadeiramente na minha casa" (AL - p.143).

"O natal se iniciou como qualquer outro, 'invadida' a casa, e desde cedo" (AL - p.88).

Interessante observarmos, no exemplo acima, a palavra "invadida" registrada por Espártaco M.. É a turba agitada, a tagarelice que Espártaco M. abomina, que invade o seu espaço, deixando-lhe sem tempo para a reflexão, o que o intranqüiliza, como grande pensador que é.

Enfim, toda a história reflete uma vida fechada no ciclo familiar, típica dos anos 50, onde o pai - um bem composto senhor

da classe média - carrega todo o peso da família e dos problemas sócio-econômicos sobre si:

"Sofrendo eu sozinho as oscilações astronômicas do condomínio, imposto de renda, taxa correspondente ao imposto predial, saneamento e outras"

(AL - p.73).

Preocupações com o salário, com as doenças, com os conflitos religiosos, com os conflitos de ordem intelectual e artística, com a política; preocupação em anotar o que faz durante o dia, desde o acordar até o instante de procurar o sono.

Lamartine obtém o qualificativo de rebelde e logo após de desordenado, por tentar se desgarrar da influência excessiva do pai sobre seus atos e até pensamentos. A identidade familiar pode-se desfazer - "pode ruir a casa paterna"- se porventura um elo se desfizer do laço. Lamartine tenta romper esse laço à procura de um novo espaço, mas não consegue posicionar-se, manter-se. Entretanto, como Flora Sussekind aborda em Tal Brasil, qual romance?, se os laços se romperem pode resultar em esterilidade e finitude para o pai, orfandade e impotência para o filho - isso tanto no círculo familiar como no campo da cultura. (SUSSEKIND, F., 1984, p.27). Sendo assim, é mais conveniente para Espártaco M. (um racionalista convicto), manter os laços, ocultando as diferenças e descontinuidades, ou classificando-as de desordens. Enfim, tudo são aparências, o que fica é uma certa ambigüidade.

Esse controle racional, Espártaco M. mantém, fixando-se ca-

da dia mais em seus limites, enquadrando-se a tudo comodamente. Assiste ao mundo que emerge, convencido de que as pessoas mudaram de lugar sem trocar de maneiras. Nada é novo, segundo ele. Tudo se parece: as mulheres, os homens, as coisas, os atos; enquanto tudo gira indiferente a sua volta. Para o que pensa Espártaco M. se aplicaria bem o que diz o Eclesiastes, 1, 9 - "Não há nada de novo sob o sol".

Essas semelhanças de personagens e constantes repetições de seus atos tornam o texto mais denso e profundo. E é essa profundidade que o leitor vai perseguindo, palavra a palavra, traço a traço numa construção que, pelo seu encadeamento natural, cria os seus referentes e abre um mundo de questionamentos e leituras.

2.2.2.3. pelo diário

A autobiografia é uma forma tão imediata quanto possível do herói biográfico contar (de uma maneira secreta ou declarada) sua vida, expor seus pensamentos e/ou sentimentos para o leitor. Em Armadilha para Lamartine, de acordo com Luiz Costa Lima, a autobiografia afasta-se da privacidade excludente do leitor, que segundo Louis A. Renza¹² caracteriza o próprio gênero, e passa a estabelecer com seu receptor um pacto ficcional que abrange todo o livro. A relação particular, de diários, entre pai e filho converte-se em um todo que nada dirá se, de fato, seus vazios não forem suplementados pela produção receptiva do leitor. Em suma, o

¹² RENZA, Louis A.: "The veto of the imagination: a theory of autobiography" in *New literary history*, vol. IX, nº 1, outubro 1977, p.21, Apud. LIMA, Luiz Costa. "Requiêm para a aquarela do Brasil" in Dispersa Demanda. R. J. Francisco Alves, 1981.

pacto ficcional retira o leitor de uma posição passiva, atribuindo-lhe uma posição ativa frente à produção simbólica apresentada, formulando assim uma nova leitura do mundo. O entendimento dos conflitos será indispensável para a compreensão das armadilhas e o dos vazios será importante para a compreensão dos dilemas sociais de uma época de nossa história (1954 - 1955) (LIMA, L. C.: 1978 - p.128).

Embora muitas vezes Espártaco M. afirme que "guardará seu diário a sete-chaves" (AL - p.299), tomando a resolução de jamais mostrá-lo a pessoa alguma, como se o seu texto fosse escrito somente para si, a releitura é uma condução necessária para estabelecer a continuidade perdida, para verificar as repetições e resoluções não cumpridas no texto, nem que seja a releitura do diário pelo próprio redator. Segundo Jean Rousset, este fato se intitula de "autodestinação". Pela releitura, o narrador e o receptor se confundem, observando semelhanças e diferenças, pois a distância os torna outros. (ROUSSET, J.: 1983, p.435-443).

Enquanto texto publicado, o diário torna-se um texto para destinatários, endereçado a quem quiser ler. Neste caso aparece uma situação de duplicidade na escrita íntima: "escrever para outrem o escrito para si" (ROUSSET, J.: 1983 p. 435-443). Entretanto, o leitor, no momento da leitura é solitário (mesmo estando em companhia do narrador), pois se apodera da matéria de sua leitura "Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo" (BENJAMIN, W. : 1936, p.213).

O recurso autobiográfico conta com a intimidade de um leitor que participa do mesmo mundo de alteridade do autor, ocupando

a posição de um autor: como leitor crítico. O leitor crítico percebe a autobiografia como material quase bruto suscetível de receber uma forma e um acabamento. Uma tal percepção, no entanto, compensa a lacunaridade das posições do autor e pode ir até a exotopia completa, introduzindo na obra um princípio que lhe é transcendente, assegurando-lhe o seu acabamento (BAKHTIN, M.: 1978, p. 278-297). Resulta assim uma relação de empatia entre autor/leitor que pactuam com os traços inseridos no contexto; constituindo-se produtos orgânicos de épocas.

Além do pacto entre autor/leitor existe outro: o de respeitar o calendário, ou seja, do próprio diário enquanto relato do dia-a-dia: o tempo cronológico. Isto fica implícito pela inscrição dos acontecimentos sucessivos no diário de Espártaco M., embora o registro seja infringido pela intermitência do tempo (o intervalo das datas) que é freqüente. Segundo Jean Rousset, pode-se aceitar essa intermitência como um risco do dia-a-dia, refletindo-se no silêncio, no vazio, na lacuna. A redação regular ou intermitente toma a vida ou o pensamento do sujeito na perspectiva do dia e daquele dia somente (ROUSSET, J.: 1983, p.435-443).

Espártaco M. registra em seu diário os acontecimentos marcantes dos dias e das noites numa constante alusão às horas. Vejamos um exemplo da seqüência cronológica de um dia:

"O domingo amanhece cheio de sol. Não admira, pois, que às 6 horas, eu já não possa permanecer na cama (...). Levanto-me logo. Tomo banho. Barbeio-me. Tomo café (...)" (AL - p.75).

"Jantamos... café com leite e pão (...). Saímos agoniadíssimos, às 9 e meia. Ainda proponho à Emília um cinema (...). Chegamos a casa às 10 horas, de ônibus". (AL - p.76)

"Deitamo-nos (eu e Emília)..."
(AL - p.77).

Nota-se, nos exemplos acima, a preocupação rigorosa com o tempo cronometrado, quase sempre pelas horas e em certos casos pela ação repetitiva do cotidiano, como: levantar, almoçar, jantar, dormir. Estas alusões ao tempo repetem-se em quase todos os dias registrados.

O tempo datado é registrado de duas maneiras: ora explícito em cartas ou bilhetes, ora em alusões aos rituais religiosos e sócio-políticos da época. Comprovemos:

"Arquivo a cartinha do Lamartine
(de Maceió, 1 - 2 - 1955)" (AL - p.121)

"Salvador, 18 de janeiro de 1955"
(AL - p.122).

"Rio, 4 de abril de 1955" (AL -
p.164).

"Rio, 17 de abril de 1955" (AL -
p.168).

"24 de abril de 1955" (AL - p.169).

"25 de abril" (AL - p.171).

Essas cartas além de registrar o tempo datado, vêm afirmar o diálogo mantido entre Espártaco M. e seus familiares, marcando o seu registro como um fato importante para assegurar a união familiar.

"O natal se iniciou como qualquer outro dia ..." (AL - p.88).

"A meia-noite e trinta - já é 1955" (AL - p.101).

"A manhã foi que ficou muito pequena. Mas manhã de segunda-feira de carnaval não precisa ser grande" (AL - p.140).

"Apesar do feriado (Corpus Christi) acordo cedo. Antes das 7 e meia" (AL - p.196).

"Não ligo o rádio para ouvir o que quer que seja com relação a Carmem Miranda. A morte dela me emocionou muito" (AL - p.299).

O natal, o ano novo, o carnaval, Corpus Christi, a morte de Carmem Miranda, assim como outros eventos, são registrados de acordo com o calendário, para ressaltar a importância das datas sucessivas no relato do dia-a-dia. A marca do tempo através das celebrações religiosas são registradas com uma certa ironia por Espártaco M., que critica os padrões convencionais da sociedade, relacionando seus eventos a superstições, farras, desperdício

cios, ou seja, ao carnaval. A tudo Espártaco M. registra, porém não comemora época nenhuma. Acha que os dias devem transcorrer corriqueiramente iguais.

Tudo se ajusta a uma exaustiva repetição de detalhes do cotidiano vividos constantemente: dos mesmos remédios, das mesmas alusões e mesmas preocupações. Neste caso, o tempo parece parar ou arrastar-se, prolongando-se na linguagem, na mesma frequência dos detalhes, que sob a cláusula da cotidianidade marca a escrita de Espártaco M., e por que não dizer, de Carlos e Carlos Sussekind.

A autobiografia, por sua vez, é quase um documento, serve de fator objetivo ao romancista na construção de um simulacro de vida confessada, vale por sua assinatura - afasta o apócrifo e o anônimo, porém não expulsa a ficção. Neste livro Armadilha para Lamartine o autor ficcional dos diários - o narrador - ora se esconde na voz de uma personagem, ora de outra, ora é o diário, ora é o próprio leitor a desvendar as armadilhas da situação em que se encontra. Observemos:

"O que passo a relatar foi-me transmitido por Lamartine, há três dias..." (AL - p.32).

"É que o 'Diário' falava de coisas presentes, os comentários do pseudo Dr. Espártaco voltavam-se para as experiências do dia-a-dia" (AL - p.23).

"Dormimos bem". (AL - p.238).

"Espártaco o Pai não estava na melhor das disposições para apreender o possível significado da comunicação. Que meu filho..." (AL - p.196).

Nos primeiro e segundo exemplos, o narrador é Lamartine que ora se encontra na voz de Ricardinho, ora na voz do "Diário" do pai. No terceiro e quarto exemplos o narrador é Espártaco M., que ora escreve em primeira pessoa (singular ou plural), ora em terceira pessoa, como se estivesse se observando de fora, à distância. Notemos que o autor cria um narrador adequado para cada leitor se fazendo presente de várias maneiras, em diversas vozes. Quando este leitor entra no texto é um dos efeitos do texto, é um dos narradores. Ele faz a sua história, a sua leitura. E como nos diz Jorge L. Borges "a cada leitura que fazemos surge uma nova escritura, pois o tempo de uma obra não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória". Assim sendo, pode-se observar que Espártaco M., ou o diário, Lamartine e o leitor pertencem a um mesmo espaço: de autor e de leitor. Há um jogo de emissores e receptores neste espaço.

Espártaco M. escreve um diário que, na verdade, é uma armadilha para o filho, segundo o autor, "armada dia-a-dia, a conta-gotas, pedacinho a pedacinho, para se cair fatalmente" (v. "Entrevista" em anexo). E Lamartine, obsecado pela precisão maníaca dos registros do pai, da sua constância, entra em crise. Portanto, para assumir a sua identidade tenta escrever, até mesmo, o diário do pai, no sanatório (por telepatia), com a função de presentificar a verdade profunda do diário "varandola-gabinete".

Os dois diários, por sua vez, se interpenetram, inseridos em uma estrutura única, perfeita, com a "elegância formal de uma partida de xadrez, jogada por um mestre" - como nos recorda Hélio Pellegrino no prólogo do romance: "Armadilha para o leitor" (PELLEGRINO, H.: 1976, p.6).

Toda essa articulação aparece como armadilha nos diários. Espártaco M. conhece a arte de "descobrir e encobrir" a palavra escrita e a sua própria personagem. Precisa ser decifrado, assim como sua escrita. É a própria linguagem. Porém tudo parece normal, harmônico. O cotidiano é mostrado de uma forma enganosa, como se não fosse importante, para incomodar o leitor. Toda via, quando este vai se aprofundando nos diários percebe que por detrás daquelas linhas existem outras: ocultas, profundas - que precisam ser lidas com cuidado e atenção, precisam ser penetradas.

E essa ambigüidade, do leitor analisar as entrelinhas para encontrar a verdade e o próprio narrador-personagem, constitui o novo em Sussekind, abrindo espaço para transformações e uma nova leitura do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASSIS, Machado de: 1977. Memorial de Aires. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do livro.
2. BAKHTIN, Mikhail: 1978. "Biógraphie e autobiographie anti-ques" in Esthetique et théorie di roman. Paris, Gallemard (p. 278-297).
3. BENJAMIN, Walter: 1936. "O narrador" in Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, ed. brasiliense, 1987 (3ª edição).
4. BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo ed. Ática, 1985.
5. BRAYNER, Sônia: 1979. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro.
6. CÂNDIDO, Antônio: 1981. "A personagem do romance" in A personagem de ficção. São Paulo, ed. Perspectiva.
7. CHAVES, Flávio Loureiro: 1976. Romances para estudo: Esaú e Jacó. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
8. COELHO, Izete L.: 1988. "Hilst e Borges: uma aproximação ousada" in Jornal de Santa Catarina, Blumenau, 22 e 23 de maio, p. 31.
9. FOUCAULT, Michel: 1978: História da loucura. Tradução de José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, ed. Perspectiva.
10. LIMA, Luiz Costa: 1978. "Réquiem para a aquarela do Brasil" in Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

11. PELLEGRINO, Hélio: 1976. "Armadilha para o leitor", prólogo de Armadilha para Lamartine, Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil.
12. RANK, Otto: 1976. El doble. Traducción Floreal Mazia, Buenos Aires, Ediciones Orión.
13. RENZA, Louis A: 1977. "The veto of the imagination: a Theory of autobiography", in New literary history, vol IX, nº 1, outubro.
14. ROUSSET, Jean: 1983 "Le Journal intime, texte sans destinataire". Poétique. 56, nov., p. 435-443.
15. SANTIAGO, Silviano: 1981. "As ondas do cotidiano" in Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
16. SUSSEKIND, Carlos e Carlos: 1976. Armadilha para Lamartine. Rio de Janeiro, ed. Labor do Brasil.
17. SUSSEKIND, Flora: 1984. Tal Brasil, qual romance? Rio de Janeiro, Achiamé.
18. _____: 1985. Literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor.

3. CONCLUSÃO

A ficção descortina o universo simbólico dos indivíduos e o leitor é convidado a repensar, como expectador que testemu nha, a escrita composta de armadilhas e vazios. Assim como o es critor se preocupa em alargar fronteiras lingüísticas, o leitor tem de trabalhar nesse sentido se quiser acompanhar o romancis- ta. Armadilha para Lamartine é exemplo de romance que necessita da participação de um leitor-analista para que reconstrua a lô gica interna do livro, descobrindo as armadilhas existentes. Que seja leitor, autor e personagem.

Numa concepção social da humanidade, o que constitui o centro dos valores da autobiografia são os valores sociais e, antes de tudo, familiares, que organizam a vida privada ou fami liar em seu dia-a-dia, em seu mínimo pormenor rotineiro. Sendo assim, o que predomina na linguagem é o elemento descritivo, a aplicação ao ordinário através de coisas e pessoas que dão uni formidade à vida. Essa rotina está estampada no diário de Espár taco M. quando registra os detalhes aparentemente banais de sua vida e da vida de seus familiares. Entretanto, por detrás dessa banalidade tudo aparece construído: ora o diário do filho escri to por Ricardinho; ora o diário do pai escrito por Lamartine no sanatório, por telepatia; ora o diário do pai escrito por ele mesmo; ora escrito pelo próprio diário. Essa superposição de autorias reflete, acima de tudo, a literatura, pois joga com o cruzamento de várias vozes (inclusive com a do leitor) em re latos que se elevam de particulares a universais.

Cabe salientar, aqui, as armadilhas que o próprio inter texto proporciona. É como se o livro Armadilha para Lamartine nos remetesse a outros livros, o diário do pai ao do filho, o

do filho ao do pai, mediante os quais se encaixam vários relatos, ou a outros diários (o dentro do dentro do dentro); como se a loucura e o cotidiano propusessem a discussão da história, do real.

Considerando que o livro Armadilha para Lamartine lê na história a loucura e o cotidiano, podemos refletir a respeito das armadilhas inseridas nessa história. A loucura é atribuída a Lamartine pela família e pela sociedade por achar que ele se encontra fora dos padrões de uma sociedade que se diz coberta de razão. Uma armadilha o espera: o sanatório, local a ele imposto, sem direito a escolha. O cotidiano, por sua vez, é uma armadilha a Espártaco M.. Ele registra tudo o que se passa em seu diário, insistindo, principalmente, no registro dos atos corriqueiros do dia-a-dia. Entretanto, Espártaco M. é "invadido" nesse dia-a-dia pelos familiares e amigos que não respeitam a sua solidão, neste caso ele acaba se fechando cada vez mais em seus sete-palms (varandola-gabinete). Nesse espaço, Espártaco M. consegue pensar e dialogar com o seu diário, porém seu diário também lhe arma uma cilada, escrevendo-se sozinho, como se comandasse a vida de seu relator e não apenas a registrasse passivamente.

Ao leitor também se apresenta uma armadilha (ou várias). Carlos Sussekind nos afirma essa intenção: "primeiro o leitor se depara com o diário do filho (aquela coisa meio confusa), depois vem o diário do pai, entra um dia-a-dia cinzento, com pequenas tarefas, o leitor fica esperando um retorno daquele clima inicial, mas passam-se cem, duzentas páginas e termina do mesmo jeito" (v. "Entrevista" em anexo). Outra armadilha poderia ser essa: Lamartine, em seu diário, sugere que tudo pode ter

sido dito por ele, no sanatório, como se estivesse lendo o diário do pai por telepatia, nesse caso a veracidade do relato fica comprometida e o leitor poderá ler através da perspectiva de Lamartine, ou através da perspectiva de Espártaco M., assim como através das duas perspectivas para tentar compreender e acompanhar o registro repetitivo dos mesmos atos e dos mesmos pensamentos de Espártaco M.. O leitor, por sua vez, assume uma cumplicidade com o autor ou os autores do diário, isolando-se também na "varandola-gabinete, passando a compartilhar da escrita do diário segundo sua própria leitura.

Tudo são armadilhas e tudo é diálogo. O cruzamento de diários que se superpõem - deixando a impressão de uma foto desfocada - necessita da recomposição das idéias pelo leitor. Sendo assim, segundo Antônio Cândido, "a literatura está em questionamento; como se, no fundo, e apesar de ressalvas em contrário, e la fosse a própria realidade. Daí uma permanente conversa de aferição com o leitor, chamado implicitamente a testemunhar sobre a eficiência, verossimilhança e fidelidade que o texto apresenta". Neste caso o leitor é convidado a acompanhar as várias perspectivas abordadas e a terminar o texto, indicando, através das múltiplas leituras o seu valor.

Valor, este, consideravelmente grande, embora a obra não ocupe um lugar de relevo na literatura contemporânea, justamente por fugir a uma literatura popular que denuncia os problemas sócio-políticos da época. Isto é, enquanto a maioria dos escritores da década de 70 enveredava pelo romance-reportagem, Carlos Sussekind voltava-se mais para uma ficção despojada de denúncia, numa linguagem clara, harmoniosa, seguindo o caminho de um Machado de Assis, por exemplo. Em sua palavra ressoa a

voz dos grandes narradores não preocupados em seguir modismos da época, aqueles cuja escrita, segundo Walter Benjamin, "menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos" (BENJAMIN, W. 1987), exprimindo assim a verdadeira relação do homem com o mundo.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. Bibliografia geral.

1. ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1977.
2. ———. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.
3. AUERBACH, Erich. Introdução aos estudos literários. Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, ed. Cultrix, 1972.
4. BALDERSTON, Daniel. El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges. Traducion de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires, ed. Sudamérica, 1981.
5. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense - Universitária, 1981.
6. ———. Esthetique et théorie du roman. Paris, Gallémard, 1978.
7. BARRETO, Lima. Diário íntimo. São Paulo, ed. Brasiliense, 1956 (vol. XIV).
8. ———. Triste fim de Policarpo Quaresma, 22^a ed. São Paulo, ed. Brasiliense, 1979.
9. BARTHES, Roland e outros. Linguística e literatura. Tradução de Izabel Gonçalves e Margarida Barahona, São Paulo, edições 70, 1980.
10. BARTHES, Roland. Aula. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, ed, Cultrix, s/d.
11. ———. Crítica e verdade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, ed. Perspectiva, 1982.

12. BARTHES, Roland O Prazer do Texto. Tradução de J. Guimburg. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
13. _____ O grau zero da escritura. Tradução de Heloísa de Lima Dantas, Anne Armichand e Álvaro Cini, São Paulo, ed. Cultrix, 1974.
14. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O cristal em chamas: uma introdução à leitura do texto literário. Florianópolis, ed. da UFSC, 1986.
15. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 3ª ed, São Paulo, ed. Brasiliense, 1987.
16. BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Mª Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
17. BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Tradução de Mª Tereza H. Guerreiro, Lisboa, ed. Arcádia S/d.
18. BORGES, Jorge Luís. Obras completas (1923 - 1972) Buenos Aires, Emecé editores, 1974.
19. BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo, ed. Ática. 1985.
20. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Zero. Rio de Janeiro, ed. Codecri, 1979.
21. BRAYNER, Sônia. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira; Brasília, I.N.L., 1979.
22. CALLE-GRUBER, Mireille. "Journal intime et destinataire textuel" in Poétique. 59, set, 1984, p. 389-391.
23. CAMPOS, Haroldo de. A operação do texto. São Paulo, ed. Perspectiva, 1976.

24. CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento" in América Latina em sua literatura. Coord. César Fernandez Moreno. São Paulo, ed. Perspectiva, 1979.
25. _____ A personagem de ficção, São Paulo, ed. Perspectiva, 1981.
26. _____ Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 7ª ed., São Paulo, ed. Nacional, 1985.
27. CHAVES, Flávio Loureiro. Romances para estudo: Esaú e Jacó. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
28. COELHO, Izete L. "Hilst e Borges: uma aproximação ousada" in Jornal de Santa Catarina, Blumenau, 22 e 23 de maio de 1988, p. 31.
29. COELHO, Nelly Novaes. Literatura e linguagem. São Paulo, ed. Quíron Ltda, 1980.
30. DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense-universitária, 1987.
31. DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, ed. Perspectiva, 1971.
32. DIMAS, Antônio. Espaço e romance. São Paulo, ed. Ática S.A., 1985.
33. D'ONOFRIO, Salvatore e outros. Conto brasileiro: quatro leituras. Petrópolis, Vozes, 1979.
34. ECO, Umberto. Como se faz uma tese. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, ed. Perspectiva, 1983.

35. EIKHENBAUM, B. e outros. Teoria da literatura: Formalistas Russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. 4ª ed. Porto Alegre, ed. Globo, 1978.
36. FERREIRA, Edda Arzúa. O texto literário: a prática da interpretação. Florianópolis, ed. da UFSC e Lunardelli, 1983.
37. FOUCAULT, M. "L'écriture de Soi" In Corps Écrits nº 5. "L'autoportrait", p. 1.
38. _____ História da loucura. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, ed. Perspectiva, 1978.
39. FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro. Imago Editora Ltda, 1972.
40. FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, ed. Cultrix, S/d.
41. GENETTE, Gérard. Figuras. Tradução de Ivonne Floripes Montoanelli, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
42. _____ Discurso da narrativa. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Arcádia, 1976.
43. GIDE, A. Journal 1889-1933. Paris, Gallimard, Pléiade, 1948.
44. GLEDSON, John. Machado de Assis: Ficção e história. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1986.
45. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagens. 2ª ed. São Paulo, ed. Brasiliense, 1981.
46. JAUSS, Hans Robert e outros. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

47. JENNY, Laurent e outros. Intertextualidades. Tradução de Clara Crablé Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
48. KRISTEVA, Júlia. Introdução à semiótica. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, ed. Perspectiva, 1974.
49. _____ Semiótica do romance. Tradução de Maria Alzira Seixo, 2ª ed., Campo de Santa Clara, ed. Arcádia, 1978.
50. _____ História da linguagem. Tradução de Maria Margarida Barahona, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1983.
51. LAING, Ronald D. Sobre loucos e sãos. Tradução de Marina Borges Svevo, São Paulo, ed. Brasiliense, 1981.
52. _____ O eu dividido. Tradução de Áurea Brito Weissemberg. Petrópolis, Vozes, 1982.
53. LEITE, Dante Moreira. O amor romântico e outros temas. São Paulo, ed. Nacional; ed. da USP, 1979.
54. LEITE, Lígia Chiappini M. O foco narrativo. São Paulo. Ática, 1985.
55. LEJEUNE, Philippe. "Autobiography in the third Person" in New literary history. vol. IX, number 1. Autumn, 1977, p. 27-51.
56. _____ "Le pacte autobiographique" in Poétique. 59 set, 1984, p.416-431.
57. LIMA, Luiz Costa. Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
58. _____ Teoria da literatura em suas fontes (vol I e II), 2ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

59. LIMA, Luiz Costa. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro. ed. Guanabara, 1986.
60. LIMA, Luiz Costa. Mimesis e modernidade. Rio de Janeiro. ed. Graal, 1980.
61. MEYER, Augusto. Textos críticos. São Paulo. Perspectiva; Brasília, INL, 1986.
62. MIRANDA, Wander Melo. "Bolor e armadilha para Lamartine" in O eixo e a roda. Belo Horizonte, novembro de 1986 (volume 5).
63. MONEGAL, Emir R. Borges: uma poética da leitura. Tradução Irlemar Chiampi, São Paulo, ed. Perspectiva. 1980.
64. NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo, ed. Ática, 1988.
65. PAIVA, Mãe H. de Moraes. Contribuição para uma estilística da ironia. Lisboa, Publicação do centro de estudos filosóficos, 1961.
66. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Falência da crítica. São Paulo ed. Perspectiva, 1973.
67. _____ Texto, crítica, escritura. São Paulo, ed. Ática, 1978. (Ensaio, 45).
68. POMPEU, Renato. Quatro-olhos. São Paulo. Alfa-Omega, 1976.
69. PORTELLA, Eduardo e outros. Paisagens da modernidade. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro nº 69, abril, junho, 1982.
70. RANK, Otto. El doble. Tradução de Floreal Mazia, Buenos Aires, ed. Orión, 1976.

71. RENZA, Louis A. "The veto of the imagination: a theory of autobiography" in New literary history. Volume IX, number 1, autumn, 1977, p. 01-26.
72. RIBEIRO, Darcy. Os brasileiros. Rio de Janeiro, ed. Vozes, 1978.
73. ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto, São Paulo, ed. Perspectiva, 1976.
74. ROUSSET, Jean. "Le Journal intime, texte sans destinataire" in Poétique 56, nov, 1983, p. 435-443.
75. SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
76. _____ Em liberdade. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.
77. _____ "Repressão e censura no campo da literatura e das artes na década de 70" in Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 187-194.
78. SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, ed. Perspectiva, 1983.
79. SCHWARZ, Roberto. Que horas são? São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
80. _____ O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
81. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1986.
82. SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

83. SUSSEKIND, Carlos. Os ombros altos. Rio de Janeiro. Livraria Taurus editora, 1985.
84. SUSSEKIND, Carlos e Carlos. Armadilha para Lamartine. Rio de Janeiro. Editorial Labor do Brasil, 1976.
85. SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil qual romance? Rio de Janeiro. Achiamé, 1984.
86. _____ Literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
87. TACCA, Oscar. As vozes do romance. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.
88. TODOROV, Tzvetan. Poética. Tradução de Carlos da Veiga Ferreira, Lisboa, ed. Teorema, S/d.
89. _____ Os gêneros do discurso. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch, São Paulo. Martins Fontes, 1980.
90. _____ As estruturas narrativas. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés São Paulo, ed. Perspectiva, 1979.
91. VASSALLO, Lúgia e outros. A narrativa ontem e hoje. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1984.

Obs.: Nesta bibliografia de obras gerais e teóricas, cito algumas obras de ficção que foram utilizadas na dissertação.

4.2. Bibliografia sobre o autor

- ANGÉLICA, Joana. "Entre o romance e o desenho, são muitas as armadilhas" in O Globo, 8 de julho de 1976.
- BOCHINI, Otilia. "Carta a Carlos Sussekind" - Catanduva, 28 de junho de 1962.
- CARNEIRO, Geraldo Eduardo. "Sanidade e loucura no discurso de Lamartine" in Jornal do Brasil.
- CÉSAR, Ana Cristina. "Para conseguir suportar essa tonteira" in Revista Opinião nº 201, 10 de setembro de 1976.
- _____ "Um livro cinematográfico e um filme literário" in Revista Opinião, 22 de outubro de 1976.
- COUTINHO, Wilson Nunes. "A ordem do pai e a crise do filho" in Revista Opinião, 1 de outubro de 1976.
- FILHO, Armando Freitas. "Seguindo Sussekind" in Belo Belo nº 2 Rio de Janeiro, 1985.
- FILHO, Campomizzi. "Armadilha para Lamartine". Minas Gerais.
- GUIMARÃES, Torrieri. "Bilhete a Carlos Sussekind" in Folha da Tarde, São Paulo, 2 de agosto de 1976.
- JAGUAR. "Armadilha para Lamartine" in Pasquim.
- LIMA, Luiz Costa. "Requiém para a aquarela do Brasil" in Dispersa demanda. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1981.
- LEITE, Sebastião Uchoa. "Entre fantasia e realidade, o leitor escolhe sua versão" in O Globo.

LOBO, Luiza. "Um diálogo a quatro mãos. O diário faz o contra
ponto" in O Globo, 5ª feira, 8 de julho de 1976.

MANSUR, Gilberto. "Os sussurros que falam mais do que os ber
ros" in Isto é, 17 de agosto de 1977.

MARTINO, Telmo. "Leitura incessante" in Jornal da Tarde, 4ª fei
ra, 03 de agosto de 1977.

———— "Isenção e transformação" in Jornal da Tarde, 28 de
agosto de 1977.

MARTINS, Wilson. "O antigo e o novo" in Jornal do Brasil, Rio
de Janeiro, 14 de abril de 1979.

MENEZES, Carlos. "No romance de Sussekind um diário é o protago
nista" in O Globo, 24 de junho de 1976.

MIRANDA, Wander Melo. "Bolor e armadilha para Lamartine in O
eixo e a roda. Belo Horizonte, novembro de 1986.

MITRE, Fernando. "O superestimado, o subestimado" in Jornal da
Tarde, 2ª feira, 03 de outubro de 1977.

MOUTINHO, Nogueira. "Armadilhas de muitos segredos" in Folha de
São Paulo, 2ª feira, 19 de setembro de 1977.

SUSSEKIND, Flora. "A literatura-verdade" in Literatura e vida
literária. Jorge Zahar Editor, 1985.

5. ANEXOS

5.1. História em quadrinhos "Armadilha para Lamartine".

Na "Armadilha para Lamartine" a gente fazia aparecer o noivo no Sanatório, de madrugada, escalando um muro que dá para a ala feminina do Pavilhão dos Tranqüilos e indo procurar Inês no seu quarto para ajudá-la a fugir. Logo no primeiro quadrinho ficava-se sabendo que o misterioso personagem era o Doutor Klosowski (embaixo, a legenda: "O noivo que a família é contra").

Enquanto os dois se aventuravam pelo jardim deserto, Lamartine, debruçado à sua janela, onde estivera contemplando a lua, descobria tudo e resolvia segui-los sem que eles percebessem.

Via-se, depois, o casal em fuga caminhando por uma imensa praia selvagem, com Lamartine sempre atrás, prudentemente a guardar distância. Nota-se Lamartine cansadíssimo; Inês e o Doutor Klossowski, radiantes, leves como plumas, percorrem a areia fria, de braços dados - ela sorri para ele, descansa toda no seu braço, fica indo e vindo nos passos dele...

O sol ainda não apareceu no horizonte, mas já o céu está começando a clarear. A barba encaracolada do Doutor Klossowski era pintada em vermelho, tudo o mais nos quadrinhos sendo preto e branco. No olhar que Inês lança para trás, Lamartine tem a impressão de haver sido visto; deita-se e esconde a cabeça na areia. Quando se ergue novamente, os dois desapareceram. Lamartine suspeita de que tenham entrado em uma cabana, não muito longe dali. Hesita antes de abrir a porta da cabana, mas o ciúme e a curiosidade acabam vencendo os seus escrúpulos.

A cabana era uma armadilha para Lamartine. Assim que ele

entra, a porta se fecha e acendem-se luzes por todos os lados. Lamartine vê-se cercado de máquinas, numa sala muito ampla (legenda: "O Gabinete de Experimentos do Doutor Klossowski").

Está diante de um aparelho que o intimida.

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

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

Lamartine: - Não, mas assim diante dela eu não posso. Não. Não.

- Vamos, diz Dr. Klossowski ajustando-o ao aparelho.

E ainda não era tudo. Para dar a partida, aproxima-se com um elétrodo em cada mão. Um ele lhe atarracha na boca e o outro no cu. Lamartine começa um voo frenético pela sala.

Não está em órbita nenhuma, passa em voo rasante sobre Dr. Klossowski, este se agacha depressa e Lamartine bate com toda a força contra a parede, despencando dolorido para o chão. Com o choque saltaram fora os elétrodos. Dr. Klossowski apanha um e depois o outro, com cuidado, verificando se não sofreram avarias. Acomoda-os, em seguida, por baixo de suas próprias roupas e faz um sinal a Inês para que o acompanhe até uma pequena plataforma, aonde sobem, ambos, e ficam de pé, dando a frente um para o outro.

Dr. Klossowski prende as pontas dos cabelos de Inês nas pontas de sua barba encaracolada, estreita fortemente o corpo dela contra o seu, beija-a com paixão e, no mesmo instante em

que se faz ouvir um zumbido ensurdecedor, os dois, assim enlaçados, somem da plataforma. Furacão ou o que quer que seja, Lamartine agarra-se a um pé de mesa para não ser arrastado: eles estão voando em círculos dentro da cabana (legenda: "O voo nupcial"), velocíssimos, com impactos raspantes sobre as tábuas do teto, até que vencidas todas as resistências materiais, o Gabinete de Experimentos vem abaixo.

Desprende-se da Terra os corpos imantados de Inês e do Dr. Klossowski e procuram nas alturas o seu destino celeste.

Ao sentir na pele os primeiros raios diretos do sol, Inês se fixa, com espanto, na fisionomia do seu companheiro de ascensão: não é o Dr. Klossowski, mas Lamartine.

- Você! exclama ela, enquanto continuam a subir vertiginosamente.

Lamartine explica-lhe que foi o seu noivo quem ficou lá embaixo entre os destroços da cabana.

(Legenda: "Um truque dos mais fáceis para quem tem poderes especiais"). Vê-se Lamartine transformar-se em Jesus Cristo, fazendo resplandecer o corpo de Inês com a luz intensa que Ele irradia. Os dois continuam subindo.

Enquanto isso, no Sanatório Três Cruzes (legenda: "Liberdade! Liberdade!"), miríades de peles vermelhas, dignamente cobertos com os seus cocarés de penas coloridas até o chão e montados em soberbos corcêis, escapam dos pavilhões saltando pelas janelas e pulando os muros. Os médicos atiram neles de espingarda, entrincheirados em posições estratégicas.

O sol está nascendo. Os índios galopam na praia selvagem (de novo a legenda: "Liberdade! Liberdade!"), por onde antes passaram Inês e o Dr. Klossowski com Lamartine em sua persegui

ção.

Infinitamente distante, no céu, vê-se um pontinho que brilha (Inês e o Cristo-Lamartine unidos nas alturas). Do pontinho saem dois "balões" com os seguintes dizeres:

- Mas, e como vou saber se estou mesmo subindo aos céus, e que não é Você que me faz pensar que estou subindo?

- Qual a diferença? O importante é estarmos juntos. Um final tão poético!

(Reprodução das páginas 29, 30 e 31 do livro Armadilha para Lamartine).

5.2. Entrevista com Carlos Sussekind de Mendonça Filho

Com um grande sorriso nos lábios, muito cordial, como se já me conhecesse, Carlos Sussekind recebeu-me em seu apartamento para um bate-papo, no dia 08 de outubro de 1987, deixando-me muito à vontade. Sempre muito brincalhão revela alguma coisa de si mesmo com tamanha simplicidade que parece uma pessoa qualquer e não a grande figura que é. Passemos à entrevista:

I. Seu nome completo é Carlos Sussekind de Mendonça Filho. Por que você usou Carlos & Carlos e tirou o Mendonça na autoria do livro Armadilha para Lamartine?

C.S. Eu usei Carlos & Carlos porque o livro partiu dos diários de meu pai Carlos Sussekind de Mendonça (por isso a co-autoria). A razão de eu ter tirado o Mendonça do nome foi para disfarçar, para impedir a identificação dos personagens - pai e filho.

I. Carlos Sussekind, de onde você é? Quando nasceu? O que ou quem teria despertado em você o interesse pela criação literária?

C. S. Nasci aqui no Rio, em 1933. E quem me despertou o interesse pela criação literária foi meu pai, não tenho a menor dúvida. Só você ver uma pessoa sentar-se três vezes por dia para escrever alguma coisa, retomando o mesmo fio ("como eu dizia.."). O primeiro romance que eu li deve ter sido esse diário em que a gente (eu e minha irmã), inclusive, esperava encontrar muitas situações inconfessáveis, e não era nada disso, ele era muito hábil, muito prudente, o que houvesse de inconfessável decididamente não estaria no diário.

I. E os seus estudos? E a sua infância? Tiveram alguma influência sobre a sua escrita? Sobre o diário?

C. S. Fiz o curso médio no Colégio Andrews e iniciei o curso de filosofia, como consta no diário de Espártaco M., porém abandonei já no segundo ano. Desde criança sempre li muito. A minha grande paixão era Monteiro Lobato. Emília era como um segundo eu, um alter-ego, eu adorava. Tive o prazer de acompanhar os lançamentos, saía correndo para ir ver as novas aventuras de Emília. Foi o escritor que eu li mais completamente, com a sofreqüidão de esperar as novidades.

I. E o relacionamento da sua família? Como você vê o papel da família na sociedade burguesa? Naquela sociedade em que conviem as suas personagens do livro Armadilha para Lamartine? Sua família era burguesa?

C.S. Era burguesa, de classe média com perfumes de intelectualidade e cultura, aquela coisa toda... Inclusive hoje há uma diferença muito grande no relacionamento com minhas filhas. Naquela época foi possível haver um conflito entre meu pai e eu - com muita agonia - (aquilo que está no livro), nós discutíamos, mas com um padrão comum: os dois em termos de literatura. Hoje, de saída, minhas filhas, uma delas mais que a outra nem admite o interesse absorvente pela literatura, o que os dois admitiamos. Nós partíamos para ver quem estava sendo mais leal, mais veemente com a literatura. Escrever um livro era uma coisa natural, eu também achava. Então eu também podia compreender essa coisa estranha, que eu estou sempre falando, de meu pai sentar-se três vezes por dia para escrever o diário. Achava tudo aqui

lo apaixonante. Escrever é apaixonante. Isto é exemplo de como a família funcionava. As desarmonias ainda estavam muito harmônicas. O filho rebelde era um rebeldezinho muito vagabundo, porque estava jogando no mesmo jogo do pai. Hoje é completamente diferente, para você mostrar o papel da literatura, a sua importância, porquê escrever um livro - é um abismo. Hoje se tenta fazer uma crítica forte. O filho critica tudo o que o pai representa, a sua geração.

I. Eu acho também que o poder da palavra escrita naquele tempo era outro, não tinha tantas opções de vida, tantas distrações. É o modernismo que traz esse corre-corre, essa falta de tempo para a leitura.

C. S. Sim, também acho, por exemplo, hoje as minhas filhas não admitem ficar num sábado à noite em casa lendo, o que a gente admitia normalmente. Essa comunicação com o livro ficou diferente. Esse prazer de ler um livro parece que não existe mais.

I. Já que estamos falando em literatura, o que é literatura para você?

C.S. Durante muito tempo foi tudo. E hoje ainda é. É vida mesmo. É vida assim no mais alto grau. E por isso mesmo é muito contestado. O pessoal mais jovem acha loucura você transformar em vida uma coisa que não é. Mas é, realmente. É uma possibilidade de vida muito mais intensificada, concentrada, mais sentida. Literatura não é necessariamente um livro escrito, não é aquela admiração meio fetichista por um livro escrito, é o prazer da narrativa realmente, contar em qualquer lugar qualquer coisa e ter prazer de contar é saborosíssimo. É literatura.

I. Qual a sua profissão? E a que você se dedica atualmente?

C.S. Sou jornalista por registro de profissão, mas muito pouco por exercício. Fazia mais traduções jornalísticas, depois traduções de livros. Sou redator no serviço público - Tribunal de Contas - uma coisa que não me interessa muito, mas que foi muito necessário para manter a família. E, atualmente, estou trabalhando nesse dicionário que já te falei, da academia, esse do Antônio Buarque, o grande dicionário da José Olympio - é o que pretende competir com o Aurélio. Espero que com êxito.

I. Quando você está escrevendo ou quando esteve, no caso dos diários, para que tipo de leitor você pensou que estava escrevendo, se você o imaginou? Qual seria a platéia ideal?

C.S. É muito estranho, realmente não se pensa. Não sei, eu pensava que provavelmente era um tipo de leitor que estaria um pouco saturado de uma literatura pseudo-elevada, de uma literatura metafórica e que, de repente, fosse ter uma espécie de sobressalto com fazer literatura em cima de coisas inteiramente banais. E como é que o banal acumulado em quantidade de repente deixava absolutamente de ser banal e ficava uma coisa até intrigante e meio estranha. E como apareceu desse leitor em contatos pessoais! Em números nem se pode dizer que tantos. Foram feitos cinco mil exemplares dos quais se venderam talvez dois mil e quinhentos e os demais não sei, talvez até estejam sendo vendidos, pois nesse meio tempo a editora se desfez. E essa outra metade se dispersou, tanto que apareceram em Curitiba, uma grande parte descobri em São Paulo e aqui no Rio sumiu completamente.

Esperava um leitor que iria se divertir como eu me diverti. Imagina

ginei uma pessoa dizendo: "puxa, mas pode-se fazer um tipo de literatura assim?" Para mim a sensação do diário era tão diferente, contar a história daquela maneira era tão estranha!

I. Quem você considera o escritor aí nesse caso, você ou o seu pai?

C.S. Ah, meu pai, não tenho a menor dúvida. A personalidade é dele. O meu papel foi de uma espécie de encenador, colocar uma luz aqui, outra ali. E acho que os dois se entenderam muito bem, por isso a co-autoria.

I. Mas foi você quem refez e montou a história.

C.S. Eu tive essa facilidade, por ser meio marginalizado (ainda mais com esse negócio de sanatório!), por esta disponibilidade em que eu fiquei me deu mais condições de olhar os escritos com outra visão. Ele via nisso, realmente, não tenho dúvida, um exercício literário, mental. Sua profissão era muito embrutecedora e ele começou a procurar o diário para ter uma vibração de vida, mas nunca parou para olhar o que estava fazendo (não havia tempo). E eu, ali, completamente desocupado pude perceber que, sem dúvida, era a melhor coisa que ele tinha escrito até então - melhor do que aquilo que escrevia sobre justiça, que teve bastante repercussão.

E foi a sorte dele, eu tenho a impressão, ter um camarada assim perto que amasse mesmo a ele e aos textos dele. Mas, sem dúvida, a escrita é dele basicamente.

I. Numa das últimas entrevistas que Jorge Luís Borges deu antes da sua morte, ele afirma que existem dois tipos de escritores - quero que você se posicione e posicione seu pai - homens que se vestem de uma fantasia de escritor e quando vão escrever, repentinamente tornam-se tristes ou irônicos; e homens escritores que vivem e trabalham a palavra, que vivem na realidade em seu mundo poético é/ou misterioso. A qual dos dois tipos de escritores você acha que seu pai se enquadra? E você?

C.S. Tenho a impressão de que tanto meu pai quanto eu ficamos sempre preocupados em fazer colar estas duas coisas: o que está escrevendo e o que sai escrito - (como nós nos sentimos). Por um lado, o escritor que ele era fazia sempre coincidir as concepções dele, a maneira de ver a vida com a sua escrita, mas por outro lado com uma certa ressalva, uma certa censura (talvez porque estivesse comprometendo toda a sua família).

No começo, ele escrevia em volumes pequenos - vou até te mostrar alguns - e os guardava em sua gaveta, com o tempo os diários cresceram, passaram a ser escritos em livros grandes e ele os colocava bem em cima, em sua estante, onde só ele podia pegá-los (nós éramos pequenos). Com o passar dos anos os diários foram crescendo e, automaticamente, descendo. A censura passou a fazer parte deles. Ainda lembro de uma frase de meu pai quando eu estava no sanatório: "agora tenho que guardar este diário a sete chaves", e deve ter guardado mesmo, porque só depois de muito tempo fui ler o que ele tinha escrito naquela época e te confesso que fiquei pasmado.

Quando eu estava trabalhando nesses diários deu um desânimo atroz quando chegou lá pelos anos 61-62 (já decorridos 24 anos de diário), de repente vi um capítulo inteiro da sua relação

com o diário - o que o diário fala do diário - contendo a seguinte frase: "este diário não representa nada da minha vida, porque o mais importante eu calei". Com uma frase dessa caiu por terra tudo o que estava construído, o que a gente acreditava. Mas aquele momento acho que foi um acesso de mau-humor com ele mesmo. É quando ele assumia a crítica que a família fazia e usava carapuça para esconder a verdade.

I. Vamos agora partir para o romance em si - Armadilha para Larmartine. Você me falou que partiu dos diários de seu pai, contendo 30 mil páginas, escrito ao longo de 30 anos.

C.S. Exatamente, confirmo. O diário todo vai de 39 a 68.

I. Eu gostaria de saber como esses diários eram e qual a modificação que ocorreu neles para a efetiva publicação? No livro passa-se de outubro de 1954 a agosto de 1955 - não dá um ano exatamente.

C.S. Foi usado material verdadeiro não só desse período como também sempre que eu achava que dava para realçar mais uma determinada situação, contrastar, material de outras datas - como conversa de bonde que podiam ter-se dado em 54 - como em 52 ou efetivamente em 60 - coisa assim, evitando também sair muito, pois o contexto podia não ficar apropriado.

Eu me sinto às vezes um pouco culpado de muita coisa que eu coloquei na boca de meu pai - ele diria aquilo - eu tenho certeza, mas na verdade não disse. Por exemplo, uma das minhas invensões foi a palavra "varandola", meu pai usava varandinha, mas varandola parece que denota mais felicidade, é um sonho, um espaço e "varandinha" parece uma coisa pequena, sem importância.

Dessas substituições há milhares delas, eu acho que tive mais tempo para encontrar a palavra certa. E foi-se estruturando essa ligação com os dois textos - que não é um conflito de gerações, mas uma duplicidade - eu assumindo a personalidade dele para escrever como ele, me descrevendo.

Outro fato foi quando eu insinuei que meu pai havia riscado uma palavra para não se denominar um louco (AL - p.298). Ele nunca riscou palavra alguma no diário, nunca teve nenhum arrependimento.

Tudo isso são exemplos de como você pode mexer em coisas pequenas para ficar mais próximo dele.

I. Você também me falou que o estilo de seu pai era voltado mais para frases curtas e o seu era mais frases longas, dando voltas. Mas a gente pode notar que em Armadilha para Lamartine há os dois tipos de estilo. Isto justifica a co-autoria.

C.S. Evidentemente.

I. No artigo "Réquiem para a aquarela do Brasil" Luiz Costa Lima aborda o aspecto dos dois diários (do pai e do filho) pertencerem a um só ao filho. Eu, particularmente, senti este problema. Tudo parece ser dito do ponto de vista do filho como se o diário do pai fosse o "Diário de Espártaco" inventado no sanatório, pelo filho. Isto foi proposital?

C.S. A intenção foi fazer passar fatos reais por imaginários - para não comprometer ninguém. De repente virou uma brincadeira fazer uma coisa real fingindo que é irreal o tempo todo.

A história da telepatia em que o filho finge que está lendo o diário do pai foi toda inventada por mim, para que o leitor pos

sa se interessar mais pelo diário do pai, e quem sabe, como vo
cê me colocou, até ler pela perspectiva do filho. Ainda mais
que o leitor nunca vê o filho a não ser através do pai. Podia
imaginar que tudo isso estava sendo simulado.

I. Há a idéia também da morte proposital do pai nisso tudo, da
aquele pai castrador. Há momentos em que a gente percebe que o
filho gostaria que o pai não existisse.

C.S. Ah, sim, é possível, mas te garanto que essa idéia não foi
proposital.

I. No meu entender Armadilha para Lamartine não visa somente ar
madilhas para a personagem Lamartine, mas, e especificamente,
para o leitor. Isto foi proposital?

C.S. Isto já foi uma jogada editorial com Hélio Pellegrino, pe
lo prefácio dele eu deduzi que poderia ser uma armadilha para o
leitor e foi assim que fizemos.

Há armadilhas sim, umas intencionais, por exemplo: esse diário
jamais seria lido se começasse pelo diário do pai - "o dia está
enfarruscado...". Por isso joguei aquela coisa inicial meio
confusa, meio extremada; há aí uma armadilha cruel, porque aca
badas aquelas vinte e poucas páginas entra um dia-a-dia cinzen-
to, com pequenas tarefas e o leitor sempre achando que isso é
só uma preparação, mas passam-se cem, duzentas páginas e termi
na assim. O leitor fica esperando uma volta daquele clima que
de certo modo volta, a figura do pai vai tendo algumas transfor
mações, eu forço um pouco as transformações para chegar ao dra
ma.

Outra armadilha seria essa: eu fazia uma figura de meu pai amo

rosa e a repercussão foi outra, de um pai controlador, autoritário. Não sei quem caiu nessa armadilha, se eu ou se o leitor.

1. E qual seria a armadilha para Lamartine?

C.S. É o diário do pai, realmente. É o fascínio do diário do pai, é a literatura, o aprendizado da literatura.

A armadilha é armada dia-a-dia, a conta-gotas, pedacinho a pedacinho, para se cair fatalmente. É aquela coisa montada. É a sedução de ver o dia-a-dia de repente num papel, analisado naquela seqüência. É a vida mesmo. Volto a dizer a literatura para mim é vida, é esse diário mesmo, essa armadilha irresistível. É ver a nossa vida ali, registrada. Por isso a estupefação do pai ao conhecer no sanatório um amigo de Lamartine que era totalmente desconhecido por ele, que ele não teve notícias (Galocha), que não estava registrado no diário, como se de repente só pudesse existir aquilo que o diário tivesse registrado; ou seja, o diário é que dá vida às coisas. O que não está no diário é desconcertante e aquele cara, então, poderia ser a chave da doença de Lamartine que o pai não pode controlar por não ter aquele dado básico.

A idéia deste amigo desconhecido foi toda inventada até o momento em que o pai se sente meio perdido, talvez louco, e encontra no olhar do médido quase um atestado da sua loucura. Tudo isso para denotar a união do pai e do filho, quando a dualidade dos dois se tocam, ficando um só.

1. Foucault nos lembra que "a loucura não é uma essência, é uma convenção social". Este fato está inserido na personagem Lamartine - a família e a sociedade é que o denominam louco - o pai é quem deixa que o levem ao sanatório. Porém, na minha opinião

Espártaco é mais louco que Lamartine por sua obsessão pelos calantes, por sua mesmice ordenada (loucura hipocondríaca). No meu entender a família, que se reflete na pessoa do pai, interna Lamartine para fugir da sua própria loucura, com medo de se contagiar pela loucura do filho. O que você pensa a respeito?

C.S. Eu acho o pai apaixonadamente louco e não odiosamente louco. Eu estava realmente louquíssimo para a sociedade, mas estava muito bem, muito feliz, sentindo uma leveza de tudo.

E, para provar ao pai que o filho já estava bom ele entrega -no sanatório - uns manuscritos de uma peça de teatro, tudo inventado. Porque nós achávamos que o padrão da sanidade e da loucura era a literatura. Se você está fazendo uma literatura boa é porque você está bem (o parâmetro é a literatura).

I. Essa personagem - Espártaco M. - lembra-me muito as personagens de Machado de Assis, principalmente o conselheiro Aires, pela sua meticulosidade e mesmice, assim como Lamartine lembra-me o Policarpo Quaresma, de Lima Barreto. Você leu Machado de Assis? E seu pai? Foram influenciados por ele? Poderia afirmar então que Machado de Assis foi um de seus precursores? E os outros, quais foram? Lima?

C.S. Machado de Assis, sim, e que precursor magnífico! Um precursor meu ou nosso é muito estranho, eu sou o que se pode dizer um rebento tardio do Machado de Assis e meu pai um menos tardio.

Lemos muito também Lima Barreto, Graciliano Ramos - é exatamente essa linha documental, real, um que meu pai se mexe muito bem. E, como não podia deixar de faltar, Monteiro Lobato, li extremamente. Para mim até hoje Caçadas de Pedrinho é um dos dois

ou três maiores livros brasileiros. É uma beleza. É um texto perfeito. É uma obra-prima mesmo. Só não é dito por causa dessa coisa de literatura infantil! É um grande livro mesmo. Me influenciou muito aquela linguagem, aquela graça. Eu sempre pretendi que Armadilha para Lamartine fosse também engraçado e não triste e tétrico como tem aparecido em muitas críticas. Ele só nasceu de eu achar engraçado meu pai fazer diário.

I. E, quanto aos precursores estrangeiros?

C.S.: Af é que as diferenças são grandes. Meu pai lia muito Anatole France, Zola, Balzac, eu não (acho que o que perdi mais foi com Balzac), eu gostava muito de Flaubert, Educação sentimental é belíssimo. Flaubert sempre foi preocupado em trabalhar com a escrita no sentido de procurar a expressão mais forte. É o que eu te falei, "varandola" é mais forte que "varandinha". Lia muito também um escritor americano que depois deixou de escrever, Sallinger - seu livro O apanhador em campo de centeio é uma maravilha, recomendo a você, se ainda não leu (Sussekind nesse momento contou-me a história interessante desse livro de Sallinger). E como não podia deixar de faltar - Dostoiévski, gosto muito dele.

I. Estou trabalhando o diário e a loucura em Armadilha para Lamartine dentro da perspectiva do intertexto. No diário do pai estão contidas várias poesias. Gostaria de saber se elas são suas, de seu pai ou de outro escritor?

C.S. Você quer dizer as baladas? Sim, são minhas realmente, feitas na época da loucura mesmo, não são nem boas, mas como são documentários, eu fiz questão de colocar para criar o clima todo.

I. Também há registros de pronunciamentos do Partido Socialista Brasileiro da década de 50. Eles foram retirados de jornais ou foram inventados por Espártaco? E as notícias de jornais como as "do suplício em conseguir um lugar no bonde" ou "a cidade do Vaticano" e outras, são registros verídicos? De que época?

C.S. Todos os registros e notícias são verdadeiros, publicados em jornais ou presenciados por meu pai. A época pode variar um pouco, como já te falei, pode ter-se dado antes ou depois da época relatada.

I. Nos dois livros que você escreveu: Os ombros altos e Armadilha para Lamartine repetem-se fatos e idéias, assim como personagens. Qual o seu objetivo neste aspecto, seria produzir um livro dentro de outro, ou mero aproveitamento das idéias, ou seria relatar fatos biográficos?

C.S. Sempre tive esse objetivo de produzir um livro dentro de outro, tanto para Lamartine provar ao pai que estava curado, pois já estava escrevendo bem; como, também, porque sempre tomei como ponto de partida que Os ombros altos estava incompleto e podia ser melhorado fazendo ligação com outros pontos.

As personagens que se encontram nos dois livros e os textos semelhantes, realmente, foi proposital, uma forma de enriquecimento, sei lá. Porém aquele trecho do vôo frenético na sala - que se encontra totalmente igual foi preguiça mesmo, achei que se já estava feito e se encaixava perfeitamente no diário de Lamartine, para que usar outra coisa?

I. Também ocorrem nos dois livros, com frequência, sonhos - onde você aborda quase sempre a loucura e a morte. São reais? E o

que eles realmente transmitem a você?

C.S. Esses sonhos são reais. Todos. Essa mesma sedução da coisa escrita é a sedução da coisa sonhada. É uma coisa que vem da mesma fonte que criação literária, que literatura. Sonho é mania da família, uns sem graça, outros com um pouco mais de graça.

I. E, nisso tudo, qual é o papel da memória?

C.S. Não sei te dizer, não. É tão vasto! Eu acho que a memória é a base desse negócio todo. O fato de duas vezes voltar para o mesmo assunto: a memória dele.... Ele, por exemplo, valorizava o texto na medida em que não se fiava muito em memória. Ele deixa uma memória que é feita ali no quente do dia, e não aquela: "me lembro que estava..." que não é uma coisa muito digna de fé. Seu diário não é escrito de memórias, mas ficou sendo uma memória.

I. É aquela obsessão pelos remédios, seu pai tinha mesmo?

C.S. Sim, tinha sim. Eu também tenho. Eu achava muito engraçado quando ele distribuía os remédios pela cor - o amarelo é para isso, o vermelho para aquilo. Era o quietex - calmante e o dexamil, euforizante. Ele até fez um neologismo, lembra? "Quietexizado".

I. Bom, realmente o livro encanta e há muita coisa a ser explorada. Agora uma curiosidade, como é que foi a receptividade do livro pelo leitor?

C.S. A receptividade do livro foi muito engraçada: ou não se fala (não se passa das primeiras páginas) ou se fala com muito carinho, pessoas que realmente se ligaram ao livro, principalmente, pelo que tem de engraçado, pela loucura, ou pela família - que é um assunto fascinante e muito pouco explorado na literatura brasileira, aquela vivência em quatro paredes me encanta.

I. Sabe-se que a repressão e a censura dominaram o campo das artes durante a década de 70. O livro foi escrito em 70 e ?

C.S. Em 70 e 71.

I. Em seus diários encontram-se críticas ao governo Café Filho, aos militares, à Igreja. A censura não tentou prejudicar o seu trabalho?.

C.S. A censura atuou no sentido de você relutar, era aquela auto-censura. Mas foi difícil de editar. Nas editoras provavelmente quem apreciava, quem fazia o parecer, devia estar preso a esta censura. Eu tive a sorte de aparecer um espanhol - que não tinha compromisso nenhum com a sociedade - que gostou do livro, tive esta chance de editar sem muitas ressalvas. Mesmo assim ele fez aquela consulta que te falei e o cara assinalou uns quarenta itens que eu devia tirar. Achei que poderia perder aquela personalidade própria e acabei cedendo só uma mudança. E acabou assim.

I. Você já pensou em uma continuação dos diários?

C.S. Sim, a minha idéia seria retomar uma outra seqüência, mas jamais dar flagrantezinhos do tipo: "Antologia do diário".

O projeto que eu tenho em mente está ligado a tratamento dentá-

rio ("Perdeu um dente? morte de parente"). O dente está muito ligado à integridade da gente, então qualquer visita ao dentista e sofrimento no dente eu tenho a impressão que é suplementado como uma violação à própria integridade. E no diário de meu pai isto dá certíssimo. A vida dele quando passa por momentos difíceis pode estar certa que tem também negócio de dentista no meio. Tenho vontade de resgatar essas sessões e dar a elas um fio narrativo. Sô que dessa vez creio que iria ser com etapas mais separadas, começando em 35 - desde a prisão do irmão (preso político junto com Graciliano Ramos). Houve uma troca de correspondência entre ele e meu pai e a preocupação maior - e eu acho isso engraçadíssimo - era um dente que estava incomodando muito meu pai.

I. Seria novamente a co-autoria do pai e do filho?

C.S. Ah, sim, acho que tem que continuar. Eu realmente não agüento não mexer naqueles textos. Há coisas que estão pedindo... E eu pretendo reconstruir esse ritmo.

I. E os planos de que você me falou sobre uma montagem cinematográfica do livro?

C.S. Muitos planos já foram feitos para uma montagem cinematográfica, mas há ainda muitas restrições. Certo produtor queria abordar o livro como peça tétrica, triste; eu, realmente, não quero, acho que deve ser mostrada como uma coisa alegre, divertida. Outro queria atualizá-lo, mas acho que não daria certo, está muito comprometido com a história. Por enquanto sô planos, embora eu acredite que o que o meu pai escreveu seja cinema mesmo, aquela monotonia toda: acende, apaga... Existe uma cena

que eu acho linda: um dia quando meu pai está meio triste, re-
moendo umas coisas - ele faz uma observação sobre uma luz que
vai amortecendo no prédio em frente, enquanto que ao lado a mãe
e a filha estão conversando sobre o filho que vai nascer; ele
registra bem os três ângulos - ele, a luz e as duas mulheres.
Exatamente para marcar essa luz que se apaga, completamente fo-
ra do estilo dele - no cinema seria um escurecimento que vai
vindo - e que ele testemunha. É o que mais gosto dele. É litera-
tura mesmo!

I. Você já pensou também em uma nova edição? Acho que o livro
merece.

C.S. Sim, foi pensado muito, mas, sei lá porque, está difícil.

(Entrevista realizada com o autor, em
08 de outubro de 1987, no Rio de Ja-
neiro)