

**FABIO DE CARVALHO MESSA**

**TRESANDICE E  
MANSIDÃO:**

**A LOUCURA NA OBRA DE  
AUTRAN DOURADO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária - da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira.

**Orientadora: Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos**

**FLORIANÓPOLIS, SETEMBRO DE 97**

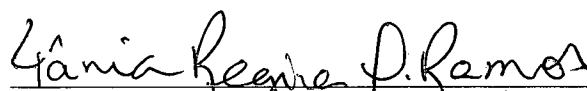
**“TRESANDICE E MANSIDÃO: A LOUCURA NA OBRA DE  
AUTRAN DOURADO”**

**FÁBIO DE CARVALHO MESSA**

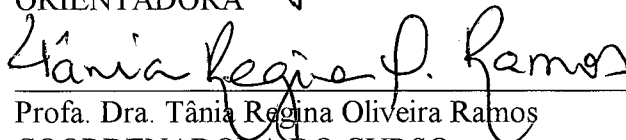
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma  
final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

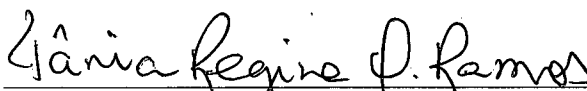


\_\_\_\_\_  
Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
ORIENTADORA



\_\_\_\_\_  
Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
COORDENADORA DO CURSO

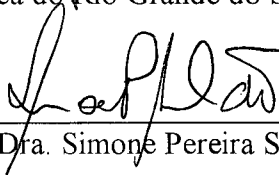
BANCA EXAMINADORA:



\_\_\_\_\_  
Profª. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
PRESIDENTE



\_\_\_\_\_  
Profª. Dra. Eliana P. Antonini (Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul)



\_\_\_\_\_  
Profª. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lauro Junkes (UFSC)  
SUPLENTE

**Aos loucos e aos que procuram entendê-los.**

## **ABSTRACT**

This research is based on the modern Brazilian fiction of Autran Dourado and on the studies about the history of madness in occidental societies. It is possible to observe madness as an object of speech of narrators and characters, the speech about madness, and madness speech as a special language with a coherence of its own. Thinking about these speech formations in contemporary novels, the concepts of madness researchers function as a possible theoretical referent. We believe in the importance of the discussion about concepts of madness the regarding manifestation in different literary genres.

## RÉSUMÉ

Cette recherche est basée sur la fiction moderne Brésilien, appuyée sur l'oeuvre de Autran Dourado, et sur les études sur l'histoire de la folie dans les sociétés occidentales. Il est possible d'observer la folie comme l'objet du discours de narrateurs et personnages, le discours sur la folie, et comme un langage approprié avec une cohérence et une chésion spécifique, le discours de la folie. En pensant à la formation du discours dans la narration contemporaine, les concepts des chercheurs de la folie se figurent comme référence théorique viable. Croyons à l'importance de la discussion sur les conceptions de la folie dans les genres littéraires.

## RESUMO

Esta dissertação vem centrada na moderna ficção brasileira, com ênfase na obra de Autran Dourado, e nos estudos sobre a história da loucura nas sociedades ocidentais. É possível observar a loucura enquanto objeto do discurso de narradores e personagens - o discurso sobre a loucura - e enquanto linguagem própria dotada de coerência e sintaxe peculiares - o discurso da loucura. Ao refletir sobre essas formações discursivas dentro da narrativa contemporânea, os conceitos dos estudiosos da loucura se afiguram como referencial teórico possível. Acredita-se na importância da discussão sobre as concepções de loucura subjacentes aos gêneros literários.

“Na poesia épica de Homero ou nos textos da tragédia grega, por exemplo, a loucura é apresentada, comentada e até explicada por diversos personagens, embora provavelmente nem Homero nem os trágicos estivessem interessados em expor ou formular um *conceito* de loucura.”

ISAÍAS PESSOTTI

“Mas a verdade humana que a loucura descobre é a imediata contradição do que é a verdade moral e social do homem. O momento inicial de qualquer tratamento será, portanto, a repressão dessa inadmissível verdade, a abolição do mal que nela reina, o esquecimento dessas violências e desses desejos. A cura do louco está na razão do outro- a própria verdade dele não sendo senão a verdade da loucura. O homem só dirá então o verdadeiro de sua verdade na cura, que o conduzirá de sua verdade alienada para a verdade do homem.”

MICHEL FOUCAULT

“Um pensamento, uma lembrança desagradável o atingia em cheio. Relembrar o passado lhe dava agora nojo, se sentia envergonhado. Como fora possível praticar aqueles desatinos todos? Se ainda pudesse ter dúvida, disse a si mesmo, eu estava louco. Se lembrava da Itapecerica e a vergonha se juntava à dor. Se via através dos olhos dos outros. Estava no púlpito dizendo os primeiros versos de *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, a uma igreja cheia e silenciosa. “Mais louca do que ele era aquela platéia”.

AUTRAN DOURADO

## SUMÁRIO

Histórico da Formação de um Leitor.....	09
Considerações Iniciais.....	12
Construção de Personagens.....	15
Parte 1 - Figuras da Loucura na Literatura Brasileira.....	21
1.1 - Neurose em Alencar.....	22
1.2 - Loucura Social em Quincas Borba.....	31
1.3 - Laura e os Besouros.....	35
1.4 - Loucura e Crime na Ficção Contemporânea.....	40
Parte 2 - Discursos sobre a Loucura.....	45
2.1 - A Experiência da Loucura.....	46
2.2 - O Bode Expiatório.....	50
2.3 - Os Dias Bons e Ruins de Zózimo.....	63
Parte 3 - O Reconhecimento da Loucura.....	80
3.1 - Percepção e Conhecimento.....	81
3.2 - O Discurso da Histeria em Luízinha Porto.....	84
3.3 - Transições Psicológicas.....	99
3.3.1 - Culpa e Punição em Tia Margarida.....	101
3.3.2 - A Cantiga de Rosalina.....	110
3.4 - Concepção Trágica de Loucura.....	122



3.4.1 - Tragédias Parodiadas.....	125
3.4.2 - Loucura Moral em Malvina.....	134
3.4.3 - Demência.....	146
Parte 4 - O Discurso da Loucura.....	153
4.1 - Propósitos Iniciais.....	154
4.2 - Monólogo de Fortunato.....	157
4.3 - Proposições sobre o Delírio.....	171
4.4 - As Consciências da Loucura.....	184
Conclusão- Loucura e Ficção.....	194
BIBLIOGRAFIA.....	198

## HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DE UM LEITOR

Ouvi falar em Autran Dourado pela primeira vez em 1984, numa oitava série de 1<sup>o</sup> grau, ao deparar com uma lista de sugestões de leituras a serem realizadas durante o ano letivo. O título era **Ópera dos Mortos** e a edição de bolso pela Difel facilitava a aquisição. Comprei o livro e não passei do primeiro capítulo. Por que razão? Experiência de leitura incompatível com o tipo de texto. Acomodei o livro na estante, troquei-o imediatamente por um romance policial de Agatha Christie, na época, de mais fácil compreensão.

Sete anos depois, numa disciplina de Ficção Brasileira Contemporânea, no curso de graduação em Letras-UFRGS, vi um novo título: **Os Sinos da Agonia**. Houve uma resistência inicial de compreensão, na primeira parte do livro. Recorri à professora da disciplina. Empréstou-me um material bibliográfico, oriundo de um livro de ensaios do mesmo autor. Pronto. Estava desfeito o primeiro obstáculo de leitura.

Passei a entender: o autor construía planta baixa de seus livros, com a configuração dos blocos narrativos e um tipo de mapeamento discursivo dos personagens e narradores. Estes esquemas eram representados muitas vezes por símbolos, siglas e gráficos, contendo o nome de alguns personagens, relacionando-os com aspectos estruturais da narrativa. O autor ainda cria uma

etimologia mítica dos nomes de seus personagens, além de associá-los a imagens metafóricas que os acompanham durante o desenrolar das narrativas. Assim, Autran Dourado faz uma poética própria e fundamentada.

Após esta descoberta, foi possível retomar **Ópera dos Mortos(1967)** e assim consecutivamente: **O Risco do Bordado(1970)**, **A Barca dos Homens(1961)**, **Uma Vida em Segredo(1964)**, alguns livros de contos bastante importantes em sua carreira literária como **Solidão Solitude(1972)** e **As Imaginações Pecaminosas(1981)**. Sem falar nos ensaios reunidos no livro **Meu Mestre Imaginário(1982)**, em que o autor teoriza sobre a tônica das narrativas, discutindo alguns temas como as tragédias gregas e os mitos, a psicanálise e a família e muitos outros.

E foi a partir de uma primeira constatação, no início ingênua e posteriormente amadurecida, de que na maioria de seus livros havia como tema central ou subtema a questão da loucura em alguns personagens, que nasceu a idéia deste trabalho. Não só pela temática em si, mas pela forma em que ela se dispunha discursivamente nas suas narrativas.

Assim, o que se pretende investigar nesta presente dissertação são as concepções de loucura que se encontram subjacentes aos discursos de alguns personagens e/ou narradores. Verificar o que é dito sobre a loucura, de que

forma e com qual intenção. Perceber os referenciais histórico-culturais que possibilitam essas formações discursivas, que têm como objeto a loucura - o discurso sobre a loucura. Por fim, reconhecer o que foi disposto enquanto discurso próprio da loucura em alguns personagens, na vasta obra do ficcionista, no período de 1947 a 1995.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A prosa de Autran Dourado apresenta uma dimensão sempre original na ficção brasileira contemporânea. Suas narrativas são construídas com variações estruturais, no que se refere à divisão em blocos com técnicas e tratamentos estilísticos diversos. Seu texto desdobra-se como espaço de experimentação, de configurações distintas, de recursos múltiplos que substituem a unidade do enunciador (autor) pela pluralidade dos enunciados (discursos dos personagens e/ou narradores).

Dentro deste universo, o leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa desse jogo. Nele não circulam só o épico, o trágico e o lírico, apagam-se até mesmo os limites entre ficção e ensaio. Isso porque Autran Dourado construiu uma poética própria, à luz de Horácio e Alencar, para teorizar sobre a própria obra. Escreveu dois livros de ensaios, esclarecendo como nascem e funcionam seus romances, procurando desmistificar sua imagem de escritor e o fazer literário.

Considerando que o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, não só de linguagens, mas de línguas e vozes individuais - o que Mikhail Bakhtin designou como plurilingüismo ou pluridiscursividade - podemos afirmar que é a partir desta perspectiva que o

texto de Autran Dourado determina todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo.

Em vista disso, o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros literários intercalados e os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição, através das quais o plurilingüismo se introduz no romance.

“As palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilingüismo.(...) O plurilingüismo social é introduzido principalmente nos discursos diretos dos personagens, nos diálogos. Mas esse plurilingüismo também está disseminado no discurso do autor, ao redor dos personagens, criando as suas zonas particulares.”<sup>1</sup>

Tomando por base as considerações bakhtinianas sobre o papel do personagem enquanto fator de estratificação da linguagem no romance, fixamos como eixo básico de análise os discursos de alguns personagens e/ou narradores na obra de Autran Dourado, através dos quais constatar-se-á o que é dito sobre a loucura. Isto é, alguns personagens que têm

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e Literatura - A Teoria do Romance*. Hucitec-Unesp, São Paulo, 1993, p. 119-20.

como mundo objetual de seus discursos a loucura, em grande parte das narrativas.

## CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Muitos personagens do mundo ficcional de Autran Dourado possuem autonomia psicológica, mas acima disso são arquétipos, projeções de um fatalismo que impregna a visão do próprio autor e está na raiz de muitos de seus livros. O que atesta a qualidade simbólica de seus personagens são as considerações feitas em seus ensaios teóricos, onde revela o personagem enquanto metáfora, desde a criação da etimologia de seus nomes até a configuração de seus destinos por meio de esquemas e gráficos. Vejamos um exemplo: FORTUNATO - o que vai morrer e o que vai nascer, fortuna, sorte, destino, ventura boa ou má - Dic. Moraes - Fortunato, "que a fortuna não deixa durar muito."<sup>2</sup>

"Porque não mais me satisfazia e interessava o personagem como simples mimesis, cópia e transposição, representação da vida real. Já havia verificado que os personagens nasciam sempre no meu espírito como ponto de força, volumes e sombras, de alguma coisa a princípio vaga e indefinida, que eu procurava visualizar e materializar com elementos do real, com os traços das pessoas que eu tinha visto ou conhecido. (...)O

---

<sup>2</sup> - DOURADO, Autran. *Poética de Romance - Matéria de Carpintaria*. Difel, São Paulo, 1976, p.128.



personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude de um personagem é ter um corpo e um nome, é ser substantivo, que vive na frase através do verbo que lhe dá movimento.”<sup>3</sup>

Anatol Rosenfeld, ao determinar as diferenças entre pessoa e personagem na ficção, alega que, pela limitação das orações, as personagens

“têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais); maior significação e riqueza - não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.”<sup>4</sup>

Assim percebe-se que a ficção é o lugar onde os seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores religiosos, morais,

---

<sup>3</sup> - Op. cit. p. 178-79.

<sup>4</sup> - ROSENFELD, Anatol et alli. **A Personagem de Ficção. Perspectiva**, São Paulo, 1983, pág. 35.

políticos, sociais e que tomam determinadas atitudes em face desses valores, passando por inúmeros conflitos, enfrentando situações onde se revelam aspectos essenciais da vida humana, sejam eles trágicos, sublimes ou demoníacos.

Dentro do tecido verbal autraniano, por onde se delineam esses mesmos valores, a loucura é mencionada, caracterizada e pressuposta pelos discursos dos personagens e/ou narradores. No momento em que a loucura é incitada por estes discursos, os conflitos entre os personagens, muitas vezes, se articulam na busca de verdades sobre o tema, seja por reconhecimento, temor ou aversão.

De acordo com as classificações sobre os tipos de personagem estipuladas pelo ensaísta da literatura, E. M. Foster<sup>5</sup>, os personagens criados por Autran Dourado estariam dispostos em grupos intermediários aos extremos "flat characters" (personagens planas) e "round characters" (personagens esféricas). Isto pelo fato de alguns serem construídos não sobre qualidades ou idéias únicas, mas a partir de figuras de linguagem; e também pelo fato de outros assumirem mais de uma dimensão, tornando-se complexos e surpreendentes, tingidos por ambigüidades e contradições.

Na narrativa de Autran Dourado há personagens projetadas, em que ele diz incorporar suas vivências, seus próprios sentimentos. É o caso de João da Fonseca Nogueira, referido pela crítica e por ele mesmo como o seu

---

<sup>5</sup> - Op. cit. p. 62.

possível alter-ego, transposto com relativa fidelidade numa considerável participação em quatro romances: os da trilogia memorialista - **O Risco do Bordado**(1970), **A Serviço Del-Rey**(1982) e **Um Artista Aprendiz**(1991) - num de seus últimos livros **Ópera dos Fantoques**(1994) - uma reescritura que se pode considerar pós-moderna de **Tempo de Amar**(1952), onde ele insere na trama a personagem João que não existia na primeira versão. Além destes romances, é fácil encontrar as peripécias de João em alguns contos do início de sua carreira literária.

Dentro deste esquema projetivo, há os personagens surgidos a partir de idéias súbitas, que é o caso de Prima Biela de **Uma Vida em Segredo**(1964), que reúne informações reais sobre um parente distante, misturadas a distorções fornecidas por um sonho que o autor teve, enfocando um objeto relíquia de família:

“O sono custou um pouco a chegar. Quando dormi, caí num abismo cheio de sonhos antigos. De repente, do fundo dum sonho, surge no quarto de minha avó estranhamente vazio de móveis(parado, suspenso, frio, lunar) a canastra preta de muitas viagens, o taxeadado brilhante. Na tampa, bem distintas, não J.A.F., as iniciais

de meu bisavô, mas G.C.F, que eu não podia adivinhar de quem eram.”<sup>6</sup>

Estas últimas são as iniciais da personagem Gabriela da Conceição Fernandes, a protagonista do romance, que cristaliza a história real de uma prima distante do autor, a qual ele conhecia através de relatos de parentes, fundida por informações novas obtidas pelo discurso onírico. Memória e sonho compõem a narrativa de 64, um trabalho relativamente fácil e inédito na experiência do autor.

Acompanhando a evolução teórica da concepção de personagem, que vai da fisionomia humana enfatizada por Foster à perspectiva funcional evidenciada pelo formalista russo Vladimir Propp, para o qual o personagem é o ser-linguagem, um dos componentes da obra literária enquanto sistema de signos, percebe-se que para a análise do texto de Autran Dourado, é possível aproveitar ambas as abordagens. Isto porque em sua massa verbal, o personagem passa a se revelar como um ser comprometido com a linguagem, escapando das limitações de personagens-funções, passando a ser personagens-estados, presos às combinações dos vários componentes do discurso narrativo.

---

<sup>6</sup> - DOURADO, Autran. **Uma Vida em Segredo**. Posfácio - História de uma história - Como nasceu Prima Biela. Difel, São Paulo, 1979, pág. 172.

Embora existam distintas formulações teóricas sobre a personagem dentro da Teoria da Literatura, não se tem como objetivo aqui chegar a uma definição única desses seres ficcionais que povoam as narrativas, mas sim mostrar que, dentro das diferentes posturas, é possível abordar os personagens autranianos sobre todos os aspectos.

“Ao contrário do que sempre se disse, a personagem não é retrato do homem, mas o homem reduzido a uma linguagem que, antes de reproduzi-lo o transforma e o nega, propondo-o como um complexo de significantes que nada têm a ver com ele, mas que ambigualmente nos aproxima dele, na medida em que nos sugere um modo de vê-lo.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>-SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. Cortez e Moraes Ltda., São Paulo, 1978, pág. 115.

**PARTE 1**

**FIGURAS DA LOUCURA**

**NA LITERATURA BRASILEIRA**

## 1.1 - NEUROSE EM ALENCAR

Ao fazer um recorte temporal na ficção brasileira (da metade do século XIX ao final do século XX), é possível selecionar alguns personagens marcantes no que diz respeito à imagem e/ou linguagem da loucura. Personagens que no decorrer das narrativas sofreram o estigma da loucura ou foram reconhecidos ética ou moralmente enquanto loucos. Seja a partir da loucura propriamente dita - tomada como objeto do discurso dos personagens e narradores, seja através de uma forma de linguagem - o discurso próprio do louco.

No ano de sua morte (1877), José de Alencar produziu um sintético romance chamado **Encarnação**, publicado apenas em 1893. A personagem Carlos Hermano, por seguir determinados hábitos e por praticar determinadas ações, é considerado pelos vizinhos como um homem “esquisito”. Uma esquisitice que, mesmo assim, impunha respeito. Ele se casa com Julieta, formando um par apaixonado e devoto aos olhos da comunidade de São Clemente, no Rio de Janeiro.

Amália, filha do Sr. Veiga, vizinho da frente, é uma garota de nove anos de idade que costuma admirar o distinto casal em seus namoros e confidências. Alguns anos depois, Carlos Hermano fica viúvo e passa a viver em função de seu passado. Os anos avançam, Amália torna-se uma moça

atraente, mimada e sarcástica. Tem por hábito ir a bailes acompanhada da mãe, que sempre se incumbe de lhe arranjar um pretendente.

Numa dessas noites de baile, o Dr. Henrique Teixeira faz um comentário sobre as esquisitices do amigo Hermano para a afável Amália, que o escuta em tom de zombaria. Recordemos as palavras do médico:

“- Sem dúvida, mas não demência. O estado de Carlos era simplesmente uma insensibilidade moral: um desprendimento do mundo o tornava impassível ao movimento social. Vivia em si e de si, das recordações que enchiam sua alma. Nunca, porém, eu notei no seu espírito a menor vacilação, e muito menos um desvario. Quanto aos estranhos, viam nele um homem frio, concentrado, de poucas falas, mas de juízo seguro e talento refletido”.<sup>8</sup>

Nota-se que a personagem tenta sintetizar a personalidade do amigo, se amparando nos pressupostos de sanidade mental. Isto é, ao comentar sobre as atitudes de Hermano, Henrique Teixeira toma partido a seu favor, a fim de desmistificar o estigma. O discurso de Amália é rodeado de ironias. O médico, durante a conversa, tenta dissuadi-la dessa postura e não a convence.

---

<sup>8</sup> - ALENCAR, José de. **Encarnação**. Ática, São Paulo, 1986. p.21.



Num destes relatos sobre o amigo, Henrique Teixeira enfatiza o episódio de um jantar, em que o anfitrião, o próprio Carlos, coloca prato e talheres a mais para um ser invisível, chegando até mesmo a mencionar o nome da falecida Julieta, como se ela estivesse presente.

A partir deste detalhe, a conversa entre o médico e Amália sobre o estado mental de Carlos Hermano vai aguçando o senso crítico da moça. E ela, em seu sarcasmo, vai cada vez mais aceitando o fato de que o homem sofre algum tipo de perturbação, enquanto o médico contra-argumenta, dando sempre cobertura racional ao amigo.

“- Devo dizer-lhe que a princípio também inquietou-me aquele estado; busquei um pretexto para tocar neste ponto delicado. Carlos respondeu-me logo com franqueza: ‘É verdade; há ocasiões em que sinto Julieta perto de mim, e em que vivo com ela, como outrora. É a sua alma que me acompanha, ou é a minha lembrança que a tem sempre viva e presente em meu espírito? Seja o que for isso me consola e me restitui a felicidade que perdi. Que necessidade tenho eu de dissipar esta ilusão? Não há maior mistério e maior ilusão do que a vida; e nós vivemos sem conhecer, nem a nossa origem, nem a realidade de nossa existência’. Eis as palavras que ele me disse, e com

a maior simplicidade e placidez de ânimo. A razão e a ciência não teriam outra linguagem; e quer a senhora que eu classifique de mania esta plenitude de consciência?"<sup>9</sup>

Apesar de sua atitude um tanto condicionada à permanência existencial da ex-mulher, suas considerações sobre a mesma primam pela razão. Em outras palavras, é só através de um discurso coerente e consciente sobre suas práticas, que o sujeito pode convencer os demais de que nunca se afastou do terreno da razão.

Certamente, no discurso de Carlos Hermano, há vestígios de criticidade sobre o que é dito (ou construído) a seu respeito. Ou seja, suas justificativas alcançam todas as possibilidades de construção que os outros possam fazer sobre sua conduta. O personagem previamente já estabelece explicações plausíveis sobre suas atitudes.

É admissível que exista uma dose obsessiva no culto a ex-mulher, que depois se acentua quando Amália resolve se aproximar. Simultaneamente, há uma predisposição em Amália de querer compartilhar dessa fantasia. Ela só chega a pensar que realmente Hermano pudesse estar louco, quando descobre no quarto de Julieta (ainda intacto) bonecos de cera que representam sua imagem, mantendo um ar de eternidade. Imagem que

---

<sup>9</sup> - Op. cit., p. 26

anteriormente ela desconfiara ser de uma mulher de verdade a quem Hermano cortejava, ao espiar pela janela.

“Do primeiro relance Amália não viu senão uma mulher naquele aposento, que pertencia a Julieta; não sentiu senão o golpe de tão indigna profanação; e foi este sentimento que lhe despedaçou a alma em um grito de dor, e atirou-a convulsa e fulminada sobre o cômodo de grama”.<sup>10</sup>

Essa cumplicidade de Amália em querer preservar a imagem da morta, esquivando-se até mesmo de seu próprio envolvimento com o viúvo, para não admitir um adultério virtual, mostra claramente que sua futura relação com Hermano concretizaria a sua neurose. De um lado, o viúvo inconformado e obcecado pela imagem da ex-esposa; de outro, a moça que se submete como substituta da falecida Julieta. Finalmente, o casamento se realiza, e Amália vai morar na casa de Hermano, sem ocorrer maior aproximação física entre eles. Tudo em prol da preservação da imagem da morta, na tentativa de incorporar os traços de sua personalidade, assim como características físicas e estéticas.

---

<sup>10</sup> - Idem, p. 37

“Ao cabo de uma semana, sabia os gostos de Julieta, os seus perfumes prediletos, os moldes de que ela mais gostava, as cores de seu agrado, as músicas favoritas; todas essas simpatias que formam a originalidade de um caráter. (...) Ela própria não sabia que tenção era a sua. Não calculava: cedia à influência de um desejo intenso. Queria ser a mulher que Hermano amava, como Julieta fora antes dela”.<sup>11</sup>

O clímax da narrativa, carregado de certo suspense, ocorre quando Hermano resolve planejar sua própria morte, por achar impossível restituir a imagem da primeira esposa através da segunda. Numa noite de baile, ele retorna à casa com a desculpa de quem fora buscar a carteira. Escreve um bilhete à atual esposa, abre os bicos de gás, tranca-se no toucador de Julieta e espera por seu chamado.

Nesse instante, há uma ruptura do plano narrativo, que é característico em Alencar, ao criar um ambiente mágico, que mistura alucinação com realidade efetiva. Hermano conversa com o fantasma de Julieta, se oferece para acompanhá-la, esteja onde estivesse.

---

<sup>11</sup> - p. 70

“Uma nuvem branca e nítida vendava-lhe o céu. Ali estava um objeto cuja forma não distinguia; parecia-lhe um altar; uma pira, onde o fogo ia consumir-lhe o corpo, depurando a alma e preparando-a para a bem-aventurança. Ele estava só; junto dele não havia outro corpo, mas uma essência divina, em que imergia-se, um resplendor que se condensava em formas voluptuosas para envolvê-lo de luz. As chamas dessa luz o abrasavam, mas com uma lava doce e inebriante, que lhe acrisolava o ser. Enfim ele sentiu que sua alma desprendendo-se das cinzas, remontava ao céu”.

12

Repare-se a mesclagem do fogo enquanto metáfora e o incêndio decorrente dos planos de Hermano. Essa passagem encerra o penúltimo capítulo do livro, dando a entender ao leitor que o fato se consumara. No capítulo seguinte, reconstitui-se o mesmo momento sob o ponto de vista de Amália. Esta, ao notar sua ausência no baile, corre em disparada para socorrê-lo, imaginando o que poderia estar acontecendo.

Percebe-se, portanto, a consagrada tônica alencariana em desfazer a desgraça por um fio, remontando o final feliz: Amália consegue salvá-lo, os anos se passam, eles retornam às ruínas da casa, acompanhados da

---

<sup>12</sup> - Id. *Ibidem*, p. 76

filha chamada Julieta - a encarnação propriamente dita - resquício da imagem da falecida, concebida por Hermano e Amália, representação viva da eternidade de Julieta.

Em ritmo de epílogo, todas as suspeitas de loucura ou neurose de ambos se esclarecem num único argumento de Carlos Hermano, servindo como justificativa final.

“- Fica tranqüila; a alucinação passou; tenho a razão inteiramente livre. O que não compreendo é como vendo a ti e Julieta, tão diferentes uma da outra, tendes aos meus olhos uma semelhança tão grande que pareceis a mesma?”

13

Hermano vencera suas obsessões na noite do incêndio, ao desprender-se do fantasma de Julieta. Amália se dispõe a construir uma vida, desta vez sem fantasmas. E a filha representa a fusão das duas mulheres para contentamento espiritual e físico de Carlos Hermano.

Após essa exposição sintética sobre os principais episódios de **Encarnação** de Alencar, voltemos à idéia inicial de selecionar algumas figuras da loucura na prosa brasileira. Mesmo que o problema da loucura tenha sido descartado tão facilmente na parte final do romance, fica claro que

---

<sup>13</sup> - Id., Ib., p. 78

o fio condutor da narrativa é a própria suspeita desse fato. A partir do que é dito sobre a personagem em contraposição ao que a própria personagem diz de si mesma, tendo como objeto desses discursos - a loucura.

## 1.2 - LOUCURA SOCIAL EM QUINCAS BORBA

Numa rápida reflexão sobre a trajetória de Rubião - da pobreza à loucura - no romance de Machado de Assis (1891), é preciso levar em conta vários aspectos. Primeiramente a ingenuidade da personagem ao ser dominada por Sofia e Palha, quando estes decidem pôr em prática o grande plano para desviar o seu dinheiro herdado. Em seguida, há a própria figura do cachorro que representa a personalidade de seu primeiro dono - Quincas Borba. Este último já havia aparecido nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas** como o difusor do Humanitismo e da existência de sua própria loucura. O cachorro, então, representa para Rubião a mais pura presença de sua personalidade.

Na verdade, Rubião cumpre o mesmo ritual executado por Quincas Borba, passando de pobre a rico. Sem saber controlar suas finanças, delega ao Palha as funções de administrador do dinheiro, e este o faz acreditar em sua capacidade administrativa, despejando-lhe verbalmente uma terminologia específica do mundo dos negócios; o que para Rubião era uma linguagem cifrada. Além disso, Palha utiliza sua mulher Sofia para seduzi-lo, armando uma emboscada, provocando a derrocada final da personagem. É daí que surgem todas as considerações feitas por Roberto Schwartz<sup>14</sup>, sobre as relações capitalistas de troca e favores entre os pequenos e grandes burgueses. Favores

---

<sup>14</sup> Ver SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor As Batatas*. Duas Cidades. 1988, São Paulo.



que não se restringiam apenas a questões materiais, mas também afetivas e sensuais, que é o que ocorre entre Sofia e Rubião.

Basta relembrar o trecho (já no final do romance) em que Rubião sai pelas ruas de Barbacena, sendo insultado e satirizado pela vizinhança: ‘Ó gira! ó gira!’

“Rubião continuou sozinho, mal percebido pelos moradores das casas, porque a gesticulação diminuía ou mudava de feitio. Não se dirigia à parede, à suposta imperatriz; mas era ainda o imperador. Caminhava, parava, murmurava, sem grandes gestos, sonhando sempre, sempre, sempre, envolvido naquele véu, através do qual todas as coisas eram outras, contrárias e melhores; cada lampião tinha um aspecto de camarista, cada esquina uma feição de reposteiro”.<sup>15</sup>

A ingenuidade de Rubião transcende suas práticas, ele parece não querer enxergar o que ocorre ao seu redor, escondendo-se atrás dessa fantasias de paço imperial. Sua ingenuidade é semelhante a da personagem Simplicio, em *A Luneta Mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo (1869).

---

<sup>15</sup> - ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Ática, 1982, p. 182.

Este último sofre de uma dupla miopia: a moral e a física. A física é mais original, é quase cegueira, em não enxergar um palmo diante do nariz; a segunda miopia é decorrente da primeira, pois, pelo fato de não enxergar quase nada, deixa-se conduzir pelos parentes (tia Domingas, mano Américo e prima Anica). Esses se aproveitam de Simplício, até ele descobrir um mago que elabora uma lente que lhe permite enxergar além dos limites de sua retina.

Na **Luneta Mágica**<sup>16</sup>, a personagem se deixa envolver por uma onda de misticismo e passa a distinguir as visões do bem e as visões do mal. Fixando suas lentes por mais de três minutos num mesmo objeto, Simplício constata uma série de decepções por parte de seus parentes. Passa a enxergar de fato suas fisionomias e perceber suas verdadeiras intenções. Só que tudo isso é pura sugestão. Macedo cria uma atmosfera de magia e superstição em torno da vulnerabilidade de Simplício.

Por analogia, Rubião também se submete aos planos de Palha e Sofia, deixando-se enlaçar por uma teia previamente elaborada. O ensaísta Luiz Costa Lima caracteriza a loucura de Rubião da seguinte maneira:

“Incapaz de uma linguagem onde articulasse sua paixão, Rubião inventa-se o idioleto da loucura. Mansa e a princípio pouco notada, ela já apresenta sua raiz; transformar-se de escravo de Sofia e do Quincas no senhor

---

<sup>16</sup> - MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Luneta Mágica**. Ática. 1977, São Paulo.

deles, cuidando do casamento de um, tomando ao outro por padrinho. A loucura pois não é apenas o segundo patamar da herança de Quincas Borba. A riqueza inopinada joga Rubião numa sociedade em cuja linguagem sossobra, sossobrando-lhe a razão. A loucura é então o precipitado advindo de sua exclusão. (...) A exclusão é mental e tanto mais penetrante quanto surda; e tanto mais irônica porque o excluído desconhece seu estado, recorre à loucura para fingir-se senhor do que deseja e não possui”,<sup>17</sup>

O desatino de Rubião no final da história comprova este processo velado da exclusão que o crítico atesta. A loucura é aqui fabricada entre as relações sociais. Considerando que Rubião já tivesse essa índole maleável, ele adquire uma dupla herança: a dos bens materiais e a dos bens ideológicos de Quincas Borba. Com isso, a teoria do humanitismo acaba sendo corroborada e executada pelo próprio Rubião.

---

<sup>17</sup> - LIMA, Luiz Costa. - **Dispersa Demanda - Ensaios sobre literatura e teoria**. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1981, p. 81.

### 1.3 - LAURA E OS BESOUROS

Em 1954, Lygia Fagundes Telles publicou o romance **Ciranda de Pedra**, que focaliza uma série de conflitos vivenciados pela personagem Virgínia menina e moça. Através da sua consciência, os diversos dramas são relatados. Virgínia viveu sua infância na casa da mãe Laura (que é tida como louca) em companhia de seu amante Daniel. Lá a personagem presencia uma porção de episódios inusitados protagonizados pela mãe.

Laura é uma mulher que vive num quarto, sob os cuidados de Daniel (que é médico), e recebe esporadicamente a visita da filha para travarem conversas nem um pouco coerentes. A mãe está sempre a remontar antigos acontecimentos, pondo em dúvida (na cabeça da filha) a própria veracidade dos fatos relatados. O diálogo entre mãe e filha é truncado. O que se efetiva é um despejo de informações, sem entrecruzá-las como num diálogo convencional: Laura preocupada em reconstituir fatos marcantes de sua vida e Virgínia frustrada por não conseguir engrenar uma conversa agradável e coesa com sua mãe.

“Virgínia apertou ferozmente os maxilares. Ela estava bonita, sim, e não parecia tão magra, o vestido é que era largo demais, estava tudo em ordem, tudo bem, até o quarto com a cama arrumada e o divã intacto como se

nunca ninguém tivesse se deitado ali. A única coisa esquisita, mas a única, era aquela veneziana fechada e a luz acesa quando havia sol lá fora. ‘E o que tem isso? O sol faz doer os olhos dela, muita gente prefere assim, faz de conta que anoiteceu’.<sup>18</sup>

O primeiro indício do comportamento excêntrico de Laura é a disposição que se encontra em seu quarto. Isto é, estar trancada no aposento, de luz acesa e janelas fechadas em pleno dia de sol, denota uma característica pouco normal para a cultura em questão. Depois, percebe-se que Virgínia, embora consciente dessa estranheza, tenta compactuar e, até mesmo, justificar a conduta da mãe.

Na verdade, se há algum indício de loucura neste romance, ele será conduzido por Virgínia até a idade madura. Esse episódio inicial de Laura serve apenas para ilustrar a natureza do comportamento da filha no decorrer da narrativa. Na mesma seqüência da conversa, Laura remonta a sua infância, quando a mãe morrera e, então, fora morar com tia Gabriela:

“Fiquei pensando nisso mais tarde, mas quando eu era menina e morávamos juntas, achava que ela era encantadora naqueles vestidos já comidos pelas traças,

---

<sup>18</sup> - TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984, p. 31.

representando para mim, só para mim, os papéis que representou quando moça. Quer dizer, os papéis que gostaria de ter representado... Era gorda e tinha vozeirão de ópera. Às vezes punha nos ombros a coberta da cama e ficava andando de um lado para o outro, grande e imponente como um bicho do mar: 'Laura, preste atenção, agora sou uma rainha'." <sup>19</sup>

Há pelo menos duas hipóteses de entendimento deste trecho. A primeira dá continuidade à noção da loucura herdada enquanto convivência social - Virginia que presenciou os delírios de Laura, que vivenciou os delírios de tia Gabriela e assim por diante. A segunda hipótese, talvez a mais convincente, dá a entender que a loucura reside apenas em Laura, que conta fatos inverídicos, inventa parentes fictícios, sem fundamentar os seus paradeiros - um delírio, na íntegra.

Ao prosseguir na narrativa, encontra-se, talvez, prova ou confirmação de todo o delírio de Laura. Ela resolve contar à filha, novamente, a ocasião em que conheceu o atual amante, Daniel. Virginia resiste, alegando que a mãe já contara inúmeras vezes este episódio. Como o diálogo não obedece a uma sequência lógica, Laura reconta esta passagem, que é novidade

---

<sup>19</sup> - Op. cit., p. 33.

apenas para o leitor. Neste delírio, ela dança elegantemente com Daniel, numa festa onde havia muita gente ao redor a admirá-los.

“- Então eu fechei os olhos e me deixei levar, tocavam uma valsa. E os lustres todos rodavam, e os espelhos rodavam e eu saí rodando também como um pião, rodando e rindo porque era engraçado não poder parar mais, um pião - repetiu cobrindo o rosto. Os ombros foram sacudidos por soluços - um pião... (...) - Eu sabia que, se parasse, caía no chão, perto do besouro. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais”.<sup>20</sup>

Eis a metáfora do besouro. Neste momento, Daniel interrompe a conversa infundada das duas e Laura grita: “- Ele voltou, Daniel, ele voltou. Eu quis me defender, mas as raízes estão muito fundas, olhe aí, nem posso mexer os dedos...”. Daniel faz como Virgínia, compactua desses delírios, fazendo de conta que arranca coisas invisíveis dos dedos da mulher.

O que é possível concluir sobre a metáfora utilizada é que há um processo de semelhança comparativa entre a mulher e a fisiologia e postura do inseto. O besouro é um bicho cascudo, que faz zumbido ao redor das pessoas,

---

<sup>20</sup> - Idem, p. 35.

perturbando-as. Laura se sente como um besouro, que caiu de costas e, até o momento, não conseguiu voltar à posição normal.

Neste romance de Lygia Fagundes, a loucura é contextualizada dentro de uma concepção médica. Há a paciente enclausurada e o médico-esposo que a trata e retrata. E Virgínia é o eixo básico da narrativa, por onde as perturbações passam e permanecem. O seu delírio também é contínuo, no decorrer de sua idade adulta.



## 1.4 - LOUCURA E CRIME NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Em 1975, Rubem Fonseca publica um livro de contos chamado **Feliz Ano Novo**, livro censurado pelo Departamento de Polícia Federal por ‘exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes’, sendo novamente lançado somente quatorze anos depois. Dentre as narrativas, temos uma, dividida em duas partes, **Passeio Noturno I e II**, que mostra a rotina de um empresário e sua falta de diálogo com a família. Este empresário, não designado por nome, tem o hábito de, todas as noites, passear de carro (o último modelo inigualável) e atropelar uma pessoa (as duas vítimas que aparecem, por casualidade, são mulheres).

No texto, nada se diz sobre a possível loucura da personagem. Existem apenas alguns índices que mostram certa perturbação: ao tirar da garagem os carros dos dois filhos e retirar o seu, ele fica um pouco irritado. Seu passeio corriqueiro lhe traz satisfação como num orgasmo necessário.

Ao passar por cima da vítima, ele retorna para casa, como se sentisse extremamente aliviado. No segundo passeio (parte II), ele chega a conversar com a vítima num restaurante, nada que impeça o seu ritual mortífero.

“Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. Ela sabia muita coisa a meu respeito, era a única

pessoa que havia visto o meu rosto, entre todas as outras.

E conhecia também o meu carro. Mas qual era o problema? Ninguém havia escapado.”<sup>21</sup>

Em comparação com os outros exemplos citados, em nenhum momento há alguém que chega para o personagem e o chama de louco, ou comenta com terceiros sobre sua atitude. Nem mesmo a personagem parece mostrar consciência de uma suposta loucura ou perversão. O que faz com que se pense que exista algum índice de desvio comportamental no empresário é a naturalidade de execução dos crimes, expressa em primeira pessoa. O que pode causar nos leitores um certo impacto aos valores morais e culturais convencionais (capitalista, cristão, etc.).

A intenção de Rubem Fonseca pode ser a de desmistificar os rituais de morte, seja por assassinato, acidente ou doença. O que já é parte da temática em suas narrativas, descrever detalhadamente acessos de raiva, esquarteramentos, pessoas pregadas na parede por tiros de metralhadoras, animais sendo descarnados, doentes terminais agonizando e expelindo dejetos e secreções. Este é o universo explorado por Rubem Fonseca. Qualquer fenômeno relacionado com a loucura é mera ilustração. Em sua obra a loucura não é um fim em si, como vimos em Machado de Assis e Lygia Fagundes Telles, mas um meio de se alcançar outros objetivos, talvez mais bizarros.

---

<sup>21</sup> - FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Cia. das Letras, São Paulo, 1989, p. 71.

Um outro caso especificamente semelhante ao de Rubem Fonseca é a pequena narrativa **O Monstro** (1994), de Sérgio Sant'Anna. Este, aliás, nesta recente publicação, assumiu o estilo de Rubem Fonseca, no que se refere à mesma desmistificação de rituais de morte. A história consiste num longo depoimento de Antenor Lott Marçal dado ao periódico 'Flagrante'. Antenor é acusado da morte de uma jovem garota, deficiente visual, Frederica Stucker. Um crime denominado pela imprensa de hediondo, por ser em co-autoria com Marieta de Castro, que, posteriormente ao escândalo, se suicidou. A designação de **O Monstro** merece destaque por enfatizar as abordagens modernas da imprensa sensacionalista, especial em substantivar eventos e fenômenos.

Antenor é considerado o 'grande monstro metafórico' da história não só por ter participado de todo o ritual 'macabro' do assassinato da cega, mas principalmente por sua extrema lucidez e consciência em reconstituir o crime nos mínimos detalhes, assumindo sua parcela de culpa e não mostrando arrependimento. Estes aspectos de certa forma reproduzem o que na vida real se conhece, através da imprensa, por crimes cometidos por 'serial killers' ou 'psicopatas'. Aqueles que matam a família e atestam convicção e lucidez em seus atos, divulgados e ditorcidos pela mídia.

Em **O Monstro**, porém, o repórter tenta persuadir o entrevistado a assumir sua possível insanidade:

“- O senhor já pensou que pode estar louco?

- Não, eu não estou louco. Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda mente humana, é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes.”<sup>22</sup>

Este é apenas um recorte do discurso elaborado por Sérgio Sant’anna, em sua personagem-monstro. Sua intenção pode ser a de mostrar as distorções e descaminhos que a imprensa utiliza para cobrir fatos singulares, semelhantes a esse. As abordagens desses crimes que abalam o país, levando-os para o âmbito da magia negra, da crença num espírito do mal e outras discrepâncias, são alvos visíveis na ficção deste autor carioca.

Percebe-se, também, que Antenor possui uma consciência crítica sobre suas atitudes, ao mesmo tempo cercada de lirismo e paixão, por que ele confessa ser aresta fundamental do triângulo formado por ele, Marieta (a mentora do crime) e Frederica (a vítima), pela realização plena desses sentimentos experimentados.

“Um dos aspectos do cristianismo que volta a me seduzir é a figura radical do perdão, da bondade de Deus, fazendo com que o homem possa salvar-se ainda que tenha praticado os crimes mais nefandos.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> - SANTANA, Sérgio. **O Monstro**. Cia. das Letras, São Paulo, 1994, p. 78.

<sup>23</sup> - Op. cit., p. 79.

Vale completar que as narrativas que compõem o livro **O Monstro** recebem o subtítulo de ‘Três Histórias de Amor’. Com isso, o autor ultrapassa a lógica convencional e penetra num mundo de sedução e perversão, onde a loucura se reduz a mero estereótipo.

## **PARTE 2**

### **DISCURSOS SOBRE A LOUCURA**

## 2.1 - A EXPERIÊNCIA DA LOUCURA

A literatura, assim como qualquer outra manifestação artística, sempre foi um espaço aberto para a exposição da loucura. Desde a idade clássica, apareciam o desenho e as estruturas da experiência da loucura nos textos literários. Isto porque as concepções médicas não haviam ainda influenciado os saberes e as abordagens sobre o tema, o que ocorreu somente a partir dos séculos XVII e XVIII.

Ao realizar o mapeamento das sucessões históricas dos discursos produzidos sobre a loucura da idade média à idade contemporânea, o filósofo Michel Foucault dá exemplos de obras literárias universais que já mostravam a voz ou a imagem da loucura. Dentre elas, merece menção **A Narrenschiff**, de Brant (1492), que caracterizava a existência real de uma imensa barca que transportava os insanos de uma cidade para a outra, no velho mundo; **A Nau dos Loucos**, de Bosch (1497), seguindo a mesma onda temática; **O Elogio da Loucura**, de Erasmo de Rotterdam (1509), onde a loucura, além de ser o objeto de discursos, é personificada, sustenta discursos sobre si mesma, é denunciada, defendida, reivindicando para si mesma estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, ou de estar mais próxima da razão que a própria razão.

“Toda a última parte do Elogio da Loucura é feita sobre o modelo de uma longa dança de loucos em que cada profissão e cada estado desfila por sua vez a fim de formar a grande ronda do desatino.(...)Erasmus reserva aos homens do saber um bom lugar em sua ronda dos loucos: depois os Gramáticos, os Poetas, os Retóricos e os Escritores; depois os Jurisconsultos; em seguida, caminham os Filósofos respeitáveis por sua barba e seu manto; finalmente a tropa apressada e inumerável dos Teólogos.”<sup>24</sup>

Conseqüentemente, além de aproximar a loucura à sabedoria, onde a primeira pode mesmo conter os segredos da segunda, retratada por Erasmo, Michel Foucault busca em Cervantes e Shakespeare, nos séculos XVI e XVII, a experiência trágica da loucura. Na obra de Shakespeare, por exemplo em Lady Macbeth, há as loucuras que se aparentam com a morte e o assassinato, revelando, então, aspectos sobre crime e castigo aliados à loucura. Já em Cervantes é possível encontrar as formas que se entregam à presunção, isto é, à exposição das virtudes, ambições e poderes dos loucos.

---

<sup>24</sup> - FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Perspectiva. São Paulo, 1978, p. 23.



“Em Cervantes ou Shakespeare, a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte. A loucura, em seus inúteis propósitos, não é vaidade; o vazio que a preenche é um mal bem além de minha prática, como diz o médico a respeito de Lady Macbeth. Já se tem aí a plenitude da morte: uma loucura que não precisa de médico mas apenas de misericórdia divina. “<sup>25</sup>

Na atualidade, mais especificamente na ficção contemporânea brasileira, configuram-se duas grandes linhas narrativas: a memorialista e a antropológica. A primeira enfatiza o modo de como o escritor vai relatar uma experiência própria em busca de contatos ou identificações com o leitor, seja por sua memória, suas expectativas ou seus valores. A segunda tenta, de alguma maneira, dar voz ao outro, seja de forma individual ou pluralizada, descrevendo-o, às vezes, de um modo caricatural, provido de um certo distanciamento e dotado de visões parciais.

É viável afirmar que a obra de Autran Dourado se enquadra nestas duas linhas narrativas, tanto em romances como **O Risco do Bordado**

---

<sup>25</sup> - Op. cit., p. 39.

(1970), comprometido com uma experiência pessoal, porém reinventada; quanto em romances independentes e desvinculados de compromissos memorialistas, como é o caso de **A Barca dos Homens** (1961), preocupado em fixar a presença de alteridades estranhas.

Dentro desta perspectiva, dá-se ênfase à exploração da loucura feita pelo autor em suas obras e constata-se que há o discurso da loucura e o discurso sobre a loucura. O primeiro é aquele em que o autor resolve dar voz à loucura, sugerindo uma linguagem própria, muitas vezes infringindo as normas do discurso. E o segundo é aquele em que a loucura é temática, é objeto de discursos de personagens, quando estes caracterizam ou comentam atitudes de um outro.

## 2.2 - O BODE EXPIATÓRIO

Em 1961, Autran Dourado lança o livro **A Barca dos Homens**. Logo de início, o romance se impõe como marco fundamental em sua obra, pois mostra um amadurecimento em termos de técnica narrativa, devido à habil construção do enredo, disposto numa linguagem densa, recheado de mistérios e subentendidos. Boa parte das sucessões narrativas são vistas pelos olhos de um personagem tido como louco, retardado, cuja psicologia perturbada serve de contraste às psicologias tidas como lógicas e racionais dos demais personagens.

Tudo se passa num único dia. Vinte e quatro horas é o tempo da ação narrativa. Um dia e uma noite são distribuídos em duas partes: I - **O Acoradouro** e II - **As ondas em mar alto**. O Acoradouro é uma narrativa lenta e diurna, subdividida em oito capítulos distintos. Cada um destes capítulos dá ênfase a determinados personagens cujos discursos constroem a personalidade de Fortunato. Alguns o criticam, outros o exaltam, isto é, alguns o caracterizam como um insano, outros o defendem como um adulto infantilizado.

Nesta primeira parte não há propriamente um discurso concreto e identificável de Fortunato. O que ocorre é que o seu discurso é sempre

manifestado como discurso de outrem, porque ele está, na maior parte das vezes, ausente, foragido. O discurso de Fortunato se concretiza em forma de monólogo a partir da segunda parte, **As ondas do mar alto** - narrativa noturna e mais rápida -, quando se torna o eixo de toda a trama, intercalado pelos discursos dos outros personagens.

Podemos, então, afirmar que na primeira parte do livro, Fortunato é apenas objeto dos discursos dos demais. Cada personagem enfocado caracteriza a personalidade de Fortunato, conforme sua própria ideologia. Ele pouco aparece, e quando aparece está sob observação de outro. Neste item iremos reunir o que se diz sobre ele, a partir dos discursos de alguns personagens. Num item posterior, chamado **O Discurso da Loucura**, iremos propriamente verificar o monólogo de Fortunato. Vejamos inicialmente as primeiras menções ao personagem feitas pela sua mãe Luzia, empregada da casa de praia de Godofredo e Maria, na ilha de Boa Vista.

“Ela sonhava com a volta dos meninos, conversava com Fortunato sobre eles. Mas era inútil conversar com o filho, ele nunca entendia as coisas direito: o olhar parado e suspenso, a boca úmida e aberta. Dava pena vê-lo, Luzia tinha o coração pesado, doendo. Os olhos de Fortunato perseguiam uma outra visão, ingênuos, voltados para dentro, estáticos quando não conseguiam alcançar o

sentido das palavras. Ele só entendia quando falavam de coisas, e então ria muito, até que a mãe mandava parar. Pára, gritava ela. Era mesmo inútil conversar com Fortunato, antes falar sozinho. Somente Tônho parecia entender as idéias descosidas e absurdas de Fortunato, o seu riso sem fim. Mas Tônho era um pescador fracassado, um bêbado que andava desnorteado pela ilha. Talvez fosse a bebida que o aproximava das visões malucas de Fortunato, e ele fingia entender. Não, antes falar sozinho. A aura que cercava Fortunato, os olhos para dentro ou para além. Falar sozinho era melhor.”<sup>26</sup>

O que presenciamos, logo de início, é o lamento da mãe que atesta a impossibilidade de manter um diálogo coerente com o próprio filho. Ao descrever o movimento dos olhos de Fortunato, ingênuos, voltados para dentro e estáticos, ela tenta de certa maneira comprovar um possível alheamento do personagem. Além da referência à sintaxe do olhar - os olhos para dentro ou para além -, há a questão da demasia do riso, aos excessos que mereciam o seu policiamento, a sua voz imperativa: Pára!

Com a viabilidade do diálogo já descartada, há, também, referência a um outro personagem, o Tônho, seu melhor amigo, o único capaz de entender

---

<sup>26</sup> - DOURADO, Autran. *A Barca dos Homens*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1990, p. 17.

as idéias não-costuradas de Fortunato. Mesmo assim a sua compreensão pode ser fingida. E se não for, isto se deve ao fato de ser Tônho um pescador desajustado pela embriaguez, informação incluída adversativamente pela oração: “Mas Tônho era...”. Tal assertiva da mãe presume que só ouve Fortunato quem se assemelha a ele em algum aspecto. Podemos até mesmo pensar que por idéias descosidas se entende o que na teoria do discurso se chama de falta de coesão argumentativa, isto é, quando os argumentos não estão adequadamente amarrados uns aos outros, o que relativamente não comprova ausência de razão.

“Fortunato, esse, coitado, não servia nem ao menos para entregar um rol de roupa lavada. A freguesia tinha medo dele, de seus olhos espantados, das histórias que corriam a seu respeito. Falavam que quando a coisa dava nele ficava perigoso. Por mais que Luzia dissesse que o filho era bom, que era incapaz de fazer mal a uma formiga, ninguém queria saber dele. E a história da Almerinda, a cabra? Faz muito tempo já, respondia. E as fugas? Um tempão que não vai se embora. E as vezes que esteve internado no hospício? Foi uma vez só.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> - Op. cit., p. 17-18.

Neste trecho novas informações são fornecidas sobre Fortunato. Temos que atentar para a forma como são dispostas. Primeiramente existe a confirmação da inutilidade para o trabalho. Luzia mostra duas posturas distintas ao referir-se ao filho. A primeira quando atesta só para si mesma (e para o leitor) que o filho é inútil, incomunicável e etc. A segunda quando rebate de maneira contrária as insinuações alheias sobre o mesmo, negando toda e qualquer referência depreciativa. Tal atitude é típica da mãe que critica o filho dentro de casa, sob os seus auspícios, mas que o defende quando sofre o mesmo tipo de referência fora de casa, pelos outros.

Se as histórias corriam a seu respeito, vale questionar quem seria a fonte primária de difusão dessas informações. Seria a própria mãe que inconscientemente estaria retratando o próprio filho? Se somente o leitor tem acesso à lamentação verdadeira de Luzia acerca do filho, quem garante que o mesmo tipo de desabafo já não teria ocorrido para um vizinho ou para uma pessoa que ela julgasse confiável? O que queremos dizer é que assim como o leitor constata a visão que a mãe tem do filho, para o mesmo, a notícia de que os outros também tinham a mesma visão é totalmente previsível. Pelo simples fato de que uma vez formulado um ponto de vista, por mais íntimo que seja, acaba sempre sendo difundido, mesmo através de pressupostos e subentendidos.

Sobre a história de Almerinda, vale complementar que a mesma era uma cabra que Fortunato mantinha relações sexuais e que num dia, tomado de

intenso ciúme, pois descobrira que o animal cruzara com outro semelhante, resolve matá-la, resignando-se depois com o excesso de culpa. Sobre as fugas, Fortunato tinha por hábito, quando se sentia magoado por algum motivo, sair caminhando pelas praias vizinhas, passando dias longe de casa, dormindo sobre as rochas e alimentando-se de ostras. Tais caminhadas, às vezes, eram tão intensas, que seus pés ficavam em feridas. E, por último, a menção ao internamento, pois Fortunato já fora levado ao hospício amarrado, após ataques incontrolláveis de furor, ou seja, “quando a coisa dava nele”.

Notificamos que Luzia modifica imediatamente sua opinião sobre o filho ao ter de responder incansavelmente às indagações dos outros, quanto à Almerinda, às fugas e à internação. Portanto, a loucura de Fortunato se torna possível, dentro da realidade ficcional, a partir do momento em que o fato do internamento possa servir como prova. Apesar de sabermos que o espaço aberto pelo autor ao especular a loucura em Fortunato possa servir também como forma de conhecer a verdade da alienação, sem que o personagem perca a sua individualidade. Sem que a personagem se restrinja apenas a uma metáfora da loucura no romance.

“Este menino já trouxe porcaria para casa, gritava Godofredo. Acaba débil mental como Fortunato. Ninguém acaba débil mental, Godofredo, dizia ela, sempre pronta a defender os filhos e Fortunato. Sabia que o marido não



gostava de Fortunato, suportava-o com dificuldade, muitas vezes gritava com ele. A gente vem pra praia descansar e acaba pior, lidando com doidos, dizia Godofredo. Fortunato não é doido. Não é doido? Eu é que sou, com certeza! Era a vez dela falar: não vamos discutir outra vez este assunto, estamos cansados de brigar. Não chegamos nunca a um acordo, aliás nunca concordamos em coisa alguma há muito tempo, você sabe muito bem o que penso de Fortunato.”<sup>28</sup>

Estamos diante de uma discussão entre marido e mulher, onde a pauta é justamente a sanidade de Fortunato. Menções como débil mental e doido são comuns quando provenientes do personagem Godofredo, que na verdade representa o grande pólo opositivo às condutas de Fortunato. A discussão começa quando o filho do casal, Dirceu, trazia para casa insetos e bichos de espécies exóticas dentro de caixas de papelão, como fazia Fortunato, quando brincava com aranhas. Dirceu gostava muito de imitá-lo nestas experiências. E o pai vetava toda e qualquer atitude dos filhos em que sentisse que havia influência de Fortunato. Seu ódio era absolutamente gratuito, tinha ciúmes, pois tanto os filhos quanto a mulher sempre defendiam e

---

<sup>28</sup> - Op. cit., p. 31.

amavam Fortunato como se fosse membro da família. Durante toda a narrativa Maria e Godofredo se desentendem seja por questões secundárias, como sobre Fortunato, seja por questões íntimas, já que o casal mantinha-se até mesmo afastado sexualmente. Enfim, um casamento em defasagem, que só permanecia em vigor, por causa dos filhos e das estruturas estabelecidas, como bens e hábitos.

De todos os personagens que de uma forma ou de outra constroem a personalidade de Fortunato, Godofredo é a chave de todo o conflito que ocorre posteriormente. Num determinado dia, ele flagra Fortunato mexendo nas roupas íntimas de Maria. Este se assusta e sai correndo. E é neste instante que Godofredo aproveita para inventar a história de que Fortunato fugira de casa, portando um revólver Smith-Welsson, calibre 38. Ou seja, além de louco, ainda armado, compromete a sociedade com o seu grau de periculosidade.

Então as vinte e quatro horas de duração da intriga se passam em função dessa busca. Toda a ilha de Boa Vista é mobilizada para a captura de Fortunato, que sem saber exatamente por que está sendo perseguido, acaba aceitando sua condição. Dentre os membros da Casa da Câmara, há os soldados Gil e Domicio que sairão á cata do foragido, chefiados pelo Tenente Fonseca, chefe da câmara. Vejamos qual é a ótica deles:

“É uma pena se ele perder aquela arma. Não perde não, disse o tenente, nós pegamos o diabo desse louco. Sei

não, seu tenente, é capaz de morrer gente. Ele sabe atirar? Me disseram que sabe. Não acredito, mas disseram. É bicho perigoso, não tem dúvida...De qualquer maneira, um louco com uma arma na mão não é brincado, pode atirar a torto e a direito, matar gente na rua. (...)Você que conhece essa gente melhor, sargento, como está Fortunato da cabeça ultimamente? Não está muito bom não, disse o sargento. Quando está assim é violento.O senhor não se lembra quando agarramos ele da outra vez, pra levar ele pro hospício? Se me lembro, disse o tenente. Puxa! Foi preciso seis homens. Se você não tivesse dado aquela porrada na cabeça dele, não ia preso de jeito nenhum. Mas desta vez era diferente, o tenente sabia. O mulato estava armado. Por que diabos dos médicos deram alta, se não estava bom? Com certeza o hospício estava cheio, precisavam de vaga.”<sup>29</sup>

Inicialmente percebemos que a falsa notícia se espalha cada vez mais distorcida, os detalhes vão sendo acrescentados aleatoriamente, todos aumentam um ponto. Prova dessa extensão são as próprias orações de sujeito indeterminado enunciadas pelo sargento: “Me disseram...”, “Não acredito, mas

---

<sup>29</sup> - Idem, p. 60.

disseram”. Esta última ainda mostra uma idéia de adversão, mostrando que a voz coletiva tem mais importância do que a opinião individual, mesmo que essa atribuição a voz dos outros seja invenção do próprio sujeito, que a utiliza como função referencial da linguagem.

Em seguida há as referências ao último internamento e a todas as ações necessárias para que o paciente fosse conduzido ao hospital: seis homens e uma porrada na cabeça. Estamos, também, diante de pontos de vistas que expõem opiniões sobre a instituição psiquiátrica e seus agentes: o fato dos diabos dos médicos terem dado alta a um paciente inapto. E a decorrente justificativa para a sua soltura: a superlotação do espaço. Isto é, a mesma ênfase dada à superlotação de prisões é utilizada em relação ao hospício, ambas instituições totais. Para complementar estes últimos aspectos, vale referir como Foucault considera a prática do mundo correcional:

“É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como mecanismo social, e que esse mecanismo funcionou sobre uma área bem ampla(...)daí supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo. O internamento seria assim a eliminação dos a-sociais, aqueles que, não sem hesitação, nem perigo,

distribuimos entre as prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas.”

30

Certamente a urgência da exclusão de Fortunato da ilha de Boa Vista, assim como todos os procedimentos em prol de sua captura, mostra o quanto essa sociedade é condicionada pelos pressupostos médicos e jurídicos. Para reforçar a idéia de que o processo para se desfazer de alguém, recorrendo às instâncias psiquiátricas e jurídicas, é, na realidade, a mostra da mais tortuosa ilogicidade social, David Cooper alega que:

“em primeiro lugar, há um ato negativo, um ato de invalidação de uma pessoa por outros, o que pode envolver rotulação diagnóstica, sentença em julgado, remoção física da pessoa do seu contexto social; em segundo lugar, este ato negativo é negado de várias maneiras: sustenta-se que a pessoa se invalidou a si própria ou foi invalidada pela sua debilidade inerente ou pelo processo da doença, nada tendo outras pessoas a ver com a questão.”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 79.

<sup>31</sup> - COOPER, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. Perspectiva, São Paulo, 1980, p. 50.

Através desta dupla negação, a sociedade acaba escondendo de si mesma a sua prática, surgindo aqueles que se dizem bons e mentalmente sadios para definirem outros de seu meio como loucos e perigosos, expulsando-os do grupo. David Cooper prossegue dizendo que:

“os bodes expiatórios escolhidos frequentemente aderem a este processo, em geral achando que o único caminho, pelo qual serão capazes de se sentir necessitados pelos outros ou confirmados numa identidade bastante definida, consiste em assumir o papel social de louco ou mau.”<sup>32</sup>

Então Fortunato passa por acusações falsas criadas por Godofredo. Este vai persuadindo a policia e os demais moradores da ilha, exigindo o emprego de métodos rígidos de captura, para proteger o bem-estar da população. E todos vão por consequência achando que existe um determinado grau de periculosidade em Fortunato e que ele deve ser encontrado e preso. E o que ocorre é algo mais trágico: considerando o medo e a fantasia já dispostos na mente dos soldados, Fortunato além de capturado é também assassinado, como um animal indomável.

No cenário ficcional, a sociedade produziu um monstro, valendo-se de todo um sistema pseudomédico (as referências ao internamento) e jurídico

---

<sup>32</sup> - COOPER, David. Op. cit., p. 50

(a participação obstinada da polícia) de identificação e confirmação de sua condição. Fortunato, por fim, não teve a oportunidade de descobrir e explorar modos autênticos de se relacionar com os demais personagens. Serviu de boje expiatório para a realização dos desejos alienados de Godofredo, que se esforçou para metê-lo num molde de loucura e conseguiu.

Posteriormente, na parte **O Discurso da Loucura**, voltaremos **À Barca dos Homens** para averiguar o monólogo de Fortunato que, segundo o próprio autor,

“embora caótico sintaticamente, segue uma linha interrompida de tempos em tempos, ritmicamente, pelas narrativas rápidas e nervosas, explosivas, dos outros personagens, através de cujos discursos, como se disse, se faz a narrativa geral. O monólogo de Fortunato é o rio subterrâneo que conduz as narrativas (barcas) particulares.”<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> - DOURADO, Autran. - **Poética de Romance - Matéria de Carpintaria**. Difel, São Paulo, 1976, p. 121.

### 2.3 - DIAS BONS E RUINS DE ZÓZIMO

O **Risco do Bordado**, publicado em 1970, colocou o romancista em evidência, por iniciar uma fase memorialista, enfatizando a infância de João da Fonseca Nogueira - possível alter-ego. Partindo da construção da narrativa em sete blocos distintos, Autran Dourado relata vários episódios envolvendo o protagonista e as relações com seus familiares.

É sob o ponto de vista de João que uma falsa terceira pessoa narra os episódios mais marcantes de sua infância e adolescência.

“Esse recurso de mudar a história da primeira para a terceira pessoa ou da terceira para a primeira, é uma técnica muito boa que uso não só neste como em outros livros meus. É a falsa terceira pessoa, como há às vezes uma falsa primeira. (...) Passei a história para a terceira a fim de não só evitar a monotonia de uma longa confissão como para conseguir um efeito, o efeito que acho ter conseguido: um distanciamento e profundidade maior, uma impressão de estranheza e obscuridade, de mistério e absurdo, de meios-tons e claros-escuros.”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> - Op. cit., p. 16.



Essa técnica o autor denomina *Transposição Verbal*, ele costuma reescrever várias vezes seus escritos, em busca de uma disciplina com a palavra. O que faz com “paciência e mão de relojoeiro, caçador na espera”. Sua fundamentação teórica estende-se de Wölfflin (as formas abertas do barroco) a Kafka (onde todo o absurdo é metafísico). Garante ele que essas mudanças são integrativas e não adesivas e mecânicas, já que não é só a forma verbal que se modifica.

Os sete blocos do romance podem ser lidos isoladamente, assim como fora de ordem; as narrativas se completam, não há uma linearidade na história. O quarto bloco, intitulado **As Voltas do Filho Pródigo** destaca os anseios do menino João em relação ao seu *tio Zózimo*. A personalidade de Zózimo começa a ser formada a partir dos comentários feitos pelos familiares (Vovó Naninha, Vovô Tomé, Tia Margarida), pelos quais João, na escuta, constrói a imagem do tio. O autor, então, se aproveita da parábola bíblica, passando para o plural apenas o substantivo ‘Volta’, a fim de mostrar que eram muitas as idas e vindas do filho de Vovô Tomé. Geralmente suas saídas eram muito rancorosas, assim como suas chegadas cercadas de expectativas por parte de todos.

“Porque nos primeiros dias, quando tio Zózimo chegava, e o silêncio da casa pesava de maneira insuportável, e ele se afundava na rede, de onde só se erguia para gritar, e

berrava o seu ódio contra os pais, contra o irmão, contra a cidade, contra o mundo.”<sup>35</sup>

Como os fatos são narrados em forma de memória do menino (e também do avô, ao contar suas histórias a João), não ficam explícitos os motivos de tanto ódio. Há apenas alguns conflitos registrados na família, como a disputa de uma noiva entre Zózimo e o irmão Alfredo, o que fez com que um não pudesse olhar nos olhos do outro. Fora isso, parece haver uma predisposição no personagem de manter-se angustiado por motivos indeterminados exteriormente.

“Quem é que podia dizer os motivos por que Zózimo voltava, a não ser comparando com um bicho ferido de morte que busca a sua toca? Mesmo o dr. Alcebiades, que mais de um vez teve de atender tio Zózimo na sangueira que ele tentou, não sabia o que fazer. Aqui a gente não tem recursos, remédio eu acho que não adianta muito, dizia o dr. Alcebiades. Quem sabe porque não internam ele em São Paulo ou no Rio? É difícil, é quase impossível, dizia o avô. Quando ele melhora fica outro, nem parece o

---

<sup>35</sup> - DOURADO. Autran. **O Risco do Bordado**. Ed. Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1975, p. 98.

mesmo, a gente até se esquece das crises, tudo parece que foi um pesadelo, a gente estava era sonhando.”<sup>36</sup>

O discurso médico está presente na cidade de Duas Pontes, através de dois personagens: dr. Alcebiades, anteriormente citado, e o dr. Viriato (um cientista exaltado, um agnóstico convicto, de dialético linguajar maneirista). Este último reaparece em outros contos do autor e formula certos pareceres sobre um outro personagem, que veremos posteriormente, que é Donga Novais.

Até agora já percebemos que o personagem só toma voz a partir do discurso de outrem. Conforme teorizou Mikhail Bakhtin, o discurso de outrem é o discurso citado, isto é, constitui mais do que o tema do discurso original, do narrador, ele pode entrar no discurso, com constituição sintática especial, como uma unidade integral da construção.

“A enunciação citada tratada apenas como um tema do discurso só pode ser caracterizada superficialmente. (...) O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa e situada fora do contexto narrativo.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> - Op. cit., p. 98.

<sup>37</sup> - BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Hucitec. São Paulo, 1981, p. 144.

No texto de Autran Dourado, assim como em muitos ficcionistas contemporâneos, o diálogo não se apresenta em sua forma normativa, como em discurso direto. O diálogo está dissolvido no discurso de um narrador muitas vezes obscuro e onisciente. Numa espécie de “Discurso Indireto Livre”, os conteúdos das falas dos personagens se diluem numa única narração, caracterizando o então chamado discurso de outrem<sup>38</sup>.

Já que a função primordial deste capítulo é verificar o que se diz sobre a loucura em determinados personagens, prosseguiremos na descrição de Zózimo através do que os demais personagens diziam sobre ele.

“Quando não era na rede da sala, era no quarto. O menino passava pela porta de Zózimo, via-o deitado de costas, imóvel, as mãos na nuca, e os olhos grudados na esteira do teto. Eram terríveis os olhos de tio Zózimo. Como se guardassem o maior ódio, o maior medo do mundo.”<sup>39</sup>

Novamente há menção à sintaxe do olhar, semelhante ao que foi dito sobre Fortunato, de parados e suspensos(no primeiro) a grudados e terríveis(no segundo). Estamos diante de um dia ruim para Zózimo. Ao perceber que o tio amanhecia calado e introspecto, o sobrinho passava a fantasiar cada vez mais sobre os seus mistérios.

---

<sup>38</sup> - Op. cit., ver cap. 9 - O Discurso de Outrem.

<sup>39</sup> - DOURADO, Autran. O Risco do Bordado. p. 99.

“Quando soprava o vento da janela do quintal, em vez do hálito das mangueiras o que vinha era um cheiro rançoso e enjoativo. Será que tio Zózimo fedia? João nunca chegava perto quando Zózimo estava assim. Será que ele não tomava banho? O cheiro que parecia vir de tio Zózimo grudava no nariz, ou era ilusão? por causa de que tinha mentalmente comparado aquele corpo na rede com um bacorinho. (...) João tremia diante da figura enorme, magra e cabeluda: a cara barbada, os olhos fundos cheios de estrias vermelhas.”<sup>40</sup>

Nessa técnica descritiva ao nível da percepção olfativa, reparamos o uso de figuras de palavras nas comparações entre homem e porco sugeridas por João. Até que os dias bons voltavam, daí o tio aparecia na sala barbeado, limpo, bem vestido, até de gravata. Zózimo falava com todos os familiares, inclusive com João. Presenteava-os, e logo em seguida a casa se enchia de vizinhos curiosos e velhos conhecidos. Vovó Naninha se dedicava a fazer pratos variados, doces; mandavam vir da roça frutas do mato. E Zózimo se fartava.

---

<sup>40</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p. 100.

“Ele era pródigo e bom, tinha um coração de boi de tanta bondade guardada que ele ia agora distribuindo entre brincadeiras e ditos alegres, na sua fala clara enchendo de luz o casarão de Tomé Fonseca.”<sup>41</sup>

Para traçar as opostas nuances entre os dias bons e ruins de Zózimo, o narrador apela para elementos figurativos. Do lado ruim estão a barba por fazer, os olhos fundos e o clima sombrio criado na casa. Já do lado bom se reúnem aspectos clarificantes e reluzentes, nos olhos ‘os brilhos longínquos de alegria’. Em dias ruins se tem medo e ódio, em dias bons alegria e pacifismo. Toda essa caracterização faz parte de uma poética própria do autor, que por meio das formas narrativas abertas e da descrição obscura de personagens (via discurso de outrem) procura compor um quadro pictórico.

“E quando ele falava do progresso, das transformações sociais? Que palavreado bonito usava, parecia até um orador ou um daqueles padres missionários que de vez em quando davam com os costados em Duas Pontes e todo mundo ia à igreja ouvir as pregações.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> - Idem, p. 102.

<sup>42</sup> - Idem, p. 104.

O mesmo tipo de contraste percebemos no nível do discurso. Em dias ruins havia o pleno silêncio intercalado por xingamentos e gritos; nos dias bons, a retórica cativante e o conhecimento das coisas. Um dia João percebeu que tio Zózimo possuía uma orelha diferente da outra. ‘Por que será?’- pensava ele. E começou a fazer uma ‘enquete’ pela casa, para ver se alguém era capaz de responder a sua pergunta. Vovó Naninha, Tia Margarida, Vovô Tomé - ninguém lhe respondia. Isso despertava cada vez mais a curiosidade do garoto. João começou, então, a analisar as orelhas de cada membro de sua família, até mesmo a dos cachorros. E nada de resposta. Até que um dia, seu amigo Zito lhe respondeu, dizendo que Zózimo possuía a orelha diferente porque aquilo fora um tiro, que seu tio dera no ouvido.

A partir desse momento a narrativa sofre uma ruptura e o tiro ressoa no próprio ouvido do menino, o que mostra a sua reação ao se sentir traído pela família inteira, já que ele era o único que desconhecia tal fato.

“Como se uma trompa fantástica tivesse soado, e os seus sonidos ecoavam pelo mundo a fora, por covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis, grutas de estalactites (gotas incessantes pingavam no lajedo), por descampados e pisos ladrilhados, corredores de azulejos e campânulas de vidro que súbito se estilhaçavam, ele próprio uma caixa acústica ressoante, um pavilhão, uma

concha: as trompas e trombetas do Juízo acordariam vivos e mortos na hora derradeira (...)"<sup>43</sup>

Esse plano alucinatório, do tiro dado por Zózimo (no passado) estourar no ouvido de João, no presente momento em que Zito lhe conta a história, é consequência de seu sentimento de impotência diante de um fato ocorrido no passado e mantido em segredo pela família. Agora sim, João poderia entender todos os rodeios de seus parentes ao esperarem tio Zózimo, havia conflitos polêmicos que estavam arquivados na memória da família.

Se observarmos a construção do último trecho citado, vamos concordar com o autor quando diz que a composição deste plano foi proposital. Autran Dourado reuniu termos diretamente ligados ao aparelho auditivo, vide: trompa, soado, sonidos, ecoavam, corredores, labirintos, condutos, acústica e muitos outros. Por que esta construção? Porque, o tempo todo, o autor pensou o personagem Zózimo enquanto metáfora relacionada à audição. A composição desse quadro se complementa pela própria elaboração etimológica do nome do personagem: Zózimo - conota zunido, um ruído vibrante nos tímpanos.

“O prodígio da bíblia só sai e volta uma vez, ao contrário de Zózimo, perdido nos corredores do tempo e do

---

<sup>43</sup> - Idem, *ibidem*, p. 111.



espaço, nos labirintos de sua angústia. O próprio nome Zózimo, aqui uma onomatopéia, os zz sibilantes, cujo timbre lembra o zunir de um som no ar, ressoante, sem fim.”<sup>44</sup>

Muitas vezes ao receber as cartas de Zózimo, Vovó Naninha lia-as rapidamente e apenas comentava por alto o seu conteúdo. Em determinada passagem da história, depois da descoberta do mistério do ouvido do tio, fica claro para João que as notícias que Zózimo mandava nem sempre eram agradáveis, a avó omitia. E foi o que ocorreu na sua ‘última’ volta.

“De vez em quando, no meio dos risos e brincadeiras, começou a aparecer uma ponta de amargura, uma nuvenzinha triste boiando. No seu medo, João pressentia - alguma coisa estava para acontecer, era capaz de tio Zózimo novamente partir. Ai, meu Deus, será que ele ia buscar de novo o seu deserto?”<sup>45</sup>

Seus presságios se confirmaram. Dias depois encontraram Zózimo morto no quartinho da despensa, dependurado por uma corda amarrada na viga do teto. Realmente, para João, aquela fora sua última partida. A interrogação

---

<sup>44</sup> - DOURADO, Autran. *Poética de Romance - Matéria de Carpintaria*. p. 113.

<sup>45</sup> - DOURADO, Autran. *O Risco do Bordado*. p. 114.

permaneceu entre os familiares. Aos leitores, os motivos de seu suicídio ficaram suspensos. Para Vovô Tomé, a única maneira de justificar a atitude do filho foi remetendo-se ao histórico do bisavô Zé Mariano, atestando que um puxara ao outro, ambos de miolo mole. Só que o bisavô já estava nas cãs da caduquice e Zózimo sempre foi de juízo virado, maluco de todo.

Estamos diante da justificativa de que a loucura é herdada genética e/ou socialmente. É claro que, no ponto de vista de Tomé, em sua ânsia em remontar as estruturas mentais de seu pai e seu filho, torna-se mais fácil abreviar os fatos pelo caráter de herança familiar ou biológica. Só que, para os leitores, não fica clara uma consciência sobre a loucura; até porque quem racionaliza não é o próprio personagem implicado, mas seus familiares, que saem desesperadamente em busca de uma verdade mais convincente.

Pelas informações presentes no texto, vemos que a loucura de Zózimo não era caracterizada por delírios, mas por uma espécie de inércia e desespero. Em seus dias ruins, ele não saía do quarto. Quando se levantava, só caminhava quando coagido ou influenciado pelos parentes. Não evitava os outros, mas parecia não prestar atenção ao que lhe era dito, nada respondia. A imobilidade e o silêncio prevaleciam. De maneira oposta, tudo ocorria diferente em seus dias bons. Percebemos, então, que o personagem é figurativizado neste bloco **As Voltas do Filho Pródigo** dentro de uma polaridade: em dias bons, uma agitação ocupada por atitudes impetuosas e cordiais; em dias ruins, uma imobilidade acompanhada de tristeza e medo.

É bom lembrar que o crítico Fábio Lucas considera **O Risco do Bordado** uma narrativa multinucleada. Isto é, cada capítulo aparenta uma certa autonomia dramática, embora estejam intercomunicados num grande universo significativo, uma constelação de mitos. A esse bloco específico que compõe o personagem Zózimo, ele atribui, em sua análise, o epíteto “sondagem da área de loucura na família”, completando da seguinte forma:

“Outro marco importante em **O Risco do Bordado** está na fronteira entre a sanidade e a loucura. Por isso é tão imponderável o código de honra que cerceia tantas personagens sucumbidas e derrotadas. O grande fator de aglutinação parece ser a família, entidade neurótica que atormenta e acaricia a todos, prisão social de que ninguém se liberta.”<sup>46</sup>

O crítico ainda acrescenta que alguns blocos narrativos são também cercados por proibições, faixas pecaminosas, tudo que desafia a sociedade altamente repressiva e ciosa do seu código de honra. Ao mesmo tempo, é perceptível uma crítica ideológica à instituição familiar. A própria função de João, o protagonista, parece servir para levantar os véus que representam as diferentes pessoas da família, como se mergulhasse em seu seio,

---

<sup>46</sup> - LUCAS, Fábio. **Mineiranças**. Nossa Terra. Belo Horizonte-MG, 1991, p. 228.

para realizar uma síntese do passado. Sobre essa influência que a família exerce sobre a individualidade, merece destaque uma observação do psicanalista francês Chantal Bosseur que atesta ser:

“a família um instrumento de condicionamento ideológico em todas as sociedades fundadas sobre a exploração. Isso é tão verdadeiro para a classe operária da nossa sociedade capitalista ocidental como para o bloco socialista ou os países do Terceiro Mundo. A família é uma engrenagem social encarregada de reforçar o poder real da classe dominante numa sociedade que tem seus alicerces na exploração.”<sup>47</sup>

A professora Maria Lúcia Lepecki, ao realizar uma leitura mítica de caráter semiológico sobre algumas obras de Autran Dourado, seguindo a linha barthesiana e foucaultiana, reserva um capítulo especial para a análise do personagem Zózimo, no que se refere à liberdade e abertura de espaços. Vejamos suas conclusões:

“Zózimo é o mais crucial problema da família de Tomé, problema que se agudiza todas as vezes

---

<sup>47</sup> - BOSSEUR, Chantal. *Introdução à Antipsiquiatria*. Zahar, Rio de Janeiro, 1976, p. 86.

que aquele abandona a casa paterna, ganhando espaço aberto. O drama se dilui, embora mantendo-se latente, quando Zózimo retorna à terra natal, casa paterna, refúgio e tranquilidade. Nota-se que todas as vezes que Zózimo volta para casa, chega doente, mentalmente desequilibrado. Neste caso, o espaço aberto relaciona-se com psicologia patológica. A chegada de Zózimo provoca desagregação reversível do ambiente familiar.”<sup>48</sup>

Por meio dessas últimas observações, é fácil alegar que Zózimo é uma figura que representa permanente transição em **O Risco do Bordado**, não só pela sequência chegada-loucura-isolamento-purificação-encontro-convívio-e partida, mas pelo fato de que toda partida anuncia uma chegada e assim reciprocamente, fechando um ciclo imutável e permanente. O ápice dessa trajetória é o suicídio de Zózimo, que, para Maria Lúcia Lepecki, sugere a mitologização do personagem, num sentido messiânico:

“Assim, em **As Voltas do Filho Pródigo**,

o filho que chega provoca tristeza. O filho que parte provoca alegria. Nesta linha de significação proposta, a morte(partida definitiva)de Zózimo pode ser considerada

---

<sup>48</sup> - LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado-Uma Leitura Mítica**. Ed. Quirón-MEC, São Paulo, 1976, p. 69.

como a única passagem em alegria do texto. Uma outra leitura da partida definitiva remeteria para o mito do eterno retorno. Indo-se definitivamente, Zózimo coloca-se na posição de quem permanentemente pode voltar.”<sup>49</sup>

Para finalizar este item, é necessário retornar ao pensamento de Michel Foucault quando definiu o que foi a personagem do louco antes do século XVII:

“Existe uma tendência para acreditar que ele recebeu seu indício individual de um certo humanitarismo médico, como se a figura de sua individualidade pudesse ser apenas patológica. Na verdade, bem antes de ter recebido o estatuto médico que o positivismo lhe atribuiu, o louco havia adquirido - já na Idade Média - uma espécie de densidade pessoal. Individualidade da personagem, sem dúvida, mais que do doente. O louco que Tristão simula ser, o derivado que aparece no *Jeu de la Feuillée* já têm valores assaz singulares para constituir papéis e tomar lugar entre as paisagens mais familiares.”<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> LEPECKI, Maria Lúcia. Op. cit., p. 114.

<sup>50</sup> - FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. p. 119.

Com isso temos o enquadramento de Zózimo nessa mesma tendência caracterizada pelo filósofo francês. Mesmo há três séculos distantes, verificamos que a essência de concepção do personagem é praticamente análoga ao que ele utiliza como ilustração, nesse caso Tristão.

“São sem dúvida inúmeros os textos dos séculos XVII e XVIII onde se aborda a loucura: mas neles é citada como exemplo, a título de espécie médica ou porque ela ilustra a verdade abafada do erro; é considerada obliquamente, em sua dimensão negativa, porque é uma prova ao contrário daquilo que é, em sua natureza positiva, a razão.”<sup>51</sup>

Tanto Zózimo quanto Fortunato foram escolhidos para demonstrar o que já dissemos sobre a loucura na obra de Autran Dourado. Para ambos foi cogitada a possibilidade médica de interpretação de seus atos. E simultaneamente, também, suas figuras serviram para ilustrar a verdade da loucura, em sua dimensão negativa. O que os distingue nesta aproximação é o fato de Zózimo não apresentar um delírio próprio, sendo ele apenas caracterizado a partir da construção ideológica dos outros membros de sua

---

<sup>51</sup> - Idem, p. 509.

família. Já Fortunato apresenta um discurso próprio, o seu monólogo, o que será analisado na última parte dessa dissertação.



## **PARTE 3**

### **O RECONHECIMENTO DA LOUCURA**

### 3.1 - PERCEPÇÃO E CONHECIMENTO

Dentro da trajetória arqueológica que Foucault realiza na **História da Loucura**, há o fato dele considerar para a análise o nível da percepção mais importante do que o nível do conhecimento. O nível da percepção é o da relação teórica e prática estabelecida com o louco, por exemplo, numa situação de exclusão institucional. Isto é, quando são percebidos (fenotipicamente) todos aqueles traços sintomáticos de loucura num indivíduo.

O segundo nível, o do conhecimento se caracteriza pela objetivação do fenômeno da loucura por um discurso científico, como é o caso das teorias da medicina, da psiquiatria e das ciências jurídicas e sociais que pretendem elaborar um saber objetivo e positivo.

O nível da percepção dá conta da experiência da loucura, do modo como a loucura é percebida antes de uma tomada de consciência, antes da formulação de um saber.<sup>52</sup> Só que entre esses dois níveis há tanto uma heterogeneidade como pontos de cruzamento. Por exemplo, na idade clássica, pelo nível da percepção, a loucura era a desordem dos costumes e a negatividade do pensamento; enquanto que pelo nível do conhecimento, era uma doença precisando ser descrita e classificada. O que se percebe é que

---

<sup>52</sup> - CHAVES, Ernani. **Foucault e a Psicanálise**. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1988. p. 12-13.

ambos os níveis se remetem a questões éticas, mostrando que nesse período histórico a fronteira entre a razão e a loucura era mais ética do que médica.

Com o advento da Psiquiatria, houve a inversão desta relação. Ao considerar a loucura uma doença mental, a Psiquiatria fez com que o nível da percepção reproduzisse o nível do conhecimento ao patologizá-la. Por isso que, para privilegiar o nível da percepção, Foucault recorre ao discurso do personagem louco, como em *Le Neveu de Rameau*, de Diderot. Enquanto para equilibrar as abordagens, ao nível do conhecimento, ele vai às fontes documentais e analíticas da Psiquiatria e do Direito.

Como já consideramos anteriormente que a obra literária pode ser fonte significativa da expressão da loucura, voltemos ao texto de Autran Dourado como amostra deste aspecto. No universo ficcional, a loucura se configura apoiada em ambos os níveis. O do conhecimento, quando selecionamos o que se tem dito sobre a loucura e constatamos que esse dizer se sustenta sob a influência dos discursos médicos e jurídicos. E o da percepção, quando o autor transforma a loucura em linguagem, criando o discurso do louco.

Portanto, nesta parte continuaremos buscando o que se tem dito sobre a loucura em outros textos autranianos, especialmente sobre aqueles que mostram maior preocupação em fundamentar o reconhecimento da loucura em determinados personagens. As marcas dessas influências se dispõem enquanto informações explícitas - por meio de menções ou referências diretas às fontes

científicas -; e enquanto informações implícitas - por meio de composições de quadros sintomatológicos na descrição dos personagens.

O conhecimento discursivo sobre a loucura se organiza e se limita através de figuras ordenadas da análise médica. Michel Foucault não faz uma história das diferentes noções da Psiquiatria, mas retoma uma a uma as principais figuras da loucura que permaneceram ao longo da era clássica, para mostrar como cada uma delas adquiriu uma coesão própria e como chegaram a manifestar de modo positivo toda a negatividade da loucura.<sup>53</sup>

Dentre as diferentes formas da loucura, há o grupo da demência, o da mania, o da melancolia, o da hipocondria e o da histeria. Este último teve especial destaque no texto de Autran Dourado por ser abordado de diversas formas, seja pelo empréstimo de terminologias científicas, seja pelo aproveitamento de características sintomatológicas das doenças.

---

<sup>53</sup> - FOUCAULT, Michel. Ver "Figuras da Loucura", in: **História da Loucura**. p. 251.

### 3.2 - O DISCURSO DA HISTERIA EM LUIZINHA PORTO

Em 1987, é publicado o conto **Violetas & Caracóis**, num livro com o mesmo nome, que narra a trajetória da menina-mulher Luizinha Porto, seus anseios e devaneios. Vejamos a riqueza de caracteres já no primeiro parágrafo do conto:

“Ainda menina Luizinha Porto (por que o diminutivo, se sempre foi uma criança desenvolvida?) era triste, fechada e solitária. Mais tarde, já mocinha, ela teria amigas e seria chegada ao riso. Apesar de que o seu riso era agudo e estridente, tinindo feito ferido cristal, tímpano ou prata.”<sup>54</sup>

Só pelo questionamento inicial quanto ao nome da personagem, verifica-se que a intenção de atribuir o grau diminutivo tanto pode ser a de criar um vínculo afetivo, independente do seu tamanho real, como pode ser para previamente camuflar o desenvolvimento precoce da menina. Pela união dos três adjetivos que esboçam o perfil inicial da garota (triste, fechada e

---

<sup>54</sup> - DOURADO, Autran. **Violetas & Caracóis**. Ed. Guanabara. Rio de Janeiro, 1987, p. 163.

solitária), nota-se que a personagem já não possui condições favoráveis para travar relacionamentos interpessoais. Fato que se supera na mocidade quando a mesma forma suas primeiras amizades e se destaca do grupo pela performance de sua risada.

No contexto da narrativa, para complementar a descrição da personagem, já efetuam-se os primeiros comentários dos demais personagens sobre Luízinha:

“Essa menina é doente, dizia a avó Georgina com seu olho clínico, certa na mezinha caseira, infalível nas simpatias. Preparava então para a neta caçula chá de folha ou suco de maracujá(a filha Clementina, hipocondríaca, era mais chegada aos remédios de farmácia)fruta a que o culto e arrevesado dr. Viriato de Abreu chamava de *passiflora triangularis*. (...)Consultado um dia o dr. Alcebiades, velho médico da família Porto, ele não achou nada demais na menina. Esquisitice de criança arredia, disse na sua modesta ciência.”<sup>55</sup>

É fácil notificar que o problema da cura já é exposto aqui numa visão dialética: a recomendação de tratamento homeopático(a referência ao

---

<sup>55</sup> - Op. cit., p. 163

maracujá enquanto calmante para os nervos) em oposição à cultura dos procedimentos alopáticos convencionais. Por último, tem-se a declaração do segundo médico que justifica as esquisitices da menina como atitudes típicas da infância.

“Pois Luizinha Porto era uma menina estranha, tinha convulsões quando a febre chegava a trinta e sete e meio, pedia cama por qualquer gripinha, ficava jururu, arrepiadinha feito galinha no choco. O pai, major Orlando Porto dizia oracular essa menina me cheira a quarta-feira, histérica, já prevendo terrível futuro para o seu último e retardatário rebento feminino, pai de cinco mulheres.”<sup>56</sup>

Preocupados com a suspeita de histeria, os pais correm aos médicos para submetê-la a tratamentos. Daí que surgem as duas opções de terapias ocupacionais. A primeira sugerida pelo sensível e tímido dr. Alcebiades: o cultivo de violetas. A segunda solicitada após o fracasso da primeira pelo cínico e sedutor dr. Viriato de Abreu: a criação de caracóis. Flores e moluscos são os signos que conduzirão os delírios de Luizinha.

Quanto à caracterização dos sintomas da personagem, vê-se que há forte influência da medicina clássica, para qual a histeria era entendida como:

---

<sup>56</sup> - Idem, p. 164.

“o efeito de um calor interno que espalha através do corpo uma efervescência, uma ebulição ininterruptamente manifestada por convulsões e espasmos.”<sup>57</sup>

A histeria já fora chamada de “la maladie du siècle” e desapareceu da Europa no final do século XIX, enquanto tornavam-se mais frequentes as doenças convulsivas. O que ocorreu, na realidade, foi ter a histeria alcançado grande repercussão, recheando livros e publicações, dando margem a cursos e conferências, fazendo a festa entre mestres e discípulos da psiquiatria e da psicanálise, do público e dos pacientes. Steckel procurou explicar o fenômeno, admitindo que “a histeria era consequência da sexualidade reprimida, havendo a vida sexual moderna, livre, tornado supérflua tal repressão.”<sup>58</sup>

“Depois do seu glorioso advento, verificou-se que tal doença não passava de uma criação artificial de uma invenção dos médicos que, deslumbrados pela descoberta conseguiram inculcá-la aos seus pacientes, na mais completa e bem acabada das encenações. O espetáculo era imponente, tanto para os autores, quanto para os atores que deviam representá-lo. Depois, quando se descobriu

---

<sup>57</sup> - FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. p. 280.

<sup>58</sup> - MELLO, A. da Silva. *Ilusões da Psicanálise*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967, p. 151.



que a peça era falsa, seria ridículo prosseguir representando-a. Foi o que matou a histeria, tirando-a definitivamente do cartaz.”<sup>59</sup>

Luizinha Porto deixou-se submeter à pantomima criada não só pelos médicos que a diagnosticaram, mas pela própria família, que estava atrás de respostas prontas. Para isso, a caracterização sintomática da personagem ficava cada vez mais de acordo com o quadro da histeria e a participação dos médicos cada vez mais significativa:

“Todos tinham razão, médicos e leigos. Luizinha foi sempre uma menina muito achacada a constantes e inexplicáveis dores de cabeça. Sentada junto de vovó Georgina, a cabeça no seu colo(vovó, estou com a cabeça estalando de dor, dizia Luizinha), ela se deixava ficar calada e triste escutando a conversa dos adultos. (...) Por causa das extravagâncias e achaques, Luizinha custou muito a começar os estudos regulares.(...)Por esforço próprio, Luizinha aprendeu francês sozinha, no Francês sem mestre, de Jacob Bensabat, o que lhe possibilitou o acesso à biblioteca do dr. Alcebiades e mais tarde à do dr.

---

<sup>59</sup> - MELLO, A. da Silva. Op. cit., p. 151.

Viriato de Abreu, um homem viajado que, depois de doutorado na Escola de Medicina do Rio de Janeiro, frequentou em Paris o Hospital Psiquiátrico de Salpêtrière e dizia ter conhecido Freud pessoalmente. A gente maldava dizendo que ele frequentou mais era o Moulin Rouge e o Lido; não loucos e nervosos, mas adoráveis e caprichosas, arteiras raparigas de famosos cabarés e bordéis de Paris.”<sup>60</sup>

Ao mesmo tempo em que o autor expõe referências concretas para fundamentar o currículo do dr. Viriato, já mostra o tom de deboche da população local, quando esta duvida das informações fornecidas exageradamente pelo médico. A idéia sugerida pelo sujeito coletivo-singular, “a gente”, do homem frequentar as casas de prostituição parisienses em vez das instituições psiquiátricas, denota que o mesmo teria mais vocação para atos de sedução envolvendo a libido do que propriamente para a psiquiatria clínica.

Muitas vezes, quando Luizinha, por qualquer motivo, caía na gargalhada, num timbre de cristal fino e agudo, vinham em seu auxílio, sacudiam-na, batiam-lhe nas faces e nada adiantava; ela ainda desmaiava, mobilizando toda a vizinhança e cobrindo de vergonha Dona Clementina e o major Porto. Primeiro foi o dr. Alcebiades quem tentou encontrar uma solução

---

<sup>60</sup> - DOURADO. Autran. Violetas & Caracóis. p. 164.

para o problema, às vezes até desconfiava que a moça pudesse estar fingindo, aspecto que só completaria a suspeita de histeria. Depois de muitos receios, prescreveu alguns calmantes e optou pela Laborterapia, isto é, recomendou que Luízinha cultivasse violetas, flores tão delicadas quanto a beleza da moça.

Luízinha passou a frequentar com mais assiduidade o consultório do dr. Alcebiades. Este se sentia atraído por ela e ficava muito embaraçado em determinadas situações. Quando percebeu que sua fantasia poderia atrapalhar o tratamento, resolveu entregá-la aos cuidados do dr. Viriato. Aproveitou-se da ocasião em que Luízinha cometera o mais alucinado de seus gestos: subiu no alto de uma mangueira e começou a cantar a mais estúrdia canção que a cidade já ouvira, com letra e música inventadas na mesma hora. Fato que mais uma vez constrangerá o povo de Duas Pontes. Vejamos o que alegava o médico:

“Acho que a minha função termina aqui, disse. Usei de tudo o que sabia, apliquei mesmo a pouca psicologia que conheço, e o resultado aí está. Já esgotei todos os meus recursos, rendo-me à realidade brutal e terrível. O caso é mais grave, é de psiquiatria mesmo, e quem conhece aqui em Duas Pontes essa ciência, quem a praticou nos hospitais estrangeiros, principalmente na Salpêtrière, em Paris, templo do velho Charcot, tratando de seus doentes

histéricos com o hipnotismo e outros recursos, é o dr. Viriato.”<sup>61</sup>

Novamente as referências curriculares do dr. Viriato foram realçadas para mostrar a sua indiscutível competência perante os pais da garota. E quanto aos dados fornecidos sobre os primeiros estudiosos da Psicanálise, é importante considerar que Charcot exerceu forte influência sobre Freud, quando ambos trabalharam na Salpêtrière e ficaram às voltas do descobrimento da hipnose. Foi aí que Freud verificou que os sintomas histéricos poderiam ser produzidos por sugestão e que os processos hipnóticos poderiam ajudar a esclarecer alguns desses sintomas, libertando o doente.<sup>62</sup>

Freud, a partir desta problematização, relacionou os sintomas histéricos a uma outra ordem de significações que não diziam mais respeito a um corpo biológico, mas a um corpo representado e fantasmático, que dispensava exames clínicos, substituindo-os pela atitude de escuta da fala dos discursos dos pacientes.

“O que Freud reconhece é que a linguagem da loucura remete a significados que não fazem parte dos códigos instituídos e vigentes na cultura ocidental. Enquanto discurso singular, extraordinário e nunca

---

<sup>61</sup> - Idem, p. 177.

<sup>62</sup> - MELLO, A. da Silva. *Ilusões da Psicanálise*. p. 233-34.

ouvido, o significado do discurso da loucura situa-se no limiar do inédito e da surpresa, não podendo ser apreendido e compreendido tomando-se como ponto de partida os significados vigentes, os códigos instituídos e, muito menos, a superficialidade cotidiana do vocabulário psicológico.”<sup>63</sup>

Estava, então, produzido o discurso da histeria de Luízinha Porto, elaborado pelo precioso e erudito dr. Viriato. Vale acrescentar que até mesmo a sanidade do médico era posta em debate pelos habitantes de Duas Pontes quando afirmavam que ele também era chegado a esquisitices e extravagâncias e que “o seu tanto destelhado, meio pancada, tinha um parafuso a mais ou a menos, a gente dizia. Como a pobre infeliz lá no alto da cumeeira.”<sup>64</sup> Após resgatá-la do alto da figueira, dr. Viriato é interpelado pelo casal Porto em extremo desespero:

“O que é que o senhor vai fazer com ela, perguntou o precavido major. Um tanto contrariado e a sua maneira ofendido com a desconfiança, o dr. Viriato disse uma sessão de hipnose segundo o método de Charcot e aperfeiçoado por Breuler e Freud, que escreveram juntos

---

<sup>63</sup> - CHAVES, Ernani. *Foucault e a Psicanálise*. p. 38.

<sup>64</sup> - DOURADO, Autran. *Op. cit.*, p. 178.

Studien über Hysterie. As palavras do irrevesado idioma alemão escapavam ao coitado do major Porto.(...)Mas o senhor vai adormecê-la, perguntou o temeroso pai. não, não farei hipnose profunda, explicou contrariado o médico. Vou induzi-la artificialmente a um estado em alguns aspectos similar ao sono, a fim de que ela possa aceitar as minhas ordens e sugestões.”<sup>65</sup>

Percebemos que a personagem do médico vai conduzindo a situação a partir de uma definição objetiva da doença - a histeria - munido de um diagnóstico classificador, apoiando-se nos prestígios das referências teóricas, conquistando a família e transformando-se na figura de um mágico da cura. É necessário complementar que Freud

“explorou a estrutura que envolve a personagem do médico, ampliou suas virtudes de taumaturgo, preparando para sua onipotência um estatuto quase divino. Fez dele o Olhar absoluto, o Silêncio puro e sempre contido, o Juiz que pune e recompensa no juízo que não condescende nem mesmo com a linguagem; fez dele o espelho no qual a

---

<sup>65</sup> - Idem. p. 179.

loucura, num movimento imóvel, se enamora e se afasta de si mesma.”<sup>66</sup>

A partir da nova prescrição de terapia ocupacional, neste caso a criação de caracóis, e de algumas fortes doses de Luminal, médico e paciente se deixam emaranhar pela conseqüente rede de associações sugeridas pelo tratamento com os moluscos e vão entrando perigosamente no túnel das imaginações pecaminosas provocadas pelas conotações.

“O quê? disse ela, nós estávamos falando de térmitas e caracóis. Perdoe-me, minha filha, a mente súbito esvoaça nas variáveis e diáfanos asas do vento. (...) Sim, os fabulosos caracóis, disse ele. (Brincarei com os caracóis dos teus louros cabelos e os beijarei com ternura a princípio, furiosamente depois.) Continue com eles, minha filha, se isso lhe faz bem. É mesmo uma pena não podermos conseguir matrizes de escargot. Assim se uniria o útil ao agradável (o útero ao agradável, disse a mente suja). (...) Como era de tardinha, os caracóis começaram a sair de suas tocas e esconderijos à cata de comida. Veio à mente uma imagem atrevida, que unia as famosas

---

<sup>66</sup> - CHAVES, Ernani. Op. cit., p. 40

raparigas da Casa da Ponte e os seus caracóis, seres que temem a claridade e a luz forte do sol. Os caracóis e as prostitutas são uma fauna notivaga, disse.”<sup>67</sup>

Nota-se que toda essa rede metafórica ilustra a relação de transferência entre médico e paciente, que não é da ordem da objetividade, mas da sugestibilidade, bem como postulavam os primeiros psicanalistas, com a diferença de que o grau de perversidade se acentua a cada novo encontro, esbarrando em propósitos éticos. O que é preciso indagar é se esse processo de transferência pôde ajudar na possível cura de Luizinha ou serviu unicamente para transgredir os mecanismos terapêuticos.

Fica evidente que no cosmos ficcional, a intenção do autor em inserir proposições verdadeiras sobre os procedimentos psicanalíticos em situações de conflito entre personagens puramente inventadas é a de questionar a própria validade de fundamentação dessa ciência. Basta atentarmos para o discurso do médico, quando o mesmo funde terminologias para criar os seus diagnósticos apressados e quando considera o mestre Freud um antropólogo amador, que escrevia livros metafísicos, fantasistas e cercados de pura magia.<sup>68</sup>

As críticas ora sutis ora escrachadas à psicanálise presentes nos discursos dos personagens servem principalmente para mostrar de que maneira vigoram as ideologias do imperialismo psiquiátrico. Na criação de inúmeras

---

<sup>67</sup> - DOURADO. *Autran. Op. cit.*, p. 187-88.

<sup>68</sup> - *Idem*, p. 180-81.



metáforas médicas e na denominação de problemas morais e sociais através de termos pseudocientíficos. A sequência dos episódios de Violetas e Caracóis exemplificam concretamente a relação de autoridade entre paciente e terapeuta, muito explorada pela persuasão moral e emocional.

Por fim, a narrativa culmina numa efetiva aproximação física entre Luizinha e Viriato, quando esta, há muitas noites insones, atravessa as ruas da cidade, nua sob o vestido preto, e invade o consultório do doutor, gerando os últimos constrangimentos:

“O senhor não é incompetente, disse ela. Sua mulher certamente que é uma mulher fria. Ela mentiu, será que você, um homem tão inteligente e arguto, não desconfiou? E ela, a tresvairada, a histérica, a psicótica Luizinha Porto se ofereceu a ele, para lhe provar que ele não era um homem incompetente.(...) Foi então, quando depois ele voltou para lhe beijar a boca, que o ataque de rigidez histérica se deu. O dr. Viriato cuidou de despertá-la, lhe chegando um vidro de amônia no nariz. (...)Naquela noite ela teve um sonho terrível. Tinha a certeza de que daquele dia em diante não teria mais ninguém para lhe interpretar os sonhos. Com sua gosma nojenta um caracol babujava

uma gigantesca pétala de violeta, as bordas vermelho-sangue.”<sup>69</sup>

Após a fusão metafórica entre as violetas e os caracóis, respectivamente representadas pelas figuras dos médicos, dr. Alcebiades e dr. Viriato de Abreu, na qual a primeira é absorvida pela segunda, a suspeita de histeria se concretiza em Luízinha Porto. Nessa representação os médicos se igualaram pelo menos num aspecto: ambos perceberam que era necessário ocupar as mãos e cansar o corpo da garota; e que qualquer estratégia de cura seria inútil para dar conta do extremo ímpeto de sexo e loucura que cercava a personagem.

Luízinha Porto foi escrava do que em psicanálise lacaniana se considera a histerização do discurso, através do qual o próprio analista institui e difunde enquanto experiência analítica. Para finalizar esta análise cabe aqui registrar como Jaques Lacan caracteriza o discurso da histeria.

“Eis o que quer dizer o discurso da histérica, industriosa como ela é. Ao dizer industriosa, assim no feminino, fazemos da histérica uma mulher, mas isto não é privilégio seu. Muitos homens se analisam e, só por este fato, são forçados a também passar pelo discurso

---

<sup>69</sup> - Idem. *ibidem*. p. 197.

histórico, pois essa é a lei, a regra do jogo. Trata-se de saber o que se obtém disso no que se refere à relação entre homem e mulher. Vemos então a histérica fabricar, como pode, um homem - um homem que seria movido pelo desejo de saber.(...)O que a histérica quer que se saiba é, indo a um extremo, que a linguagem derrapa na amplidão daquilo que ela, como mulher, pode abrir para o gozo. Mas não é isto que importa à histérica. O que lhe importa é que o outro chamado homem saiba que objeto precioso ela se torna nesse contexto de discurso.”<sup>70</sup>

Por consequência dessas considerações, admitimos que o percurso de Luízinha Porto, dentro do discurso da histeria produzido pelos médicos, culmina na escolha de uma figura masculina, no acaso o dr. Viriato, para a libertação do corpo e o resgate do prazer. O que não ocorre efetivamente devido aos mecanismos auto-repressivos da própria personagem. Luízinha, apesar da força de vontade, volta para casa derrotada e conformada com a sua frieza. Mesmo assim, continua deliberando os desejos através dos seus sonhos, infiltrando-se cada vez mais no mundo simbólico das imagens oníricas.

---

<sup>70</sup> - LACAN, Jacques. - Sem O Avesso da Psicanálise-Seminário 17. Zahar, Rio de Janeiro, 1992, p. 31-32.

### 3.3 - TRANSIÇÕES PSICOLÓGICAS

Em entrevista exclusiva e particular concedida em 31 de janeiro de 1996, em seu apartamento no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro, Autran Dourado declarou que sempre se sentiu mais à vontade lidando com personagens fronteiros e femininos, alegando que são muito mais ricos. Por personagens fronteiros, entendemos ser aqueles em que oscilam entre a loucura e a razão, entre o delírio e a consciência e que apresentam mudanças de atitudes muito bruscas de um instante para outro. Basta lembrarmos os dias bons e ruins de Zózimo, em **O Risco do Bordado**, suas partidas e chegadas em Duas Pontes.

Em seus personagens femininos é significativo este tipo de transição psicológica e, provavelmente, a manifestação mais frequente deste tipo de passagem de um estado a outro seja a do alheamento. Esse alheamento é entendido como o processo ligado à vida psicológica do personagem, às vezes vinculado a significados religiosos ou mágicos. Geralmente a consciência dos personagens escapa à contingência situacional objetiva (lugar geográfico, tempo histórico, ambiente cultural ou social) e paira transitoriamente em outro espaço-tempo e depois regressa. Veremos, a seguir, que em alguns casos esse alheamento se dá por um pretexto religioso, moral ou profano, mas todos indicarão a mesma realidade, ou seja, a penetração reversível dos personagens no além. No pensamento religioso, por exemplo, o alheamento pode conduzir o

personagem para perto de uma divindade imaginária. Assim como para o pensamento profano, esse mesmo alheamento pode ter implicações neuróticas ou psicóticas. Alhear-se para o personagem pode ser um recurso pelo qual se suprem, no plano da imaginação, carências; pode ser também a derivação passageira de um problema cuja solução não se encontra; e, por último, pode ainda ser pura e simplesmente a libertação das forças imaginativas do personagem.

Nos personagens que analisaremos agora, o alheamento pode apresentar-se com valores e finalidades diferentes, mas sempre significando essa transição, um abandono parcial do aqui para integração parcial no além, ou seja, os personagens sempre oscilarão entre pontos extremos.

### 3.3.1 - CULPA E PUNIÇÃO EM TIA MARGARIDA

Na mesma família de João da Fonseca Nogueira - **O Risco do Bordado**(1970) - há a irmã de Zózimo, tia Margarida, que além de conviver na mesma casa, acaba tendo um envolvimento com o sobrinho já na fase púbere. Tia Margarida era uma mulher muito introspecta, vivia jogando paciência e lendo sempre o mesmo livro. O que despertava a curiosidade do menino, que reparava alguns traços de beleza atrás daquela postura asséptica, quase inerte da tia.

“Por isso ela era uma dedicação erradia, ansiosa, sem encontrar desaguadouro. Sem amor, de indefinida idade, na parecença de mais velha, os olhos agudos ou vagos boiando às vezes em névoas distantes, era uma sombra leitosa que vagava de mansinho pelos corredores, pelos quartos, pelas salas, pela vida.”<sup>71</sup>

Reparamos que o autor recorre a algumas figuras de linguagem para a caracterização da personagem. Primeiramente a comparação do desnordeado e estável comportamento da mulher a uma constante e estática massa líquida que não deságua, que não toma rumo algum. Além disso percebemos que a ausência

---

<sup>71</sup> - DOURADO, Autran. **O Risco do Bordado**. p. 161.

de atitude de Margarida faz com que o menino a perceba como uma pessoa desprovida de sentimentos, ou que pelo menos não os exterioriza, de idade imprecisa e com a sintaxe do olhar, novamente, comprovando o seu possível alheamento. Por último ainda observamos o recurso da gradação, isto é, a colocação das idéias em diferentes graus de significação que fazem referencia à presença da mulher quando percorre os aposentos da casa: “pelos corredores, pelos quartos, pelas salas, pela vida.”

A transição psicológica da personagem já se estabelece nos parágrafos seguintes, quando o menino conserva o olhar sobre a tia, com mais atenção. Vejamos de que maneira o autor figurativiza essa transição:

“De vez em quando aquelas águas paradas se agitavam. Era quando dela se apossava um súbito nervosismo, uma inquietação desmedida. Os olhos faiscavam grandes nas órbitas, ela então piscava muito. E a sua fala, antes apenas agitada e feita de ligeiros arrancos sabiamente dominados, virava uma aflita e angustiosa gagueira.(...) Mas não era nada que chamasse muita atenção, nada que os de fora pudessem notar. Apenas quando ela tentava se comunicar e a fala não ajudava. Quando os olhos, mais inquietos que de costume, crescidos pela aflição, procuravam alguma coisa que ela

mesma não sabia o que era, estando em lugar nenhum. Aquele choro repentino, sem motivo aparente, que interrompia a janta. Tão aflitivo que nem a fala: um choro engasgado, sem lágrimas.”<sup>72</sup>

A brusca e repentina mudança de conduta de Margarida é descrita através de expressões que contradizem essencialmente a caracterização inicial, sempre recorrendo à imagem do movimento das águas. A calma é substituída pelo nervosismo. Este último se manifesta nitidamente pela oralidade truncada - a gagueira - e insistentemente pela indicação do movimento dos olhos - as faíscas, as piscadelas e o choro sem lágrimas. Na verdade, o que se constata é que o fenômeno da gagueira ultrapassa os limites da língua e toma dimensões maiores, passando a ser um movimento contínuo e repetido pelo corpo inteiro.

O envolvimento entre tia e sobrinho se configura em nível dos olhares. Uma luta sigilosa de flertes quando ambos estão num mesmo aposento. Ela, concentrada no jogo ou na leitura, desviava furtivamente os olhos para os de João, que já estavam de prontidão, à espera de consentimento. Assim, cada um vai levando a diante a muda comunicação: olhares intercalados por sorrisos.

---

<sup>72</sup> - Op. cit. p.162.



“Os olhos às vezes mansamente boiando, a mão interrompida no meio do caminho por algum pensamento. Esquecida dos outros, de repente sozinha na sala, no meio de uma planície enorme, o horizonte de neblina que só ela vislumbrava. Súbito voltava, olhando assustada para ver se alguém tinha visto, notado os seus olhos boiando nas ondas sonoras e brilhantes do revérbero que dançava no ar, pancadas de ouro e prata de um sino, o ar faiscantemente ondulado - vidro defeituoso, os olhos cheios de lágrimas. No entanto, os olhos secos e embaciados, ela não chorava.”<sup>73</sup>

Como se vê, pela recusa da palavra, Margarida tenta ocultar a dissipação do próprio espírito. Todo o motivo de silêncio secunda a necessária preservação de seu ser interior. A leitura do mesmo livro representa a monotonia do seu cotidiano, compensação ou fuga do olhar do menino. É notável, também, a insistência na terminologia da óptica-física para complementar os aspectos da sintaxe do olhar: neblina, vislumbrava, ondas sonoras, revérbero, faiscantemente ondulado, vidro defeituoso, lágrimas, olhos secos e embaciados. Tudo para mostrar a natureza ora nítida ora ofuscante do olhar de Margarida.

---

<sup>73</sup> - Idem, p. 166.

Para Maria Lúcia Lepecki o ato da leitura em Margarida mostra um deslocamento intelectual e afetivo da personagem através de um mundo paralelamente criado pela narrativa lida. De tal forma a personagem foge da repetição e mediocridade de seu dia-a-dia. Para avaliar esses momentos de ausência e alheamento, a autora destaca outros aspectos importantes:

“Não nos esqueçamos da carga de valores negativos que a personagem traz em si: semilouca, fanática, religiosa, moça-velha, solteirona, cúmplice de um “crime” de incesto, episódio em que assume os caracteres negativos de Teresinha Virado.”<sup>74</sup>

Com todos esses atributos, a personagem se mostra atrelada a uma fronteira entre o sagrado e o profano, o puro e o perverso. Vale considerar que a referência à personagem circense Teresinha Virado serve para embasar o lado lascivo de Margarida, pois aquela fora anteriormente uma aventura afetivo-sexual na adolescência de João. Em sua análise, Lepecki não só agrupa Margarida entre os casos patológicos de alheamento mais evidentes de **O Risco do Bordado**, junto a Zózimo e o bisavô Zé Mariano, como também a considera uma alienada mental.

---

<sup>74</sup> - LEPECKI, Maria Lúcia. Op. cit., p. 129.

O próprio Autran Dourado na mesma entrevista concedida e já citada confessa ter elaborado a personagem dentro da mesma perspectiva fenotípica da histeria, embora tenha suprimido as possíveis menções à doença. Distante de inferências médicas ou evidências sintomatológicas diretas, o autor deixou por conta da observação do personagem João a construção da personalidade da tia e, por consequência, da estética da percepção do leitor. O envolvimento entre os dois restringe-se ao nível da fantasia, há total obscuridade de detalhes e um rebuscamento da linguagem no episódio da sedução, quando Margarida aparece na janela de seu quarto.

“Quando abriu os olhos viu que ela, na brancura de sua nudez, explodia toda em luz, luar. Toda ela nudez e luz: diáfana, pura leitosa. Ela podia morrer agora, morreria no seu mais alto momento de luz e glória. A nudez que via era maior do que toda nudez que sonhara. (...)Era para a lua que agora dançava, oferecendo os seios brancos e luminosos, o ventre redondo, as coxas firmes e arqueadas, toda ela um arco na mão do deus. O corpo esticado em arco, segurava os seios como se desse leite a alguém. Toda ela um só estremecimento, um só estertor. Feito em gozo, os olhos fechados, parecia balbuciar. Como se estivesse sendo possuída, flechada. Ela podia desmaiar

naquele paroxismo, podia mesmo naquele sacrifício morrer.”<sup>75</sup>

Reparamos que os termos utilizados para a alegorização desse momento de sedução e fantasia são adjetivos e substantivos que se remetem direta ou indiretamente às diversas ocorrências da tonalidade branca, conotando o paradoxal contraste entre a pureza imaculada e a emancipação libidinal da personagem. Se atentarmos novamente, perceberemos que há forte conteúdo conotativo na brancura da pele, na nudez leitosa, na descoberta do prazer da amamentação, tanto para a mãe quanto para a criança, que desperta sua fase oral. Especulando mais um pouco, chegaremos ao complexo edipiano e a culpa pelo processo incestuoso. Não importa, para ambos, que o que aconteceu entre eles pertença ao nível da alucinação ou da realidade. O sentimento de culpa já estava estabelecido.

Por isso, para Margarida aquele poderia ser o clímax de sua vida, o ápice de seu gozo, que ela já poderia até mesmo morrer; evento que serviria de divisor das águas de seu estado emocional. A partir dali tanto ela quanto o sobrinho se mostraram diferentes. Ele querendo sempre encontrar motivos para justificar a aparente mudança da tia, principalmente em relação à sua devoção à igreja. E ela, realmente, executando sua liturgia de pregação cristã, para redimir-se da culpa, ao ponto de se deixar levar por uma procissão na

---

<sup>75</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p. 182.

comemoração da semana santa, com os pés acorrentados, concluindo a pantomima da autopunição.

“De repente começou-se a ouvir um sussuro que não era de reza, um vozeio mais continuado. Todos os olhares se voltavam para a casa do avô, para vovô Tomé. Alguma coisa se passava, eles não conseguiam ainda descobrir o que era. Quando o povo foi se afastando, se afastando, deixando uma clareira aberta no meio, é capaz de que para vovô Tomé ver melhor. E João viu, vovô Tomé viu. No meio do claro aberto, viram tia Margarida. O vestido comprido como uma mortalha, roxo da cabeça aos pés. A cabeça baixa, os olhos postos no chão. Os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente.”<sup>76</sup>

E assim, só quem podia confirmar os propósitos de toda aquela cena seriam eles mesmos, os envolvidos, tia e sobrinho e, compactuadamente, o leitor. O resto da população de Duas Pontes apenas entendeu como um ato de resignação, a busca de um equilíbrio perdido. Desta forma, mesmo a gagueira Margarida parecia ter dominado, conseguira apagar aquelas coisas que

---

<sup>76</sup> - Op. cit., p. 188.

poderiam ter ocorrido entre os dois. Voltava a ser a mesma tia velha de sempre. A figura de Margarida é, em **O Risco do Bordado**, a representação da permanência da desgraça e da impossibilidade de fugir à hereditariedade da loucura. Para Lepecki, esse rito por qual passa tia Margarida, de erigir interditos e pautar-se pela obediência a eles, é a mais pura amostra de que os personagens autranianos se deixam viver intensamente a culpa e a expiação, pelo medo do desvio e do possível castigo que se abate sobre eles.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> - LEPECKI, Maria Lúcia. Op. cit., p. 150-52.

### 3.3.2 - A CANTIGA DE ROSALINA

Pelo que já foi evidenciado em Luizinha e tia Margarida, vimos que as personagens de Autran Dourado são alienadas até o mais trágico absurdo e, para isso, utilizam como recurso único a criação de suas religiões. Isto é, estruturam a partir da experiência, dentro do binômio individualismo/isolacionismo, uma própria e inédita teologia ortodoxa. Idealizando um Deus, descobrem maneiras de testemunhar ou de servi-lo, executando práticas litúrgicas, semelhantes às de comunhão eucarística.

Um outro exemplo dessa deflagração é a personagem Rosalina, de **Ópera dos Mortos**(1967), filha de João Capistrano, neta de Lucas Procópio. Dentro da Trilogia da Decadência de Minas Gerais, esse romance inicia a saga da família Honório Cota, desenvolvendo as três gerações: neta, filho e avô, de maneira assistemática. Este primeiro volume dá abrangência e vasão à personalidade da neta Rosalina, que vive sozinha no Sobrado com a empregada Quiquina, convicta em sedimentar o nome da família a qual pertence. No Sobrado, a parte térrea remete ao caráter rude do avô, assim como o primeiro andar representa a gênio estável do pai.

Rosalina é presa ao passado, tem pavor à passagem do tempo. Mantinha desativada uma infinidade de relógios pela casa, todos parados, para que a angústia dos seus dias vazios e compridos não fosse cronometrada.

“Só porque Quiquina se atrasava é que ela cuidou do tempo, em geral ela não pensava muito nas horas, as horas eram todas iguais para ela. Se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo só seria a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar. Abriu os olhos, sentiu nas pontas dos dedos a macieza fina do cetim. Uma sensação gostosa, um sossego, quase feliz. Ia olhando vagarosamente os móveis da sala, o piano mudo, nunca mais tocado, as jarras, toda a casa cheia de flores, as flores que ela fazia para ocupar as mãos e se distrair.”<sup>78</sup>

Constata-se que a preocupação com o tempo é uma manifestação frequente da personagem que tenta, a todo custo, desviar de seus pensamentos. A presença da criada Quiquina é a única prova de que o tempo ainda decorre sobre o espaço de sua solidão. De forma semelhante à Luizinha Porto e Margarida, Rosalina se entretém numa terapia ocupacional imposta por ela mesma: a confecção de flores de seda. A flor é o elemento metafórico intencionalmente estipulado pelo autor para simbolizar a beleza da personagem, assim como a sua artificialidade e inércia, no que tange à ausência de interação com o meio que a cerca.

---

<sup>78</sup> - DOURADO. Autran. *Ópera dos Mortos*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 1986, p.38.



Há também o fato proposital do autor configurar uma personagem muda - que apesar disso também possui um monólogo -, que é o caso de Quiquina, para auxiliar a patroa e servir de único referencial de um mundo vivo, ainda pulsante de Duas Pontes. Quiquina é o canal de comunicação que intermedia a relação sobrado e cidade, é o porta-voz(sem voz) do que ocorre dentro do casarão, para satisfazer a curiosidade dos habitantes. Alegamos curiosidade, porque todos constroem imagens sobre Rosalina a partir do pouco que presenciam a seu respeito. Vejamos, a seguir, um trecho de conversa entre alguns vizinhos cuja pauta é a possível “pancadice” da neta dos Honório Cota:

“Moça solteira, desde que o pai morreu se trancou de todo, não sai mais de casa. Fica nas soberbas, é o que dizem, eu acho que é mais é sofrimento, pancadice. Sei lá, às vezes eu acho que o povo tem razão, soberba mais pancadice. O pessoal dela sempre foi meio pancada, quarta-feira, o senhor sabe.(...) Seu Silvino, o senhor disse quarta-feira, pancadice, essas coisas. Não quer dizer que é doida-maniaca, de ataque, enfezada...De jeito nenhum, seu Juca. Eu não disse isto, o povo é que diz, o senhor sabe como essa gente fala. É, o povo fala muito, demais da conta, disse Juca Passarinho já defensor do

sobrado. É mais esquisitice, disse seu Silvino, mansidão, tresandice.”<sup>79</sup>

Vale lembrar que o termo pancadice também é empregado para caracterização das personagens Margarida, em **O Risco do Boradado**(1970), e Biela, em **Uma Vida em Segredo**(1964). A expressão quarta-feira ou quarta-feirice também é largamente utilizada para os personagens Lucas Procópio, em **Ópera dos Mortos**(1967) e em **Lucas Procópio**(1984), para Donga Novais, em **Novelário de Donga Novais**(1978), para Malvina, em **Os Sinos da Agonia**(1974), e para alguns personagens de contos isolados e independentes contidos nos livros **Solidão Solitude**(1972) e **As Imaginações Pecaminosas**(1981). Existe pelo menos duas diferentes conotações da expressão. A primeira é aquela mais convencional utilizada para designar o meio dia de descanso que se obtém após a Terça-Feira Gorda de Carnaval. A outra, talvez a mais coerente com as personagens, é a que faz referência à quarta-feira de trevas, isto é, a quarta-feira da Semana Santa, em que o ofício divino prescreve a celebração do ofício de trevas.

É fácil constatar que também há o grupo que simplesmente critica e classifica e o outro que defende e toma partido. Nesse segundo caso, a figura defensora de Juca Passarinho é significativa, pois é com ele que a personagem

---

<sup>79</sup> - Op. cit., p. 62.

vai se relacionar. Inicialmente ingressa no sobrado como um empregado, que mantém uma relação formal e de vassalagem com a patroa, durante o dia. Depois, durante algumas noites, é Juca Passarinho quem irá se envolver sexualmente com Rosalina, dando origem, então, a sua bipartição comportamental, a sua transição psicológica. Fenômeno que para os leitores será conhecido como a subdivisão da personalidade de Rosalina, ou seja, a Rosalina Diurna e a Rosalina Noturna.

Em outras palavras, servirá o personagem Juca Passarinho de janela para o mundo enclausurado de Rosalina. Será a válvula de escape de sua libido reprimida, de sua castidade corrompida. A personagem apresentará, então, duas maneiras distintas de se comportar: a primeira, diurna, suserana; a segunda, noturna, escrava dos desejos. Não haverá, portanto, fusão e assimilação dessas duas posturas por parte da personagem. Ela negará de dia o que fez à noite, nem cogitará, nem permitirá comentários por parte do empregado diurno e amante noturno.

Por fim, vale notações os termos tresandice e mansidão. O primeiro denotando o desandar, o perturbar e o transtornar. O segundo, paradoxalmente, denotando a qualidade e estado de manso, a serenidade e a calma. Fenotipicamente, quem pouco percebe a existência de Rosalina imperando o sobrado vê nela a imagem do silêncio e da tranquilidade. Ao mesmo tempo, para os que debatem sobre o seu comportamento e exercitam

suas curiosidades, já a imaginam simultaneamente como uma maníaca descontrolada.

Conferimos, então, uma passagem em que Rosalina tenta manifestar um autocontrole sobre suas fantasias e presságios.

“Por que os seus olhos hoje como que não viam, pegavam fiapos de coisas, era empurrada para as navegações, para as lembranças, para as cismas? Forçou não pensar, deixar as coisas existirem de manso, sozinhas, sem ela, frias. Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia no seu corpo, ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. (...) Aí estava ela de novo sendo empurrada para as sombras. Como alguém que não quisesse dormir(o sono amortecia as pálpebras)força num susto voltar ao tempo acordado, à existência fria das coisas, assim ela agora procurava apalpar os objetos, sentir a sua dureza. (...)Para vencer a angústia que agora vinha fundo, varando a carne, começou a dizer os nomes das coisas, a nomeá-las, litúrgica. Como se recitasse uma lição.”<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> - Idem. p. 39.

Incansavelmente, o movimento dos olhos indica a fuga do plano da realidade para o plano da fantasia e da alucinação. Ela sentia a presença dos fantasmas familiares, o que de certa maneira contribuía para que sua vida ficasse povoada. É possível distinguir e enxergar as semelhanças e diferenças entre a prática litúrgica de Rosalina, ao atribuir palavras às coisas já denominadas, numa tentativa de reafirmar a sua própria existência junto aos objetos, e a atitude também litúrgica de Tia Margarida, ao mostrar sua devoção e sentimento de culpa na procissão da semana santa no final do bloco **O Salto do Touro**, em **O Risco do Bordado**(1970).

Pelo seu isolamento, Rosalina realiza o ideal de manutenção do sobrado dentro dos referenciais do tempo ancestral. Afastada da interação de um mundo prático, desaparece para o povo da cidade a possibilidade de conhecê-la e, a partir daí, de integrá-la na existência social, para desmistificar sua imagem de pancada e alienada. Encerrada no casarão, durante as noites de angústia, Rosalina se embriagava com vinho de laranja ou tinto madeira, o que permitia, por consequência, que ela recebesse as visitas furtivas do empregado Juca Passarinho. Maria Lúcia Lepecki revela que em nenhuma outra obra de Autran Dourado, o problema da transição psicológica se apresentou com tanta riqueza de relações e complexidade de significados com que surge em **Ópera dos Mortos**.

“Note-se que nas cenas eróticas, Rosalina está sempre em estado de embriaguez, portanto em situação de trazer à tona um comportamento, que se diria orgiástico, mas que é também ritualístico, e ritualístico pelos componentes de expectativa e preparação que precedem cada núcleo das sequências eróticas.”<sup>81</sup>

Vemos que Rosalina, além de ser pautada pela figura dos mortos pai e avô, faz de sua vida uma tragédia que assume dimensões ainda maiores, na medida em que percebe que é a única sobrevivente da família. Até mesmo o filho resultante de seus encontros noturnos com Juca Passarinho já nasce morto. Fato que contribui definitivamente para sua conduta subsequente: a de ser flagrada cantando pela madrugada uma cantiga chorosa e incompreensível.

“Foi seu Donga Novais quem ainda decifrou o mistério da cantilena noturna. Ele mesmo, em pessoa, foi procurar seu Emanuel a fim de evitar mal-entendidos, botar as coisas no devido lugar.(...)É ela sim, disse seu Donga Novais. E como duvidassem, ele disse eu vi com estes olhos que a terra há de comer. Eu vi uma vez dona Rosalina toda vestida de branco vinda do meio da noite,

---

<sup>81</sup> LEPECKI, Maria Lúcia. Op. cit., p. 15.

das bandas do cemitério.(...)E vai daí a gente ficou sabendo que toda noite, há muitas noites, tarde da noite, quando todos dormiam, Rosalina saía do sobrado e ia por aí cantando a sua cantiga no mundo da noite. O que ela falava na sua cantiga, nunca ninguém soube. Alguns diziam como eram os versos, mas a gente via que era pura invenção.”<sup>82</sup>

De fato, Rosalina condena-se irremediavelmente, primeiro pelo seu envolvimento velado com o empregado, segundo pela perda do filho, fruto desse pecado. Suas visitas ao cemitério comprovam a inconformação com o ocorrido. A ópera dos mortos (pai e avô), que já era manifesta apenas em seus ouvidos dentro do sobrado, alcança a audição da coletividade pela sua própria voz, na calada da noite. Rosalina torna-se a intérprete de sua própria música. Ao fim da narrativa, toda a comunidade assiste ao ritual de sua exclusão. Embora não seja explícito o seu destino, percebe-se, por meio de menções às instâncias jurídicas e policiais, que a personagem é conduzida a algum tipo de instituição total, para fins de amenização de seu estado.

“O juiz falava qualquer coisa baixinho, o coronel Sigismundo junto dele. (...)Vinham de cabeça baixa, não

---

<sup>82</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p. 208-9.

olhavam para ninguém, como se estivessem numa cerimônia onde não se permitia nenhuma intimidade.(...)E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. Ela sorria feito se fosse para a gente. Mas sabíamos, não era para nós que ela sorria: era um sorriso meio abobalhado, para ninguém. Ela parecia não nos reconhecer, e no entanto sorria, os olhos vidrados como que não viam, e era para a gente que ela mirava, ela sorria.(...)O carro partiu barulhento, deixando atrás de si uma nuvem de poeira. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.”<sup>83</sup>

Pela pantomima criada ao redor de sua exclusão, constatamos que a personagem teve sua loucura reconhecida através de recorrências indiretas ao discurso jurídico, como se necessitasse ser observada e avaliada, pois sua loucura era mais de caráter moral do que social. Ou seja, ela não representava uma ameaça à comunidade, nem possuía um grau de periculosidade. Apenas sua conduta foi considerada inusitada e mórbida demais para a compreensão da sociedade. Tudo o que se referia à morte abalava e, ao mesmo tempo, gerava o descrédito dos habitantes pelas atitudes da personagem. Fatos que os levavam

---

<sup>83</sup> - Idem, p. 210.



a apoiar o ato de sua exclusão, participando emotivamente da cena, considerando-a espinho e própria dor.

A postura de Rosalina se assemelha muito à de Tia Margarida no que diz respeito à total entrega a uma devoção irreversível. Ambas, também, têm os instintos sexuais reprimidos, embora realizados. A culpa consequente tem o mesmo caráter, em mostrar a inconformação com as práticas realizadas. O silêncio, o alheamento e a clausura são análogos, assim como as mudanças de atitude. A transição entre Rosalina Diurna e Noturna, tendo como marco referencial o envolvimento físico com Juca Passarinho, segue a mesma linha da manifestação de Tia Margarida, antes e depois do evento de sedução incestuosa com o sobrinho. A bipolaridade psicológica desses personagens autranianos, incluindo Luízinha Porto e a sua dúbia interação com os médicos, mostra o quão é vigente em suas construções a oscilação entre o racional e o irracional, o normal e o patológico, a razão e a emoção. Por fim, a possível viabilidade de um personagem transitar entre duas perspectivas existenciais distintas, muitas vezes optando em permanecer sobre as fronteiras, evidencia a real necessidade do autor em abordar a loucura sobre diferentes concepções.

Para o reconhecimento dessas loucuras, Autran Dourado recorre às concepções médicas e jurídicas, recheando o universo ficcional com menções e referências desses dois campos discursivos. Existe, também, um espaço expressivo aberto para a disposição dos delírios dos personagens. É através do delineamento dos delírios que o autor dá vazão à loucura, mostra a loucura

como variante de linguagem, como uma linguagem possível, com verdades próprias.

### 3.4 - CONCEPÇÃO TRÁGICA DE LOUCURA

Existem muitos textos, de várias épocas da história - da Antiguidade, passando pela Idade Média ao Renascimento - que tentaram, de alguma forma, explicar ou definir a loucura, através de seus personagens. Nos textos de Homero, por exemplo, em **A Ilíada** ou em **A Odisséia**, o surgimento da loucura se deve às intervenções diretas dos deuses nas vidas dos homens mortais. A divindade parece agir no plano cósmico, decidindo de forma soberana o curso das coisas e dos homens, mas atua, também, forçando as iniciativas humanas, roubando dos homens a razão.<sup>84</sup> Para Homero, portanto, a loucura é um estado de desrazão, de perda de controle consciente sobre si mesmo, de insensatez, no sentido de fazer o homem perder, ou poder perder, o contato ordenado com a realidade física ou social vigente.

Já nos textos das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, a loucura surge sob uma perspectiva psicologizante. Para muitos personagens trágicos existe a reflexão de que a loucura é o produto da força e dos conflitos das paixões humanas. De forma geral, toda a loucura trágica assume um caráter de desequilíbrio, destempero e exacerbação. Por meio dos textos trágicos aparecem os conceitos de “erínias” e “moiras”, ambos desígnios para as figuras do destino. Muitos personagens são classificados como loucos ou até mesmo

---

<sup>84</sup> - PESSOTTI, Isaiás. **A Loucura e as Épocas**. Ed. 34, Rio de Janeiro. 1994, p. 14.

deixam transparecer visivelmente seus momentos de delírios e desvarios. O ciúme, o ódio, o homicídio e o suicídio são apresentados como reflexos de forças(ou processos psíquicos), próprios do homem, que existem no plano da natureza humana.

“Nenhum dos trágicos pretendeu em sua obra poética propor uma teoria da loucura obviamente. Mas os personagens loucos retratam diferentes formas da loucura; os diálogos discorrem sobre ela, os personagens apontam causas ou origens da alienação, relatam delírios, mudanças emocionais, estados de desordem afetiva, episódios de desajustamento social, de descontrole passional. Em suma, a atuação e as características dos personagens retratam aos olhos de hoje perfeitos quadros sobre a loucura. Mais ainda, é frequente na tragédia grega a designação de falas e ações com termos como loucura, mania, delírio, desvario, furor louco, etc.”<sup>85</sup>

As tragédias serviram de base para o mapeamento e construção dos personagens de **Os Sinos da Agonia**(1974), de Autran Dourado. O tripé

---

<sup>85</sup> Op. cit. p. 23.

trágico-romântico do romance é o resultado de uma equação paródica de personagens trágicos como Fedra, Hipólito e Medéia.

### 3.4.1 - TRAGÉDIAS PARODIADAS

Em artigo escrito para o Suplemento Literário de Minas Gerais, em 02/02/91, Autran Dourado afirmou que fôra o primeiro escritor brasileiro a escrever um romance “pós-moderno”. Ele se referia ao **Os Sinos da Agonia**.

No referido artigo, Autran Dourado caracteriza o romance pós-moderno pela paródia, pelo pastiche e pelo embuste. Define pastiche como imitação criativa e sofisticada, que só os que conhecem o modelo imitado são capazes de perceber e fluir melhor tal fenômeno. Relata, também, que a paródia existe desde Cervantes, em **Dom Quixote**, pelo fato de retratar as antigas novelas de cavalaria que serviram para enlouquecer o herói. Segundo ele, a paródia de Cervantes é satírica, o que não acontece com a paródia na sua concepção moderna, que pode ou não ser satírica ou irônica.

Vale reforçar, neste momento, o que Michel Foucault registrou em **As Palavras e As Coisas**(1966), a respeito das formas de representação do mundo, exemplificando na literatura universal com o mito de Dom Quixote.

“Ele próprio é semelhante a signos(...)Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas, é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas.(...)O

livro é menos sua existência que seu dever. Deve incessantemente consultá-lo, a fim de saber o que dizer e fazer, e quais signos dar a si próprio e aos outros para mostrar que ele é realmente da mesma natureza que o texto donde saiu.”<sup>86</sup>

Em outras palavras, Foucault quer mostrar que o herói da narrativa já transcende ao texto, é signo operante e tema de novos discursos, um cânone. Linda Hutcheon, ao tratar da questão da representação do mundo através da prosa contemporânea, deixa bem claro um ponto de vista foucaultiano que é bom ressaltar:

“As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.”<sup>87</sup>

Apropriando-nos das concepções do filósofo francês, este sistema de referências a outras fontes discursivas é o fenômeno da intertextualidade. E toda paródia é intertextual, pois se aproveita de um elemento já documentado,

---

<sup>86</sup> - FOUCAULT, Michel. *As Palavras e As Coisas*. Martins Fontes, São Paulo, 1991, p. 61.

<sup>87</sup> - HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Imago, Rio de Janeiro, 1991, p. 167.

com o fim de ironizá-lo ou pastichizá-lo secamente, inserindo-o em forma de discurso citado sobre o discurso do narrador ou como situação paródica suplementar ao texto.

Para uma definição de paródia, Autran Dourado embasa-se em Gilles Deleuze, para quem paródia é repetição, mas repetição que implica diferença. Vai até mais longe, atestando que a “sua” paródia não é apenas repetição alterada de um texto literário, mas também de uma situação histórica. É o que ocorre em *Os Sinos da Agonia*.

O enredo da narrativa se inscreve no período da decadência do ouro em Vila Rica, Minas Gerais. Não há datas nem informações objetivas sobre o último quartel oitocentista mineiro, mas ocorrem índices, circunstâncias explícitas que ajudam a montar o cenário por onde se desenvolve a tragédia. Dentro desta mecânica, há traços arcádicos na narrativa, em parte ajustados na ação dos personagens que lideram a história, outra parte conectados numa pauta paródica.

Nesse instante, é mais do que construtivo se aproximarmos as considerações que Fredric Jameson faz, num ensaio que compõe o livro *O Mal-Estar na Pós-Modernidade*, organizado por E. Ann Kaplan, sobre as diferenças entre paródia e pastiche na literatura.

“(...)um bom ou um grande parodista tem que nutrir  
uma certa simpatia secreta pelo original, assim como um



grande mímico tem que ter a capacidade de se colocar no lugar da pessoa imitada. Mesmo assim, o efeito geral da paródia é lançar o ridículo sobre a natureza privada desses maneirismos estilísticos e sobre seu exagero e excentricidade, em relação à maneira como as pessoas normalmente falam ou escrevem.(...)O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia que perdeu o seu senso de humor.”<sup>88</sup>

Confrontemos, então, estes conceitos desenvolvidos por Jameson às noções próprias de Autran Dourado sobre paródia e pastiche.

“Os Sinos da Agonia é uma paródia do Hipólito, de Eurípedes, o mito de Fedra que foi tratado depois por Sêneca, em Hipólito ou Fedra, e por Racine, em Fedra. Há

---

<sup>88</sup> - JAMESON, Fredric. *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*. Org. KAPLAN, E. Ann. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro. 1993, p. 27-29.

nesse meu romance não só paródia de Eurípedes, mas pastiches de Racine. Alguns trechos são tradução em prosa, com alterações, é evidente, de versos de Racine.”<sup>89</sup>

Desta forma, podemos alegar que há, a princípio, uma paródia de toda a genealogia mítica da família de Fedra, de Eurípedes, sobre a cadeia que envolve os personagens Malvina, Gaspar, Januário, Dom Diogo Galvão, Mariana(irmã de Malvina), Inácia e Isidoro. Nesses personagens autranianos existe uma película mitológica que os torna predestinados, com os destinos já traçados: a memória do futuro de Malvina(Fedra)num extremo e a memória do passado de Gaspar(Hipólito)noutro extremo.

Além desse envolvimento íntimo do autor com a literatura grega, que o fez escrever o ensaio pós-leitura de **Os Sinos da Agonia - As Proposições sobre o Mito e sobre o Labirinto**<sup>90</sup> -, há ainda o ato de pastichizar determinadas fontes e elementos para completar o esquema situacional e circunstancial da obra, tornando-a próxima dos artifícios árcades. Para isso, Autran Dourado toma emprestado termos pesquisados no Dicionário de Antonio Moraes, insere trechos das **Cartas Chilenas**<sup>91</sup>(de autoria incerta e

<sup>89</sup> - DOURADO, Autran. **Paródia e Pastiche no Romance Pós-Moderno**. In: Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais, 02/02/91, p. 13.

<sup>90</sup> - DOURADO, Autran. **Meu Mestre Imaginário**. Record, Rio de Janeiro, 1982, p. 32-38; 66-77.

<sup>91</sup> - Ver FERREIRA, Delson Gonçalves. **Cartas Chilenas - Retrato de uma Época**. UFMG, Belo Horizonte, 1987.

obscura de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga) para contextualizar o período histórico enuviadamente enfocado. Sem falar na descrição completa da pantomima da morte em efígie do personagem Januário.

Para melhor esclarecimento, a morte em efígie consistia numa representação plástica da imagem de uma pessoa que era sacrificada em praça pública (como fizeram com Tiradentes) para exterminar sua identidade, mesmo não estando o seu corpo presente. Por isso era considerada em efígie, porque era um ritual sacralizado para extinguir personalidades fugitivas da era colonial - a anulação da identidade de um indivíduo foragido por acusação de algum crime.

Tal fato ocorre com o personagem Januário na primeira parte do livro, após ter sido acusado por Malvina de ter assassinado seu marido Dom Diogo Galvão. Ele é perseguido pelos soldados de el-rei, fica foragido por algum tempo junto ao seu ex-escravo Isidoro, enquanto sua imagem já era executada em praça pública.

No final do mesmo artigo, o autor reconsidera a questão da morte em efígie como mais um elemento parodiado.

“Faço em *Os Sinos da Agonia* não apenas paródia de um texto literário da maior importância como é a tragédia de Eurípedes, mas paródia de um episódio histórico brasileiro. A morte em efígie era um ato simples, nunca

teve o aparato que eu descrevo no romance, em que ela se realiza na praça principal de Vila Rica(Ouro Preto). O que estou parodiando é o enforcamento de Tiradentes, que o poder colonial, para exemplar, quis fazer com a maior solenidade, com cortejo e pompa. Para descrever o cortejo do enforcamento em efígie do personagem Januário, pastichei um trecho do barroco mineiro, **O Triunfo Eucarístico**, de Simão Ferreira Machado, em que é descrita toda a pompa da procissão de transladamento do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a matriz de Nossa Senhora do Pilar.”<sup>92</sup>

Passemos agora às declarações que o ensaísta Fábio Lucas faz sobre o mesmo fenômeno no texto de Autran Dourado, dois anos após a primeira edição do romance.

“Dentro do esquema dual da predileção de Autran Dourado - o jogo opositivo usado sistematicamente no confronto de caracteres e de tendências íntimas duma só personagem - podemos apreender frações do mesmo mito em diferentes protagonistas. Ou, num malabarismo que faz

---

<sup>92</sup> - DOURADO, Autran. Artigo citado SLMG.

a fábula proliferar além da composição simétrica, podemos surpreender uma pluralidade de mitos fundidos num mesmo agente da ação conflituosa.(...)Com tanta remissão à antiguidade grega e tanto apego à atmosfera arcádica, de que as cenas líricas entre Gaspar e Malvina são exemplo, seria de se esperar que o romance guardasse um acabamento clássico, já que, na sua concepção, exhibe fundamentos renascentistas e neoclássicos. Mas, contraditoriamente, a obra se realiza numa efusão barroca, numa enumeração labiríntica de circunstâncias que às vezes entrava a narrativa, uma superabundância que por vezes sufoca.”<sup>93</sup>

Sinteticamente, podemos dizer que **Os Sinos da Agonia** em parte se vale da paródia sem cunho satírico do mito de Fedra e de outra parte do pastiche, pelo fato do autor se apropriar, por meio de competente pesquisa, de falares da língua portuguesa da época colonial, para transformar a narrativa em algo proveniente do arcadismo, em plena década de 70.

Sobre a construção da narrativa, é imprescindível acrescentar que o autor privilegia uma forma de narração, através dos múltiplos pontos de vista. É o diálogo incluso, dentro da própria narrativa, um sujeito que vê, fala e

---

<sup>93</sup> - LUCAS, Fábio. **Autran Dourado - Os Sinos da Agonia**. Revista Colóquio Letras, número 29, jan/75, Lisboa-Portugal, p. 99-100.

pensa ao mesmo tempo. Nos **Sinos da Agonia**, suas primeiras partes foram desenvolvidas de acordo com os pontos de vista de cada um dos três principais personagens.

A primeira parte - **A Farsa** - centrada no pensamento e na aflição de Januário já refugiado, após o fim trágico de Dom Diogo Galvão. A segunda parte - **Filha do Sol, da Luz** - fixada em Malvina e sua versão tendenciosa de um crime que ela mesma planejou e atribuiu a culpa a Januário. A terceira parte - **O Destino do Passado** - atrelada aos presságios nervosos de Gaspar(filho de Dom Diogo e enteado de Malvina), que se culpa pela morte do pai e pela cumplicidade com Malvina. Por fim, a última parte - **A Roda do Tempo** - é a união das fatias finais de cada uma das partes anteriores, que foram removidas propositalmente, com o objetivo de misturar as três versões de um mesmo fato(o assassinato de Dom Diogo Galvão), para que o leitor tire suas próprias conclusões sobre os verdadeiros responsáveis(mentor e praticante)pelo crime.

### 3.4.2 - LOUCURA MORAL EM MALVINA

Autran Dourado, escrevendo sobre a decadência do período colonial, nos leva à leitura de outras crises da história do Brasil, referindo-se ambigualmente, por exemplo, à era de trinta e aos anos sessenta. Suas personagens traduzem também a luta de classes figuradas pelos conflitos de representantes de raças diferentes. A história de amor apenas camufla a trama pelo poder. A paixão, o adultério, o assassinato deixam os bastidores individuais e passam à cena pública.

O assassinato passional cometido por Januário (conduzido por Malvina) é qualificado de crime por lesa-majestade. Malvina, abandonada por Gaspar, denuncia-o como “criminoso político”. Em qualquer infração existe um crime de lesa-majestade, em qualquer criminoso, um regicida em potencial. O regicida é o criminoso total e absoluto do poder soberano, ataca o princípio na pessoa física do príncipe. A punição ideal do regicida deveria abarcar então todos os suplícios possíveis, formando uma vingança infinita.<sup>94</sup>

Michel Foucault define o suplício ritualizado no século XVIII como operador político, inscrito num sistema punitivo onde o soberano, direta ou indiretamente, pede, decide e faz executar os castigos na medida em que é ele quem é, através da lei, atingido pelo crime.<sup>95</sup> De forma alegórica está a

---

<sup>94</sup> - Ver FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir - História da Violência nas Prisões*. Vozes, Petrópolis-RJ, 1987, p. 33-45.

<sup>95</sup> - FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 46-52.

pantomima da morte em efígie de Januário, executada por ordens do Governador Geral, após a denúncia feita por Malvina.

Nas cerimônias de suplício, a personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é exigida para o seu cumprimento. Justifica-se, neste ponto, todo o ritual de procissão e louvor ao redor da execução da identidade de Januário, em praça pública. O exemplo é buscado não apenas para lembrar que a menor infração é punida, mas, principalmente, para provocar um efeito de terror, pelo espetáculo do poder atuando sobre o culpado.

Foucault acrescenta que, nessa cena de terror, a função do povo é ambígua. Ele é chamado como espectador: convocam-no para assistir às confissões, aos enforcamentos; os pelourinhos e os cadafalsos são construídos em praça pública ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados ficam em evidência e durante muito tempo perto dos lugares de seus crimes.<sup>96</sup> Basta atentarmos para a observação do escravo Isidoro sobre o seu senhor: “Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar”.<sup>97</sup>

No romance, o decreto da morte em efígie, inventado e grafado na língua dicionarizada por Moraes, deixa o espaço do documento histórico, lugar do repouso e da certeza. Acompanhando a jornada de Januário, da morte em efígie até a morte pelos tiros de um soldado no final da narrativa, Autran Dourado faz a arqueologia da re(o)pressão só que em terras brasileiras.

---

<sup>96</sup> - Idem, p. 52-65.

<sup>97</sup> - DOURADO, Autran. *Os Sinos da Agonia*. Parte 1 - A Farsa.



Merece especial atenção a construção da personagem Malvina, confeccionada à luz de uma concepção trágica de loucura. De acordo com a etimologia do autor: Malvina, a mal vinda, má sina, Malina(maligna, o demo).

“Ela não pode mais deter a sua fúria, seu desejo de sangue e vingança. Neste particular ela é mais Lady Macbeth e Medéia do que Fedra. Vai até o suicídio, para que Gaspar também morra. De Racine o ciúme(não a fúria, que é mais de Sêneca)de Fedra. É o ciúme que a faz escrever ao Capitão-General. Ao se destruir, ela quer destruir Gaspar e se destruir. Depois de mim, o fim do mundo, a catástrofe. A carta de Malvina acusando Gaspar da morte do marido se inspira em Eurípedes(não a carta, a denúncia). Ela quer morrer para que, através de sua morte, seja senhora do mundo. Viva, mesmo que ela acusasse Gaspar da morte do marido, teria de com ele se edefrontar um dia, ocasião em que podia se mostrar fraca. Suicidando-se, ela acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação - nem dela mesma. O suicídio é eminentemente agressivo; é ameaça, chantagem ou punição. Às vezes.”<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> - DOURADO, Autran. *Poética de Romance - Matéria de Carpintaria*. p. 146-47.

O processo de enlouquecimento de Malvina se enquadraria naquilo que Foucault considera a loucura moral, quando torna-se perceptível sob padrões éticos. Paulatinamente aflora no espírito da personagem a idéia e a possibilidade de seu marido morrer. Primeiro privando-se deste tipo de pensamento, depois já permitindo-se pensar abertamente, sem algum arrepio ou temor. Quando rolava na escuridão do quarto vazio, munida por essas idéias, molhada de suor e angústia, Malvina se acreditava até mesmo possuída por vários demônios, achando que alguma maldição de família havia pesado sobre si.

“Num ponto extremo, o racionalismo poderia paradoxalmente conceber uma loucura onde a razão não seria perturbada, mas que seria reconhecida pelo fato de toda vida moral ser falsificada, da vontade ser má. É na qualidade da vontade, e não na integridade da razão, que reside finalmente o segredo da loucura.(...)Estamos na trilha daquilo que o século XIX chamará de loucura moral; mas ainda mais importante é que se vê surgir aqui o tema de uma loucura que repousa inteiramente sobre uma má vontade, sobre um erro ético.”<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> - FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. p. 136-37.

A partir da constatação de que o romance todo se constrói por meio de paródias e mitos, temos em Malvina a própria figuração antropomórfica da fatalidade. Personagem que muitas vezes o texto qualifica de tecedeira, isto é, que maquina, tece e corta os fios da vida dos que a rodeiam, personagem que está sempre emboscando contra alguém. Nela a transição psicológica é atuante em diversos níveis. Primeiro é a moça, filha do velho dom João Quebedo que, em busca de um pretendente de boas finanças, acaba sobrepondo-se à irmã Mariana na disputa por Dom Diogo Galvão. Depois de vencer o primeiro obstáculo, torna-se mulher de um homem mais velho com grandes posses e, por consequência, madrasta do filho Gaspar, que retorna da Europa. Em seguida, insinua-se ao enteado e o envolve em sua teia, o que faz com que ela pense em eliminar o marido. Para isso, seduz o ingênuo Januário a fim de agilizar seus planos. Por último, após conseguir o que pretendia, isenta-se da culpa e atribui a Januário, confundindo, também, a cabeça de Gaspar. Fica a espera de uma resposta da carta enviada ao Capitão-General, onde concretizava sua acusação. Permanece fechada no casarão, agoniada pelo barulho dos sinos.

“A segunda pancada. Malditos sinos, que antes apenas enervavam, enlouqueciam um cristão. Idéia fatídica e estapafúrdia de quem inventou essa moda. Ensurdiam. Tocavam dentro da sala, a cabeça enfiada na campânula, um enorme e dolorido badalo. Tonta, desesperada. Vontade

de chorar, de gritar. Os olhos secos, apenas o ódio. Ódio não dá lágrima, duro e seco.”<sup>100</sup>

Por analogia, notamos que Malvina se encontra no mesmo estado angustiante pelo qual passava Rosalina, no Sobrado, cercada de relógios propositalmente parados. A diferença está na substituição metafórica dos relógios pelos sinos, ambos oscilam e ressoam, são marcadores do tempo, indicadores da passagem do tempo. A gradação é outra figura de linguagem novamente encontrada, para caracterizar a progressão das batidas dos sinos em sua mente. Outra analogia, talvez a mais preponderante, é em relação à sintaxe do olhar, como em Fortunato, em Margarida, em Rosalina.

“Porque os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era o brilho sem fundo, o brilho seco e metálico das superfícies polidas que refletem e amedrontam; o brilho que afasta, intima, repele, afugenta.”<sup>101</sup>

Como a narrativa se subdivide em três perspectivas distintas, não nos limitemos apenas ao que o narrador sob o ponto de vista da própria personagem nos remete. Vamos além, observando qual a idéia que o narrador,

<sup>100</sup> - DOURADO. Autran. *Os Sinos da Agonia*. p. 173.

<sup>101</sup> - Op. cit., p. 188.

inserido no pensamento de Januário, sugere após descobrir a farsa armada por Malvina.

“Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um joguete nas mãos dela. Mesmo quando achava que ele é que decidia, a idéia de Malvina é que comandava. Ele apenas fazia, ela é que maquinava. Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo. As traças, o demônio vestido de gente, na pele de uma mulher. O demônio então existia, viu. Senão, como explicar aquilo tudo, as sequências desse princípio, desde a primeira semente, se ajustando? Aquilo que antes não percebia e que agora era tão claro feito o sol nos olhos? Preferia acreditar no demônio a ver a maldade estampada na cara de Malvina.”<sup>102</sup>

Januário se sentia um adamado perto dela. Percebia que todos tinham servido de joguete em suas mãos. Todos os homens, meros títeres nas mãos da diabólica Malvina, tornavam-se fêmeas indefesas diante de tanta premeditação e cálculo.

---

<sup>102</sup> - Idem. p. 211.

“Loucura e crime não se excluem, mas não se confundem num conceito indistinto; implicam-se um ao outro no interior de uma consciência que será tratada, com a mesma racionalidade, conforme as circunstâncias o determinem, com a prisão ou com o hospital.”<sup>103</sup>

Para o destino de Malvina, só mesmo a morte, já que fôra ela quem tecera os destinos dos demais. Como se não bastasse as indicações do narrador com menções como “diabólica”, o próprio título da segunda jornada, específica sobre Malvina, é **Filha do Sol, da Luz**, uma alusão praticamente evidente a Lúcifer, o anjo do mal. O texto não esclarece as consequências da acusação que Malvina articulara contra Gaspar e Januário, mas fica evidente ao leitor que esta mentira se tornará verdade, fazendo com que o crime de direito comum passe ao desígnio de crime político.

É justo afirmar que loucura e maldade assumem um obscuro relacionamento, unidos por esse poder individual do homem (neste caso, da mulher) que é a sua própria vontade. Desta forma, a loucura lança raízes num mundo moral. Não se trata apenas de regras ou valores morais, mas de toda uma consciência ética, firmada pela história das mentalidades ocidentais.

---

<sup>103</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 137.

“Não há exclusão entre loucura e crime, mas sim uma implicação que os une. O indivíduo pode ser um pouco mais insano, ou um pouco mais criminoso, mas até o fim a loucura mais extremada será assombrada pela maldade.(...)a loucura não explica nem desculpa coisa alguma; ela entra em cumplicidade com o mal a fim de multiplicá-lo, torná-lo mais insistente e perigoso e atribuir-lhe novas caras.”<sup>104</sup>

A possibilidade da loucura em Malvina se oferece no próprio fato da paixão. Na verdade, não se trata mais de situar a paixão no curso de uma sucessão de causas ou num meio de caminho entre o corporal e o espiritual. A loucura em Malvina indica, num nível mais profundo, que a alma e o corpo estão num eterno relacionamento metafórico, no qual as qualidades não têm mais a necessidade de serem comunicadas, porque já são comuns, e a alma e o corpo são sempre expressão imediata um do outro.

“Inácia, eu amo, disse depois que chorou o que tinha de chorar. E mais do que as lágrimas, só dizer lhe aliviou a alma tensa, afrouxou o corpo e o coração. A sensação de alívio, de carnegão espremido, era tão grande e boa! Só

---

<sup>104</sup> - Op. cit., p. 138.

agora ela mesma: desanuviada voltava a respirar. Tudo loucura e fantasia, a noite tenebrosa passou. O sol invadia os quartos e corredores, ela era outra vez a filha da luz. Donguinho se afastou ligeiro, se dissolveu para sempre na paz do seu eterno azul. E ela só sabia dizer eu amo, Inácia, amo de todo o coração! Disse que há muito se abrasava e se consumia, tinha horas que pensava enlouquecer. Não era mais dona de si, tanto amava e sofria. Nunca tinha amado antes, não sabia o que era o amor. Mas era um amor impossível, Inácia.”<sup>105</sup>

Nesses momentos de transe, quase um furor, Malvina atribui uma justificativa ao seu estado: a descoberta do amor. Para ela, torna-se mais fácil encontrar um motivo para suas reações, mesmo racionalizando, logo após, sobre a morte do marido e a possível participação de Januário como cúmplice. Apesar de tudo, ela fixa em mente o extermínio daquela pessoa que lhe impede de amar de verdade. O que faz com que ela tome essa atitude e depois indique o mucamo como principal suspeito na farsa é a excessiva paixão que ela diz sentir pelo enteado, embora também se envolvesse fisicamente com Januário. Mesmo assim, é o instinto passional que a faz agir arbitrariamente.

---

<sup>105</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p. 121.



Foucault alega que bem antes da era clássica e durante uma longa sequência de séculos da qual ainda não saímos, paixão e loucura foram mantidas próximas uma da outra.

“Os moralistas da tradição greco-latina tinham achado justo que a loucura fosse o castigo da paixão; e a fim de terem mais certeza disso, gostavam de fazer da paixão uma loucura provisória e atenuada.(...) Ocorre que a loucura não é simplesmente uma das possibilidades dadas pela união da alma e do corpo; ela não é, pura e simplesmente, uma das sequelas da paixão. A loucura, que se tornou possível pela paixão, ameaça, por um movimento que lhe é próprio, aquilo que tornou possível a própria paixão. Ela é uma dessas formas da unidade nas quais as leis são comprometidas, pervertidas, transformadas.”<sup>106</sup>

Um dado importantíssimo a observar em meio aos devaneios de Malvina é a referência a Donguinho, seu irmão, que surge como entidade virtual para, também, complementar ou justificar a idéia de um delírio incontrolável. Donguinho era um irmão de Malvina, tido como demente, quase um animal. Na narrativa ele não participa efetivamente. É apenas mencionado

---

<sup>106</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 228-29.

para caracterizar que a possível loucura da personagem já possui um antecedente.

Donguinho era um rapaz que vivia à margem de qualquer diálogo convencional da família de Malvina. Um rapaz meio bicho que apenas tinha o apoio da mãe. O pai de Malvina sempre ojerizara a simples presença desse filho, tratando-o como um bastardo, um fruto do demônio, um equívoco genético.

### 3.4.3 - DEMÊNCIA

Donguinho, propositalmente, somente é referido na segunda jornada da narrativa, justamente na jornada **Filha do Sol, da Luz**, na qual é caracterizada a personagem Malvina. Nessas primeiras menções já é possível perceber a vergonha e a tristeza que as cercam, pois, apesar de não ficar explícito, ele parece não ser filho legítimo de Dom João Quebedo, pai de Malvina. Vejamos um fragmento que reproduz o pensamento do pai em relação à existência de Donguinho:

“Se lembrou da família, da mulher e das filhas; do insano Donguinho, sua dor, humilhação e vergonha, que ele teria de aturar a vida inteira, até que alguém (se solto nos pastos e nos matos quando na roça: cobrindo éguas se escapulia do quarto sem janelas, trancado a sete chaves; baboso, mijando pelas pernas abaixo, furioso) ou ele próprio num dia de maior desespero, o matasse.”<sup>107</sup>

O que nos chama a atenção, inicialmente, é o nível em que o personagem é colocado dentro do código de honra familiar. Parece-nos que só a honra da família já exige que se faça desaparecer da sociedade aquele que

---

<sup>107</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit. p. 77.

através de costumes incomuns faz empalidecer seu orgulho. Prova disso é o estado em que se encontra geralmente Donguinho: enclausurado num quarto sem janelas. Pela menção e caracterização ao insano, vemos que é um ser particularmente perigoso, onde o pai o mantém num sistema de coação, não tanto de natureza punitiva, mas para fixá-lo rigidamente nos limites físicos de uma loucura enraivecida.

Passemos, agora, à vaga idéia que João Diogo Galvão possuía da família de Malvina antes de efetivar o seu casamento:

“Na verdade Malvina só apareceu quando foi chamada, uma semana depois. Porque João Diogo podia reparar, pensou o pai. Podia sobretudo pensar que não era só o maldito Donguinho que vivia trancado. De Donguinho João já sabia, mesmo debaixo de sete chaves ninguém esconde por muito tempo um insano na família. Como a beleza. Mesmo sendo um homem trancadão, que não dava estribo a conversa vadia, ficou sabendo da perigosa insanidade de Donguinho e da beleza da moça Malvina.”<sup>108</sup>

Vale atentar ao contraste estabelecido entre a insanidade de Donguinho e a beleza de Malvina, ambas escondidas às sete chaves na casa de

---

<sup>108</sup> - Op. cit. p. 81.

Dom João Quebedo - uma fonte de surpresas para o velho João Diogo. Outra notação importante se faz a partir da caracterização de Donguinho, enquanto porção animal descontrolada. A clausura de Donguinho se dá devido ao possível desencadeamento de sua raiva e violência. Reside nesse aspecto o fato negativo do louco ser tratado não como um ser humano. Para Foucault essa inumana diferença tem um caráter obsessivo e suas raízes estão nos velhos temores que, desde a Antiguidade e sobretudo desde a Idade Média, deram ao mundo animal sua estranha familiaridade.

“O animal no homem não funciona mais como um indicio do além; ele se tornou sua loucura, que não mantém relação alguma a não ser consigo mesma: sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua própria natureza. A loucura em suas formas últimas é, para o Classicismo, o homem em relacionamento imediato com sua animalidade, sem outra referência qualquer, sem nenhum recurso.”<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 151.

Vejamos agora o pensamento de Malvina acerca do irmão, que intensificar-se-á conforme a progressão de sua angústia. Isto significa que a menção a Donguinho se justifica no fato de a irmã identificar-se com ele quando estiver num estado emocional quase equivalente ao seu furor animal.

“No fundo ela amava aquele seu meio-irmão, espinho e dor de sua vida. Debaixo daquela sujeira e fúria, Donguinho era belo e forte; às vezes manso e terno, de olhos puros e azuis, quando sabiam lidar com ele nos seus dias melhores. Porque Dom João Quebedo podia ter a tentação de matá-lo, chegou muitas vezes a prometer antigamente, e ela ouvia detrás das portas o pai ameaçar a mãe.”<sup>110</sup>

Mesmo sendo Donguinho um personagem apenas referido e não atuante, nota-se que em seu estado há melhorias, existe a ocorrência de dias bons em sua vida. Como em Zózimo, Donguinho apresenta quadros emocionais mais amenos. Por trás de seus aspectos negativos como sujeira e fúria, surgem a cor e a expressão de seu olhar. Constatamos, por consequência, que Donguinho não está excluído do fenômeno da transição psicológica já identificado nos demais personagens autranianos.

---

<sup>110</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit., p.86.

A animalidade desenfreada de Donguinho só será dominada pela domesticação (a clausura permanente) ou pela sua própria morte (que é o que acaba acontecendo). Dom Diogo deseja matá-lo como quem quisesse sacrificar um animal atingido por um mal irreversível. Nesse caso, a loucura torna-se um segredo de animalidade que é sua verdade e no qual, de algum modo, ela se reabsorve. Nessa redução à animalidade, a loucura encontra ao mesmo tempo sua verdade e sua cura, já que é justamente esta animalidade da loucura que a idéia do internamento exalta.

Então, para assegurar e fundamentar o estado de Malvina, surgem as lembranças do irmão Donguinho, num simples propósito de identificação, cada vez mais frequentes.

“E se lembrava mesmo de Donguinho. Se lembrava de Donguinho com ternura especial, toda molhada na dor e no arrependimento. Apesar da sujeira e da demência, Donguinho era belo, puro, forte. Nos seus músculos e gritos, lembrava os deuses. Dos três, era ele com certeza quem mais inocentemente sonhava. Só queria as verdosas pastagens, o azul do entardecer; o cheiro quente e úmido, resfolegante, das éguas; a bosta quente e o verde dos pastos e dos currais. Era o único que não a aborrecia, não tinha nem ao menos o entendimento necessário para

conscientemente aborrecer. Por isso ela agora mais se arrependia e implorava perdão. Porque carecia de clemência e perdão, passou a compreender e a perdoar. Assim compreendia e perdoava a ambição e o orgulho do pai; assim compreendia e perdoava os pecados e o mau passo da mãe, de que resultara Donguinho; assim compreendia e perdoava a própria insanidade de Donguinho, que ela não tinha nada de perdoar.”<sup>111</sup>

Conforme o martírio de Malvina aumenta - enquanto se encontra no casarão, ansiosa por uma resposta à sua trama, sufocada pela ressoar dos sinos - as lembranças de Donguinho tornam-se cada vez mais incisivas. Tal descrição ilustra o desvario da personagem, que busca no suicídio a melhor resposta para sua frustração.

O que se percebe também é que há todo um ritual metafórico de transformação de Malvina em monstro andrógino e demoníaco, no auge de seu delírio. Nesse processo figurativo é Donguinho redivivo que vem amorosamente nela se fundir. Donguinho a convida carinhosamente para uma escuridão sem fim, para uma noite eterna de demente. Eis a consumação da loucura na personagem. Após executar todas as suas maldades, surge a culpabilidade que se determina através de uma fantasia, na qual o espírito (ou

---

<sup>111</sup> - Idem. p. 104-105.



alma ou essência) do irmão Donguinho se funde e reencarna em seu próprio corpo.

Desenvolve-se, portanto, toda a efervescência de recursos estilísticos que só Autran Dourado poderia proporcionar, dissolvendo num só plano vários elementos como a alucinação, a fantasia, a memória do passado e do futuro. Elementos esses imprescindíveis para a configuração trágica dos conflitos interiores de um personagem riquíssimo como Malvina, em **Os Sinos da Agonia**.

Em Malvina, a loucura não se manifesta como doença do corpo, e sim faz surgir um mundo interior de perversidade, de sofrimento e de extrema violência. Nela há a maldade em estado selvagem, sustentado pela performance de Donguinho. A trajetória da personagem inicia-se pela inclinação irresistível a uma espécie de perversão moral, no caso o crime planejado, e finaliza-se pelas irritações maníacas e explosões de furor, o que evidencia a inclusão de Donguinho em sua jornada.

## **PARTE 4**

### **O DISCURSO DA LOUCURA**

## 4.1 - PROPÓSITOS INICIAIS

Como já anunciamos anteriormente, veremos nesta última parte o aparecimento da loucura no domínio da linguagem dentro da ficção de Autran Dourado. Isto quer dizer que, após todo o percurso que realizamos pelo texto do autor, cercando os discursos de alguns personagens e/ou narradores, percebendo o que se dizia sobre a loucura, agora deter-nos-emos naquele discurso do personagem tido como louco. Veremos que o autor concedeu à loucura um espaço narrativo em que há uma linguagem própria, onde lhe é permitido falar, enunciar ou delirar, entre tantos propósitos, dentro de uma gramática insensata aos seus paradoxos, mas que pareça ter uma relação essencial com a verdade.

Para isso continuaremos à sombra das considerações analíticas de Foucault sobre o discurso da loucura, no que se refere à transcendência do delírio e às consciências da loucura. Portanto, vale aqui esclarecer que toda a trajetória de análise do filósofo francês se estende entre os níveis da percepção e o do conhecimento. Sendo que ele privilegia o primeiro pelo fato dele abarcar toda a experiência trágica da loucura, isto é, de saberes esotéricos, mágicos e reveladores das profundezas da alma humana e do universo. E deixa em segundo plano o nível do conhecimento, justamente pelo

fato deste ter subordinado o primeiro aos critérios de racionalidade e objetividade científica - que tem seu marco no advento da Psiquiatria.

Na verdade, o que Foucault postula com muita precisão é a insuficiência do nível do conhecimento para dar conta das condições que tornaram possível, no século XIX, a constituição da Psiquiatria enquanto ciência da loucura. O que lhe interessou preponderantemente foi saber como a loucura era percebida antes de toda a tomada de consciência e de formulação de saberes.

Da mesma forma, veremos que no texto de Autran Dourado toda e qualquer problematização acerca da loucura percorre ambos os níveis. O nível da percepção no que diz respeito às descrições e performances dos personagens. E o do conhecimento, no que tange ao desfile de conceitos sobre a loucura e as decorrentes formações discursivas, principalmente dos personagens médicos, marcando essas influências científicas.

Antes de especificarmos o **Monólogo de Fortunato**, em **A Barca dos Homens**(1961), é justo lembrar que Foucault estabeleceu uma singular relação entre arte e experiência da loucura, espaço onde a Psicanálise desempenhou papel importante. Nesta aproximação relacional, Foucault fez referências a algumas obras literárias, passando por Erasmo, Cervantes, Shakespeare e, principalmente, por Diderot, em sua obra **Le Neveu de Rameau**, onde se detém com profundidade, para caracterizar a Modernidade

em oposição à Idade Clássica e à Renascença a fim de fechar o ciclo da, então, intitulada **História da Loucura**.

## 4.2 - O MONÓLOGO DE FORTUNATO

Para complementar o que já foi dito no item **O Bode Expiatório**, sobre a construção do romance **A Barca dos Homens**, de natureza polifônica, é preciso acrescentar que na segunda parte **As Ondas em Mar Alto**, onde se desenvolve o **Monólogo de Fortunato**, interrompido pelas demais narrativas dos outros personagens atuantes, não há narração direta em primeira pessoa, mas sim a criação de uma falsa terceira pessoa que o próprio autor designa de “narrador-cronista-obsuro”.

Autran Dourado justifica esse desígnio pelo pretexto intencional das suas paródias de estilos e de poéticas para criar efeitos simbólicos e estruturais.

“A paródia não é no livro decorativa, apenas por gosto de parodiar textos de cronistas do descobrimento e mesmo por cronistas anteriores (Fernão Lopes). A dicção do narrador obscuro, que muda de tom da primeira para a segunda parte - torna-se sombria com a noite, o cronista imaginário de um rei imaginário, que vai compondo a sua crônica e a narrativa da perigosa viagem da barca dos homens, é toda uma paródia vasada segundo o tropo da ironia.(...) É uma fusão de três vozes: a de Fernão Lopes,

a de Pero Vaz de Caminha e a coletiva dos vários narradores de A História Trágico-Marítima, cujas barcas são mencionadas no livro.”<sup>112</sup>

Com isso, adiantamos que o **Monólogo de Fortunato** não vem configurado como narração em primeira pessoa, vem inserido dentro de uma macroestrutura narrativa que envolve esse narrador-cronista-obsuro. Nessa intercalação com os demais discursos há a disposição de um espaço em branco seguido de uma linha formada apenas por reticências, o que dá o devido destaque ao discurso do personagem, mostrando sempre sua interrupção e sua respectiva retomada até o fim da narrativa. O ritmo é mais lento, quase estático (privilegiando o tempo psicológico), em contraste com os demais ritmos dos outros personagens, que reafirmam o lado dinâmico e cronológico da narração. Vejamos como tudo isso começa:

“.....agora ele olhava e via como estavam distantes, o céu às vezes parecia alto às vezes parecia baixo, as estrelas eram gordas e molhadas ou duras e finas como uma dorzinha, ai levou a mão à perna e apalpou, o São Jorge galopava no seu cavalo, as estrelas faiscavam, eram como gritinhos, como grilos na

---

<sup>112</sup> - DOURADO, Autran. *Poética de Romanc - Matéria de Carpintaria*. Op. cit. p. 122.

noite, as aranhas se arrastavam peludas, não é bom ficar olhando muito tempo para as estrelas, faz mal, dizia a mãe, por isso não olhava muito tempo seguido para as estrelas quando era menino, alguma coisa podia acontecer com ele, foi Tônimo que lhe tirou essa cisma, de primeiro tinha medo, a mãe sabia muitas coisas, mexia com muitas rezas, costurava perna quebrada, usava simpatia, por que não podia saber uma porção de coisas sobre as estrelas no céu e as estrelas da gente? Tônimo, onde é que estava Tônimo que não o levava de novo na Madalena para o meio do mar? olha o céu de estrelas, pode olhar, não tenha medo, pode olhar o tempo que quiser, elas não fazem mal, só podem fazer bem, a perna latejava quente, algum osso partido, dizem que dava gangrena, roxo estourado, não podia mexer com ela, eu estou aqui do seu lado, olha aquela grandona que lindeza, tornou a apalpar a perna, foi quando saltou a poça de mar nas pedras para atingir o escondidinho bem alto, a grota que as ondas cavaram, foi onda mesmo?”<sup>113</sup>

Inicialmente vale atentar a alguns aspectos formais do texto. O começo da frase sem letra maiúscula, indica continuidade e permanência

---

<sup>113</sup> - DOURADO, Autran. *A Barca dos Homens*. Op. cit., p. 163-64.



narrativa do ponto de vista do personagem. Não há em momento algum o uso do ponto final convencional, apenas o emprego do ponto de interrogação como finalização de período, embora os períodos seguintes nunca iniciem por letra maiúscula, a não ser por ocasião de um substantivo próprio. Tal ocorrência já nos mostra o descompromisso proposital do autor com a normatividade dos padrões frasais.

No plano do conteúdo, há uma diversidade de informações que são dissolvidas dentro de uma narração a princípio onisciente do cronista obscuro - "agora ele olhava" - que posteriormente assimila todas as informações geradas pelo pensamento, memória e o próprio delírio do personagem. Fortunato observa as estrelas e em seguida as compara com a dor que sente, por estar com a perna machucada. Faz alusão à figura mítica de São Jorge e à performance das aranhas.

Um dos passatempos prediletos de Fortunato era travar lutas entre aranhas de diferentes tamanhos - fato focado no capítulo **As Aranhas**, da primeira parte, como pretexto simbólico para enfatizar as relações de poder e a vitória dos fracos sobre os fortes, exemplificado com figuras como Davi e Golias. Essas informações surgem a título de lembranças do personagem.

Logo depois há a inserção da fala de sua mãe Luzia, quando a mesma o adverte por ficar muito tempo observando as estrelas, o que lhe poderia causar algum mal, semelhante a esse mal-estar que sentia, devido ao ferimento da perna. Para criar um contraste argumentativo, há a inserção da opinião de

Tônho - aquele único amigo capaz de compreender e tolerar o discurso de Fortunato - para mostrar que por trás da advertência da mãe existe a permissão do amigo para a livre observação das estrelas.

Muitas vezes vamos encontrar questionamentos de Fortunato, seguido das falas ou menções de outros personagens, que servem para reafirmar suas dúvidas sobre a opinião dos outros, assim como para mostrar sua sensação de impotência diante das circunstâncias que o cercam. Junto às lembranças da figura de Tônho, Fortunato se refere à Madalena, nome da sua barca, com a qual os amigos costumavam pescar e passear.

Na fusão de informações provenientes da memória (descrição dos interditos de Luzia e Tônho) com expressões dos sentimentos momentâneos do personagem (a agonia da dor), notamos a ocorrência da figura de gradação para indicar a progressão de um delírio que tem como marco inicial a dor, culminando com o assassinio do personagem pelos soldados Domicio e Gil, no fim da narrativa.

No fim do trecho citado, ao questionar se “foi onda mesmo?”, o texto, à luz do ponto de vista de Fortunato, ainda dá margem a pelo menos duas direções dessa interrogação. A primeira, se teria sido onda mesmo que ele tivesse visto em sua direção, ao lembrar que ambos, ele e o amigo, costumavam admirar o tamanho delas sentados sobre as rochas. Ou seja, se a onda batendo e molhando fosse um prolongamento de sua lembrança (no plano da alucinação) ou um fato coincidente e simultâneo com a ocorrência de sua

lembrança. A segunda possibilidade estaria voltada para o fenômeno das ondas cavarem grotas nas encostas de algumas rochas, isto é, “foi onda mesmo?” que fizera tais aberturas?

“Essa estranha intimidade entre loucura e literatura, que exclui da esfera de compreensão toda a Psiquiatria e toda a Psicologia, revela na análise de Foucault a importância de Freud. Essa importância está no fato dele ter desenvolvido as palavras à sua própria fonte, isto é, ao silêncio, à ausência absoluta da palavra, ao não-dito, ao inarticulado, à loucura: nenhuma obra nasce ou deriva da loucura, mas toda obra relaciona-se com a loucura pois esta designa a forma vazia, esse lugar de absoluto silêncio, de onde toda a obra deriva. A escritura modernista é, portanto, “linguagem sem discurso”, tal como Lacan, no famoso **Discurso de Roma**, de 1953, definia a psicose. (...) Assim, metáforas, metonímias, as figuras de linguagem enfim, não são meros procedimentos retóricos, recursos estilísticos que visam a embelezar o texto ou o poema, mas os únicos modos possíveis de expressão dessa “linguagem sem discurso”.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> - CHAVES, Ernani. **Foucault e A Psicanálise**. Op. cit., p. 60-1.

Na verdade, Ernani Chaves nesta colocação alega não só a importância da Psicanálise nos estudos foucaultianos, como também aponta ser este o único discurso possível de compreender a figuração da loucura na literatura. A arte moderna seria uma atividade em prol da transgressão, justamente por ter se recusado a ser uma arte de glorificação de heróis ou de deleite para os sentidos.

Em nível temático esse discurso literário da modernidade descobre a morte, a ansiedade e o desejo como os próprios limites e verdades da experiência.

“É nesse sentido de que a auto-reflexividade ou auto-referência que caracteriza a escritura literária moderna, onde a linguagem está entregue aos seus próprios recursos, descobre no fundo de si mesma uma loucura na linguagem. Aqui se encontra a suprema transgressão da arte moderna: ao buscar, nesse movimento sobre si mesma, nesse dobrar-se constante e infinito sobre seus modos de enunciação, a sua essência ou a sua fonte, a arte moderna encontra no termo dessa busca a articulação com a própria experiência do homem na modernidade, onde se debatem o

desejo, a lei, a morte e a promessa da liberdade. Esse voltar-se para si mesma que encontra no seu âmago a loucura, realiza a visceral ligação entre arte moderna e Psicanálise, na medida em que a literatura, por exemplo, realiza o mesmo movimento de despsiquiatrização e desmedicalização da loucura empreendido pela Psicanálise.”<sup>115</sup>

Neste ponto devemos admitir que todo o texto literário que tenha como objetivo exprimir um fluxo de consciência ou os chamados monólogos interiores, onde há grande variedade de informações misturadas de forma assistemática, dispostas em discurso indireto livre, se aproxime a essa linguagem da loucura definida pela Psicanálise. Evidentemente, esbarraríamos numa possível generalização de que toda a tendência discursiva da narrativa contemporânea estaria voltada para experiências desprovidas de razão ou a uma linguagem sem discurso.

A ambiguidade da Psicanálise, no que se refere a essa incapacidade de realizar o retorno da desrazão, é positiva. Já que para problematizá-la, Foucault, na **História da Loucura**, torna possível sua apreciação crítica, para que esta, então, não se transforme em novo dogma ou credo, pelo qual o psicanalista passa a ser o sujeito que carrega consigo o conhecimento

---

<sup>115</sup> - Idem, p. 59-60.

verdadeiro sobre a loucura, utilizando esse novo saber como arma de poder para outras normalizações.

Observemos outro trecho do monólogo de Fortunato, onde perceberemos as características apontadas na relação entre loucura e literatura.

“...sempre sabiam o que ele tinha feito de ruim, descobriam sempre nos seus olhos, era uma força esquisita muito grande que tinha seu Godofredo de ver nos olhos, Fortunato, gritava, Fortunato, gritou seu Godofredo, então saiu correndo, seu Godofredo tinha descoberto tudo, a gaveta da cômoda aberta, as roupas mexidas, a aflição foi tanta quando viu a maçaneta de louça branca da porta se mexer, estou perdido, pensou rápido o seu faro, tinha mesmo de fugir, imagina se seu Godofredo o visse ali mexendo nos guardados, nas roupas de baixo de dona Maria, saberia logo pelos olhos que ele tinha estado cheirando as calças de seda de dona Maria.....”<sup>116</sup>

Primeiramente notamos que para Fortunato a liberdade para o diálogo já está calada, dela resta apenas a certeza de que é preciso permanecer

---

<sup>116</sup> - DOURADO, Autran. Op. cit. p. 192.

em silêncio e aceitar os fatos generalizados. Ele não possui escolha ao ser submetido ao olhar de Godofredo. Se sente culpado por estar ali remexendo nas coisas de dona Maria. Esse anseio do personagem justifica toda a sua insistência e aceitação em fugir. Para ele, toda a cidade de Boa Vista está em sua procura, pelo fato dele ter sido pego em flagrante mexendo nas gavetas da patroa. Sua culpa assume um caráter mais significativo por associá-la ao seus desejos inconscientes e subjacentes ao ato de cheirar as roupas íntimas da mulher de um próximo. Para a comunidade da Ilha de Boa Vista, Fortunato está sendo perseguido por estar carregando consigo uma arma calibre 22 - artifício criado por Godofredo para concretizar toda a farsa.

A expressão “pensou rápido o seu faro” conota a mesma atitude de animalidade evidenciada em Donguinho nos **Sinos da Agonia**, isto é, características que distinguem seres humanos de animais. O que nos ajudará a compreender melhor este fator de animalidade é todo o seu envolvimento sexual com a cabra Almerinda, resultando em crime passional.

“...não conseguia mijar em pé, primeiro porque Tônimo não via e não podia dizer mulher é que mija assim, depois porque era mesmo melhor escondido, não gostava que os outros vissem o seu pinto, só mesmo perto de Almerinda é que conseguia mostrar o pinto, uma vez chegou a esfregar no focinho de Almerinda, gostou e então

passou a gostar ainda mais de Almerinda porque ela até que parecia gostar também, pois deu uma lambida e berrou gaguejando, era assim que ela fazia quando gostava de alguma coisa, assim ele também gostou e passou a fazer sempre assim escondido detrás da touceira de capim, para onde levava Almerinda, ficavam muito tempo escondidos sem que ninguém visse...”<sup>117</sup>

Visivelmente Fortunato passa a ter relações frequentes com a cabra, o que gera em sua mente uma culpa ainda maior. Ele tem consciência de que o seu ato não é comum e aceitável e, por isso, se esconde até mesmo de Tônho ao desejar mijar agachado como as mulheres e não em pé feito os homens. Seu comportamento se desenvolve sempre em função de que algo está errado e que os outros podem descobrir. Há uma excessiva preocupação com o julgamento alheio, Fortunato possui a consciência crítica de que está submetido a certos desvios de conduta, mas dentro desta diferença ele cria a sua própria verdade. No entanto, ele não receia em matar Almerinda quando esta surge com o “cachimbo” inchado, mostrando evidências de ter cruzado com um animal de sua própria espécie.

Portanto, a loucura em Fortunato se desmembra em pelo menos três níveis. O primeiro é aquele manifestado aos olhos de todos, uma tristeza sem

---

<sup>117</sup> - Idem, p. 174.



fundamento num homem que se acusa (ou aceita sua acusação) erroneamente por ter praticado algum ato passível de condenação moral. O segundo, pela presença de uma imaginação, digamos, perversa, para os valores morais vigentes, no que diz respeito à Almerinda, mas ao mesmo tempo ingênua para os seus próprios valores. E por último, a existência de uma razão desarticulada, quando o mesmo revela sua autoconsciência, embora cercada de limitações lógicas.

A inocência de Fortunato é garantida pela intensidade e pela força desse conteúdo psicológico. Acorrentado pela força de suas paixões, arrebatado pela vivacidade dos desejos e das imagens, Fortunato se torna irresponsável. Sua irresponsabilidade é muitas vezes assunto de apreciações médicas, quando surgem menções às várias tentativas de internamento e a sua própria presença em hospitais de loucos.

“...da última vez bateram muito, foi levado amarrado para a casa de loucos lá longe na outra cidade, não queria nunca mais ir para aquela casa grande de grades, onde tinha uma porção de gente aflita vestida de macacão azul, as mulheres usavam camisolão, andavam desgrenhadas esquentando sol pelo pátio, tinha uma que lhe dava tanta aflição porque não parava nunca de falar, falava tanto que a boca até espumava uma espuma grossa como a baba que

escorria dos beijos de Almerinda, (...) de vez em quando tinha brigas, era muito perigoso, dizia a mulher que ficava fazendo crochê mas sem linha, o que lhe dava muita aflição, aliás tudo lhe dava aflição, então também começava a andar em roda e não podia mais parar, aquela dor não parava mais no peito...”<sup>118</sup>

A descrição dos tipos encontrados na casa de loucos se assemelha bastante à descrição que Machado de Assis fez em **O Alienista**<sup>119</sup>, ao enumerar os diversos habitantes da Casa Verde e seus respectivos delírios. Apesar disso, a ótica inocente de Fortunato perante esses seres mantém a mesma consciência crítica, quando o mesmo alega a aflição causada pela atitude da mulher que fala sem interrupção. Ao mesmo tempo, ele se mostra vulnerável e facilmente adaptável às loucuras do meio, passando a criar um movimento próprio, que é o de girar em círculos pequenos e grandes. Isto mostra, em certo sentido, a necessidade de assumir uma performance que caracterize a sua verdade, a sua presença ali no manicômio.

Em outras palavras, se a imagem que Fortunato tinha das pessoas ali presentes era de aflição, ele, para assumir também o seu estado aflitivo, resolve criar um movimento que sirva para demonstrar o mesmo tipo de sensação percebida.

---

<sup>118</sup> - Idem, *ibidem*, p. 198.

<sup>119</sup> - Ver ASSIS, Machado. **O Alienista**. Ática, São Paulo, 1989.

Um outro aspecto significativo encontrado em várias obras de Autran Dourado que tematiza a loucura ao nível do conhecimento é a frequente existência de instituições totais. Só em **A Barca dos Homens** o hospício é referido para fundamentar a instabilidade de Fortunato, e a prisão da Casa da Câmara é bastante enfocada quando narra o conflito paralelo dos personagens Amadeu, João Batista e Benjamim, que planejam uma fuga no mesmo dia da captura a Fortunato.

Além dos manicômios e prisões, tem-se uma extensa caracterização dos internatos, não só por onde passa João da Fonseca Nogueira, o protagonista-narrador de **O Risco do Bordado** (1970), mas principalmente no conto **História Natural**, em **Solidão Solitude** (1972), em que o personagem Professor Santana também oscila entre a loucura e a razão. O que veremos logo a seguir.

### 4.3 - PROPOSIÇÕES SOBRE O DELÍRIO

O Professor Santana era um homem que lecionava a disciplina de História Natural num internato masculino. Fôra aluno no mesmo colégio, formara-se ali e não desejava, de forma alguma, desvincular-se da instituição. Fez-se prisioneiro do local. Seu mundo físico restringia-se às paredes de seu quarto, às salas de aula e aos laboratórios que ministrava. Alimentava um verdadeiro pavor da amplidão, do ar livre, da liberdade.

A fundação do Museu de História Natural do colégio servira de pretexto para que ele arranjasse uma ocupação “full time” para desviar seus pensamentos tão recheados de medo e culpa, em função de seu passado familiar e de um possível envolvimento no presente com o aluno Marcelo.

O conto História Natural pode ser dividido em várias fases distintas. Dentre elas, algumas são reminiscências do passado, outras, divagações sobre o presente, incluindo questionamentos acerca de sua própria loucura.

Em momentos de “flash-back”, ele relembra desde quando ingressara ali, aos onze anos de idade. Nesta parte evidenciam-se fortes influências do espírito crítico do personagem Sérgio, o narrador adulto do romance **O Ateneu**, de Raul Pompéia. Santana tinha um conflito interior com a figura da mãe e do padrasto, o que proporcionava que criasse mentiras e fantasias a respeito.

Já professor, pincelava uma falsa imagem do padrasto ao diretor da escola. Acabava aceitando como verdades incontestáveis as mentiras que inventava. Escrevia cartas para a mãe que nunca foram sequer seladas. Passava ao diretor uma imagem plena de pessoa solitária e abandonada, quando o mesmo insinuava que ele deveria procurar outras atividades, crescer profissionalmente. Mesmo não mandando carta alguma para sua mãe, Santana continuava, em sua fantasia, esperando pela resposta.

Numa dessas tentativas fracassadas de selar a carta numa agência do correio, o professor leva um tombo e quebra a perna. Tenta pedir ao enfermeiro que levasse a carta, mas acaba estacionando em suas atitudes, questionando as atitudes do enfermeiro e entrando em profundo estado paranóico. No período em que permanece com a perna engessada, o mesmo enfermeiro lhe empresta livros sobre ioga e com esse advento surge a primeira de uma série de dúvidas sobre sua própria insanidade. Vejamos:

“Os exercícios de ioga não conseguiam ocupar-lhe inteiramente o tempo. Tinha de fazer os exercícios escondido, porque, se os alunos o vissem de pernas para o ar, o julgariam louco. Ele não estava ainda louco, só tinha medo de sair para a rua, de deixar o colégio. (...) Ele não conhecia ainda muito bem a arte de desviar o pensamento das coisas que angustiam. E pensava com ódio de si

mesmo por que não podia nunca colocar uma carta no correio para a sua mãe. Já se ia conformando com a idéia de que estava louco e se dispunha a voltar para casa depois de encanada a perna e consultar o médico.”<sup>120</sup>

Reparamos que o fluxo de pensamento do Professor Santana vai atingindo um ritmo veloz, conforme ele mistura fatos da memória, com devaneios sobre o presente e as pausas para exposição de uma consciência de sua possível loucura. Nessas pausas, onde o personagem questiona o seu próprio estado mental, verificamos que há uma predisposição em aceitar-se enquanto louco.

Santana, em meio a essas alucinações, tentava reconstruir o episódio da morte do pai, fundindo com as lembranças de Marcelo, um aluno pelo qual se prendia em particular. Assumira, não se sabe se no plano da alucinação ou no plano da realidade, um caso com Marcelo. Nem mesmo sabia dizer quando começara tal relação. O fato é que tudo aparece narrado como se inserido num processo praticamente hipnótico.

Numa noite quente, ambos (Marcelo e Santana) se encontram - não se obtém certeza se o ocorrido pertence ao plano onírico ou real - e começam a observar um besouro. Nessa circunstância da observação se efetua uma

---

<sup>120</sup> - DOURADO, Autran. História Natural in: *Solidão Solitude*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1983, p. 91-4.

sedução velada, onde há toques mínimos: mão nos cabelos, carícias rasteiras e, em seguida, a culpa e o conseqüente afastamento.

“Ele era culpado, tinha certeza. Mas como era culpado, se não tinha dado conta de que aquilo estava acontecendo, de que ele se prendia demais a Marcelo? As coisas começavam imperceptíveis e ia contando até que não podia mais contá-las. Assim foi com Marcelo, assim com toda a sua vida. Mesmo em sonho era assim. Lembrava-se agora, em vez de recordar a sua história, de um sonho. (...) Não podia ser assim o sonho. Ele fora imaginando - é difícil ficar sem imaginar - e inventara uma história para o sonho ficar mais convincente? Era feliz na sua ilha, pois não havia ninguém. Ninguém para amar, ninguém para discutir consigo o seu amor. (...) Começava então a surgir de um canto da ilha, da terra mesmo, uma voz. Ele tapava os ouvidos para não ouvir, porque já sabia o que a voz ia dizer. Você nunca sairá daqui. Você nunca crescerá, dizia a voz. Neste ponto, inexplicavelmente, ele respirava um pouco, não queria crescer. Mas virão os leões, dizia a voz da terra. Acordava apavorado. Mas não estava naquele momento sonhando,

precisava pensar no seu caso com Marcelo, antes de tomar uma decisão.”<sup>121</sup>

Dentro dessa perspectiva de culpabilidade, Santana funde imagens do plano concreto da realidade com vagas lembranças de um sonho, que nem consegue visualizar com exatidão. Neste plano onírico, ele se imagina uma ilha, o que representa o seu estado de solidão e isolacionismo. Em seguida há a interferência causada por uma voz que o chama, como se alguém do mundo social e coletivo o alertasse que permanecendo ali algo de mais grave poderia acontecer - os leões.

Em relação à problemática da loucura, metaforicamente esses elementos - ilha, voz e leões - indicam o mesmo tipo de imagem sugerida por Simão Bacamarte ao constatar que a loucura, objeto de seus estudos, era até então uma ilha perdida no oceano da razão, mas que assumia dimensões maiores, o que o fazia suspeitar de que já era um vasto continente.<sup>122</sup> A constatação do Alienista é figurativa e consciente, já que mostra o ponto de vista de um chefe-dirigente da instituição Casa Verde. Enquanto que para o professor Santana todo esse universo simbólico ainda fazia parte inconscientemente de seu discurso.

---

<sup>121</sup> - Op. cit. p. 97.

<sup>122</sup> - Ver ASSIS, Machado. Op. cit.



Ao entrar no mérito dos sonhos enquanto delírios manifestos, o caráter praticamente onírico da loucura é um dos temas constantes da literatura brasileira desde **Memórias Póstumas de Brás Cubas**<sup>123</sup>. Nesta obra, Machado de Assis dedica alguns capítulos para explicitar o delírio do defunto-autor, quando o mesmo se encontra numa zona fronteira entre vida e morte. O mito produzido pelo delírio o conduz as suas origens cronológicas e ontológicas. Ao mesmo tempo três caminhos se oferecem à aventura: o da sabedoria oriental - representada pelo barbeiro chinês e o mandarim -; o da Suma Teológica - quando o narrador se transforma no livro de São Tomás de Aquino -; e por último ele volta à forma humana e conversa com a mãe Natureza.

Inúmeros estudos foram realizados sobre o Delírio de Brás Cubas. Vale referir algumas conclusões de Donald Schuler ao dizer que o personagem teve uma vida sensata, mas narrou sua história como um louco e que, com isso, a loucura acabou desarticulando o que a sensatez havia armado.

“Brás Cubas vem da superfície regrada e defronta-se com o disforme, vem da lucidez racional e debate-se com a loucura, vem de um ambiente em que todas as arestas se aparam e dá com uma aparição que se declara inimiga. Detém-se além do Éden, origem da sociedade e da história.

---

<sup>123</sup> - Ver ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Ática. São Paulo, 1995, p. 25-30.

Encontra-se na fonte de toda a vida, antes dos textos, das regras e das convenções.”<sup>124</sup>

No capítulo posterior ao *Delírio*, Machado vai além e recorre à figura da prosopopéia, estipulando um plausível diálogo entre a Razão e a Sandice, à luz do tratado de Erasmo de Rotterdam. Ambas lutam por um espaço na mente do protagonista. O cérebro do personagem é configurado como uma moradia, onde muitas vezes a razão costumava ceder o sótão à loucura, mas esta última tentava “sempre ser a mesma coisa”, dominando todo os aposentos. Por fim, a razão reafirma sua irredutibilidade e adia mais uma vez a invasão da sandice.

Para Michel Foucault, a linguagem do delírio é a verdade essencial da loucura na medida em que é sua forma organizadora, um princípio que determina todas as suas manifestações, sejam elas provenientes do corpo ou da alma. Ao especular sobre a transcendência do delírio, o filósofo vai da fisiologia do sono às interpretações dos sonhos. Em busca de uma definição da palavra delírio, ele recorre às etimologias dos dicionários médicos, simplificando que a palavra deriva de “lira”, sulco, de modo que o delírio significa, então, o afastamento desse sulco, que é o caminho reto da razão. Vejamos os argumentos que sustentam a tese do filósofo, quando o mesmo afirma que o delírio é o sonho das pessoas acordadas.

---

<sup>124</sup> - SCHULER, Donald. *A Prosa Fraturada*. Ed. UFRGS, Porto Alegre, 1983, p. 34.

“O discurso fundamental do delírio, em seus poderes constituintes, revela assim aquilo pelo que, apesar das analogias da forma, apesar do rigor de seu sentido, ele não mais é o discurso da razão. O delírio como princípio da loucura é um sistema de proposições falsas na sintaxe geral do sonho. A loucura encontra-se exatamente no ponto de contato entre o onírico e o erro; ela percorre, em suas variações, a superfície em que ambos se defrontam, a mesma que ao mesmo tempo os separa e os une.”<sup>125</sup>

Vemos que desde o século XVII é tradição assemelhar sonho e loucura pelo valor de seus signos, seu desenvolvimento e sua própria natureza. Segundo Foucault, ambos pertencem à mesma substância e têm o mesmo mecanismo. Só que esta comparação não se realiza pelos seus fenômenos tidos como positivos, mas a uma totalidade que abrange o sono e o sonho. Neste conjunto residem as imagens, as recordações, as fantasias, o vazio do sono e, principalmente, a noção de vigília - a única capaz de intervir na distinção entre os loucos e os apenas adormecidos - que compreende sua negatividade.

---

<sup>125</sup> - FOUCAULT, Michel. Op. cit. p. 242.

A idéia comum de que quem não sonha enlouquece não transparece apenas na linguagem delirante do Professor Santana, mas é sugerida, também, em outro romance autraniano chamado **Novelário de Donga Novais**(1976). Nas tentativas de construção da personalidade do personagem-título, a população de Duas Pontes o vê como um profeta, como uma entidade mítica e pantemporal. O fato de Donga Novais ser um velho que permanece dia a dia, noite a noite, na janela de sua casa, observando e reinventando a vida dos outros, faz com que o Dr. Viriato tente explicar o mistério dele nunca dormir. Observemos a que tipo de conhecimento ele recorre:

“Seu Donga pode dormir pouco mas dorme, disse ele. Pode pensar que não dorme e estar dormindo. Apenas a parte mais externa do seu córtex cerebral é atingida. Os senhores vejam a observação de Breuler e Obersteiner sobre o sono hipnótico. Sobretudo Pavlov, o mestre insigne. Pode ser que a sua matéria de sonho seja feita de pedaços da própria vigília. Hipnose parcial em que o sujeito em questão está apenas metade acordado. Vejam as descrições críticas de Wundt e Vogt. (...) Ao contrário do comum dos mortais, talvez ele guarde a imaginação, os absurdos e fantasias para quando está acordado. Ele nem distingue mais, tão igual ao real é o sonho. (...) Mas

como, por quê, era só o que se perguntava. Porque senão ele morria, virava louco, e ninguém aqui vai me dizer que seu Donga não é um homem de muito siso e prudência.”<sup>126</sup>

Novamente estamos diante de especulações sobre o comportamento de um personagem. O discurso do médico apela desta vez aos mestres da hipnose e da psicose. É claro que de maneira estapafúrdia, pois o Dr. Viriato sabe que está despejando uma série de informações para um público leigo que jamais irá entendê-lo. Em vista disso, ele mantém a postura, partindo do pressuposto de que quem verbaliza em excesso, feito ele, cria uma distância entre seus interlocutores e inevitavelmente constrói a barreira do respeito e da consideração com a comunidade de Duas Pontes. Mesmo assim, ele confirma a extrema lucidez de Donga, justificando qualquer suspeita de loucura.

Outro fato que despertava imensamente a população local era a prodigiosa memória que possuía Donga Novais. Só ele tinha a capacidade de arquivar tantas informações sobre os seus vizinhos Lalau, Lelena, Neca, Gérson, Giuseppe Fuoco, Maldonado do Amaral e muitos outros. Na verdade o novelário é o relato dos conflitos existentes em torno desses personagens e não especificamente da vida de Donga. Ele é só (ou tudo isso) a função fática e

---

<sup>126</sup> - DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Difel. São Paulo, 1976, p. 25-6.

referencial de toda a linguagem da narrativa. É sobre a vida desses personagens que ele observará de sua janela e reinventará a prosa para o mundo.

Então, pelo fato dele ser a fonte de qualquer informação vinculada pela cidade, a população novamente questiona e recorre às palavras do Dr. Viriato. Este, nem um pouco fatigado, dá início a uma nova verborragia:

“Mnemônica. Alguns cuidaram de ter ouvido um palavrão. E vendo que ninguém se adiantava a declarar a própria ignorância e perguntar, arte de desenvolver a memória através dos meios artificiais. Há exercícios e técnicas para isso. (...) Mas seu Donga estava acima e além da lógica clássica ou escolástica, mesmo as supracitadas pelo Dr. Viriato. (...) O que Donga Novais desconhecia era que a ordem das perguntas e da linguagem era a ordem do próprio mundo... E embora as mesmas falas imutáveis dos mortos, a memória de Donga Novais nunca falhava. Não conhecia ele, como a gente, a dádiva do esquecimento, era o que se dizia.”<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> - DOURADO. Autran. Op. cit. p. 26-7 e 39.

A tônica de Autran Dourado, principalmente no que tange à disposição narrativa do **Novelário de Donga Novais**, é conquistar um espaço para a libertação da imaginação. Percebemos que existe uma organização rigorosa de um caos informativo, e o novelário deflagra toda a universalidade do discurso narrativo do autor. Esse discurso, em sua lógica, invoca a si as crenças mais sólidas, avançando por raciocínios e juízos que se encadeiam, ramificando-se às mais diversas imagens.

É dentro desse discurso indireto livre, que cita, infere, distorce e se desagrega que encontramos a problemática da loucura. Tanto o delírio de Brás Cubas quanto o do Professor Santana são cercados de uma lógica irrecusável, encadeados numa linguagem quase virtual. Nesses delírios, que são ao mesmo tempo do corpo, da alma, da linguagem, da imagem, da gramática e da fisiologia é que começam e terminam todo e qualquer ciclo da loucura.

No âmbito da literatura, a experiência da loucura procurou sempre projetar-se num plano objetivo que lhe desse um sentido único e absoluto, o que resultava, inevitável ou propositalmente, em multiplicidades e ambivalências significativas. Nessa tentativa de entendimento, nos deparamos muitas vezes com personagens ou narradores - sejam eles médicos, leigos ou os próprios donos de seus delírios - que expõem diferentes formas de consciência sobre a loucura.

Ainda sob a perspectiva foucaultiana, verificaremos esses tipos de consciência sobre a loucura, considerando suas diferentes concepções, de

acordo com as épocas. Veremos, também, que essas formas de consciência são ao mesmo tempo suficientes em si mesmas e solidárias entre si, o que prova que o sentido da loucura jamais será visto como unidade e sim enquanto presença dilacerada em meios culturais.



#### 4.4 - A CONSCIÊNCIA DA LOUCURA

Na maior parte de todas as formas de saber sobre a loucura, encontramos divergências em relação às estruturas e descrições de perfis e experiências. Foucault retoma essa polêmica, colocando em discussão quatro tipos diferentes e interligados de consciência da loucura.

Consciência crítica da loucura seria aquela que a reconhece e a denomina sobre fundo moralmente sábio. Uma consciência em que são dispostos antes julgamentos do que conceitos. É aquela que não define, não recorre para o nível do conhecimento, apenas denuncia o que se constata a respeito. Nem que seja uma denúncia de si mesmo, como em o Professor Santana, que percebe a tendência paranóica de seus pensamentos (mentiras sem propósito e fantasias reprimidas), tem noção de que tudo o angustia e, no entanto, considera-se entregue a sua possível loucura.

Sabe-se que o escritor Lima Barreto teve uma significativa experiência com a loucura. Primeiro quando trabalhara no hospício onde o próprio pai era um internado. Depois ao construir o romance **Triste Fim de Policarpo Quaresma**<sup>128</sup>, caracterizando o personagem-título como um visionário-alienado que vez ou outra praticava algumas bizarrices até ser encaminhado para uma casa de repouso - fato que gerou comentários dos seus conhecidos sobre sua sanidade. Por fim, e talvez o registro de maior

---

<sup>128</sup> - Ver BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. Ática, São Paulo, 1993.

importância, o relato de memórias do autor, narrando sua experiência no Hospício de Pedro II, no Rio de Janeiro. Vejamos um trecho de seus apontamentos no Diário do Hospício e notemos como se inscreve sua própria consciência de estar ali.

“Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material, há seis anos, me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: deliro.”<sup>129</sup>

Percebe-se que o autor está seguro de si mesmo quanto ao fato de estar ou não louco. Ele diz “de mim para mim”, porque para os que o colocaram ali não restam dúvidas, pois ao analisarem um ato isolado ou um acúmulo de atitudes, já fabricam um diagnóstico objetivo. Isto é, a partir do que foi percebido pelos médicos sobre os seus sintomas, foi possível formular um conceito e classificá-lo numa das formas de loucura.

---

<sup>129</sup> Ver BARRETO, Lima. *Diário do Hospício*. In: *Cemitério dos Vivos*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1956, p. 33-34.

E como já dissemos anteriormente que o delírio é a verdade da loucura, Lima Barreto admite estar dentro de um quadro onde a refuta está descartada. Mesmo assim ele atribui o seu delírio ao momento inicial da embriaguez somado aos problemas de caráter existencial e material. Sua reflexão sobre o próprio delírio é, num certo sentido, pura razão, o que desencadeia numa paradoxal verdade sobre a loucura.

A consciência crítica da loucura em Lima Barreto é quase uma sabedoria suprema. Ele esteve excluído da sociedade, incluso no hospício, e nada impediu que ele pudesse apoiar-se sobre os valores da razão, cercado de ironia e desespero. No mesmo relato, é possível encontrar outras divagações do escritor acerca do próprio conceito de loucura e suas prováveis causas.

“Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos, há loucos só. Há os que deliram; há os que se concentram num mutismo absoluto. Há também os que a moléstia mental faz perder a fala ou quase isso. Quando menino, muito vi loucos e, quando estudante, muito conversei com os outros

que essas coisas de sandice estudavam sobre eles, mas, pela observação direta e pelo que li e ouvi dos entendidos, percebi bem a perplexidade deles em face de tão angustioso problema de nossa natureza.”<sup>130</sup>

Em suma, parece ser que o delírio é a condição necessária e suficiente para que uma doença seja chamada de loucura. Na tentativa do autor de crever os vários tipos que por ali passavam, ele recorre não só à presença de delírios perceptíveis, mas a outros tipos de conduta como o alheamento e o silêncio absoluto. Em outras palavras, pode-se dizer que existem doenças com ou sem delírio. Haverá o delírio manifesto e sintomático e um outro tipo de delírio que não será formulado pelo próprio doente, mas aos olhos daqueles que tentam encontrar a doença e suas origens, formulando seus enigmas e suas verdades próprias.

A consciência prática da loucura seria aquela em que o descompromisso impusesse uma escolha inevitável para o sujeito, isto é, ele precisaria estar de um lado ou de outro, dentro ou fora do grupo. Lima Barreto, estando dentro do grupo, pôde refletir sobre os que estão fora do grupo e mesmo constatar que nada os diferencia. É uma consciência ambígua,

---

<sup>130</sup> - Op. cit. p. 53.

pois apesar de achar que possui a verdade, reconhece os perturbados poderes sobre a loucura.

“Esta forma de consciência é ao mesmo tempo a mais e menos histórica; ela se apresenta a todo momento como uma reação imediata de defesa, mas esta defesa não faz mais que reativar todas as velhas obsessões do horror. O asilo moderno, se pelo menos pensarmos na consciência obscura que o justifica e que fundamenta sua necessidade, não está isento de herança dos leprosários. A consciência prática da loucura, que parece definir-se através da transparência de sua finalidade, é sem dúvida a mais espessa, a mais carregada em antigos dramas em sua cerimônia esquemática.”<sup>131</sup>

Justamente por ser a consciência de quem está ou já esteve num ambiente de exclusão, como é o caso de Lima Barreto. O professor Santana, em seu discurso, só demonstra criticidade, não há experiência. O personagem Fortunato, apesar de ter estado num hospício, não possui uma consciência prática da loucura, porque não tem esse alcance de reflexão. Sua consciência é crítica dentro de uma perspectiva ingênua de tudo o que se observa. Ou seja,

---

<sup>131</sup> - FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. p. 168.

Fortunato percebia que estava inserido num local onde a disposição espacial era diferente, mas a leitura que ele fazia dessa diferença era aflitiva, sem fundamento objetivo.

A consciência enunciativa da loucura seria aquela que possibilita dizer com imediatismo, sem recorrência a conhecimentos, que “Esse aí é um louco”. É essa indicação substantiva que encontramos na maior parte dos romances de Autran Dourado. É o que se diz sobre a loucura, uma simples apreensão perceptiva do outro perante aquele que está submetido a sua avaliação.

Como exemplo valem todas as indicações que Luzia, Godofredo e os soldados fizeram incessantemente sobre a loucura em Fortunato, em **A Barca dos Homens**. Sem falar nas observações que o sobrinho-narrador e os demais parentes faziam de Tio Zózimo e de Tia Margarida, em **O Risco do Bordado**. Além disso há as considerações de Donga Novais e da população de Duas Pontes sobre a conduta de Rosalina, em **Ópera dos Mortos**. E os comentários que a mesma população, teorizados pelo Dr. Viriato, fazia do próprio Donga, em **Novelário de Donga Novais**. A pancadice de Biela, em **Uma Vida em Segredo**. A quarta-feirice de Luízinha Porto, em **Violetas e Caracóis**. A demência de Donguinho, via discurso de Malvina, e a maldade desmedida de Malvina, vista sob a ótica de Gaspar e Januário, em **Os Sinos da Agonia**.

“(...)sob o olhar está alguém que é irrecusavelmente um louco, alguém que é evidentemente um louco - existência simples, imóvel, obstinada, que é a loucura acima de toda qualidade e de todo julgamento. A consciência não está mais, aqui, ao nível dos valores, dos perigos e dos riscos; está ao nível do ser, não passando de um conhecimento monossilábico reduzido à constatação. Num certo sentido, é a mais serena de todas as consciências da loucura.”<sup>132</sup>

Por fim, a consciência analítica da loucura seria aquela que estivesse isolada de suas formas, fenômenos e modos de surgimento. Seria apenas a totalidade virtual de seus fenômenos, não comportando mais nenhum perigo, não implicando em nenhuma divisão, não pressupondo nenhum outro recuo além do já existente em qualquer outro objeto do conhecimento. Essa consciência que lançaria as bases para um conhecimento objetivo sobre a loucura.

Em outros termos, o tipo de consciência evidenciada no ponto de vista dos personagens médicos como Dr. Viriato e Dr. Alcebiades é analítica, porque a partir de um sintoma percebido num personagem um conceito ou uma

---

<sup>132</sup> - Idem. p. 168.

classificação eram formulados, mesmo que fossem errôneos. O surgimento do discurso médico privilegiou o nível do conhecimento da loucura sobre o nível da percepção, isto é, qualquer descrição subjetiva acerca da loucura em alguns personagens foi transformada em conhecimento objetivo, ocultando a parte essencial de seus poderes e suas verdades.

Notamos que cada uma dessas quatro formas de consciência da loucura indica uma ou várias outras formas que lhe servem de permanente referência, justificativa ou pressuposto. A distinção entre elas estaria no nível de suas naturezas, seus significados e fundamentos. A consciência crítica delimita toda uma região de linguagem onde se encontram simultaneamente o sentido e a sua ausência, a verdade e o erro. A consciência prática retoma os grandes horrores do internamento, permanecendo mais próxima do rigor dos rituais de exclusão e confinamento do que de um trabalho permanente da linguagem. A consciência enunciativa pertence à ordem do reconhecimento, no momento em que lida com desígnios e menções à loucura. E a consciência analítica é marcada pela medicalização do discurso da loucura.

Foucault alega que com a Renascença a experiência trágica da loucura desapareceu, fazendo com que cada figura histórica da loucura implicasse na simultaneidade dessas quatro formas de consciência. Enquanto o século XIV privilegiou uma experiência dialética da loucura - de Brant a Erasmo -, os séculos XIX e XX fizeram incidir todo o peso de sua interrogação



sobre a consciência analítica da loucura.<sup>133</sup> O que era equívoco de uma experiência fundamental e constitutiva da loucura se perdeu numa rede de conflitos teóricos sobre a interpretação dos fenômenos da loucura.

A loucura em Lima Barreto e Autran Dourado, o delírio de Brás Cubas e Fortunato pertencem a suas obras, assim como essas mesmas obras lhes pertencem. Nesses textos, linguagem e delírio se misturam. A frequência dessas obras que culminam na loucura nada pode provar sobre a razão do mundo moderno, nem mesmo sobre as relações estabelecidas e já desfeitas entre o mundo real e os escritores que construíram suas obras.

Essa frequência parece ser a insistência de uma temática ou problemática: a loucura.

“(...) entre a loucura e a obra não houve acomodação, troca mais constante ou comunicação entre as linguagens; o confronto entre ambas é bem mais perigoso que outrora, e a contestação que hoje fazem não perdoa, o jogo delas é de vida e de morte.(...) A loucura é ruptura absoluta da obra; ela constitui o momento constitutivo de uma abolição, que fundamenta no tempo a verdade da obra; ela esboça a margem exterior desta, a linha de desabamento, o perfil contra o vazio.(...) A

---

<sup>133</sup> - Idem. p. 171.

loucura não é mais o espaço de indecisão onde podia transparecer a verdade originária da obra, mas a decisão a partir da qual ela irrevogavelmente cessa, permanecendo acima da história, para sempre.”<sup>134</sup>

Desta forma Michel Foucault encerra a trajetória arqueológica em torno da loucura, alegando que só haverá loucura como instante último da obra, e que esta a empurra indefinidamente para os seus confins. No entanto, a loucura é contemporânea da obra, pois é ela que inaugura o tempo de sua verdade.

Assim, as duas linhas prosseguem atuantes hoje na ficção produzida pelas diversas culturas. O mesmo podemos considerar em relação aos tipos de consciência, isto é, nenhuma delas pode ser inteiramente absorvida pela outra. O relacionamento entre elas nunca poderá reduzi-las a uma unidade que as dissolveria a todas numa forma definitiva e monótona.

---

<sup>134</sup> - Ibidem. p. 528-29.

## CONCLUSÃO

### LOUCURA E FICÇÃO

Como já atestamos anteriormente, só mesmo no território da arte que se torna possível compreender a experiência da loucura. Considerando todas as figurações apontadas - pois vimos que as palavras têm características fisionômicas ou expressivas, independente de aprendizagem ou associações - nos textos ficcionais, onde a loucura foi experiência fundamental, podemos visualizar a possibilidade dessa experiência na modernidade e a impossibilidade dos projetos científicos terem acesso a ela.

Só mesmo o espaço da literatura pode acolher a experiência da loucura, fazendo-a, até mesmo, falar. Na ficção de Autran Dourado encontramos personagens que se revelaram através de seu comportamento. Nesse sentido, percebemos que a linguagem da narrativa, de um modo geral, apresenta uma coerência e uma organização que não conseguimos atingir em nosso conhecimento imediato da realidade.

Para reforçar esses pressupostos, é imprescindível aqui inserir algumas considerações de autores que vêm desenvolvendo estudos paralelos entre literatura e psicologia, como é o caso de Dante Moreira Leite, que confirma que a ficção sempre forneceu evidências sobre a natureza das paixões e do raciocínio que move a humanidade.

“A ficção é satisfatória por permitir a compreensão do comportamento, e quanto maior o nível da ficção, mais completa a explicação que nos apresenta, ou mais profunda a sua análise. Por isso é possível dizer que a ficção revela o comportamento humano, e representa uma forma de autoconhecimento, assim como de conhecimentos dos outros, através de uma organização peculiar, característica de cada escritor.”<sup>135</sup>

Para Autran Dourado, além da montagem narrativa, da bagagem informativa vinculada em seus textos, interessou-lhe primordialmente a construção de personagens, levando em conta a investigação de seus dramas individuais e coletivos, através dos quais pretendeu revelar um mito sobre o destino do homem. As mesmas personagens assumiram uma qualidade metafórica e arquetípica capaz de assegurar o nível mítico das narrativas, desprendendo-se das intrigas para mostrar toda uma noção sobre a existência.

Foi possível perceber, também, uma grandeza trágica em toda essa perspectiva existencial, o que eleva a qualidade simbólica de seus personagens,

---

<sup>135</sup> - LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. Unesp-Hucitec, São Paulo, 1987, p. 228.

permitindo, com isso, que façamos leituras sociológicas, psicológicas, históricas e filosóficas.

Dentre essas possibilidades de leitura, vimos que, para a abordagem da loucura enquanto temática ou instância de linguagem, há uma série de conflitos epistemológicos entre as concepções históricas, sociológicas e relativistas e as análises estruturais que a enxergam como uma doença mental e uma involução. Assim como entre concepções espiritualistas, que a definem como alteração da relação espírito e corpo; as jurídicas, que medem a irresponsabilidade do louco em função de seus atos; e as moralistas, que fazem do internamento o principal meio de submissão e repressão à loucura.

Constatamos, portanto, que o texto de Autran Dourado, em função da temática e problemática da loucura, tenha percorrido essas várias perspectivas. Notavelmente o autor se reteve às concepções trágicas, no que se refere às tentativas de construção de um discurso próprio da loucura e suas respectivas repercussões nos contextos sociais das narrativas; e às concepções científicas (médicas e jurídicas), no que diz respeito ao reconhecimento fenotípico da loucura em muitos personagens, o que se percebia no nível da enunciação sobre a loucura.

“Desesperado, o padre Olegário foi pedir providência ao juiz. Aquilo não tem sentido, disse; o maldito é um tresvairado, um louco; será que ninguém

vê?! Padre, cada um é louco à sua maneira, conforme o seu feitio, disse o juiz. O senhor acredita na fé católica, eu na Justiça, Lucas Procópio na poesia e no sonho de que os gloriosos e imaginários dias de antigamente não de voltar. O juiz continuava sorrindo, também ele tocado da sublime loucura de Lucas Procópio. Aquele padre era mesmo uma novidade! Então, disse o padre Olegário, aquilo é um caso de polícia. Isto mesmo, reverendo, procure o delegado, disse o juiz dando uma gostosa gargalhada.”<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Ed. Record, Rio de Janeiro, 1985, p. 22.

## BIBLIOGRAFIA

*LITERATURA BRASILEIRA*

- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre, Sulina, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Os Dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- ALENCAR, José de. **Encarnação**. São Paulo, Ática, 1986.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo, Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. 5. ed. São Paulo, Ática, 1982.
- FONSECA, Rubem. **O Buraco na Parede**. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Feliz Ano Novo**. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Lúcia McCartney**. 6. ed. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. **Cemitério dos Vivos**. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo, Ática, 1995.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Luneta Mágica**. 4. ed. São Paulo, Ática, 1977.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo, Círculo do Livro, 1983.

SANT'ANNA, Sérgio. **O Monstro**. São Paulo, Cia. das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **Breve História do Espírito**. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

*AUTRAN DOURADO*

**Ópera dos Fantoques**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.

**A Barca dos Homens**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.

**Solidão Solitude**. Rio de Janeiro, Record, 1983.

**Armas e Corações**. Rio de Janeiro, Difel, 1978.

**Tempo de Amar**. Rio de Janeiro, Difel, 1979.

**O Meu Mestre Imaginário**. Rio de Janeiro, Record, 1982.

**As Imaginações Pecaminosas**. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 1982.

**Um Artista Aprendiz**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

**Uma Vida em Segredo**. 8. ed. Rio de Janeiro, Difel, 1979.

**Poética de Romance-Matéria de Carpintaria**. Rio de Janeiro, Difel, 1976.

**A Serviço del-Rei**. Rio de Janeiro, Record, 1984.

**O Risco do Bordado**. 5. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1975.

**Os Sinos da Agonia**. 5. ed. Rio de Janeiro, Difel, 1981.

**Novelário de Dongas Novais**. Rio de Janeiro, Difel, 1976.

**Ópera dos Mortos**. 10. ed. Rio de Janeiro, Record, 1986.

**Lucas Procópio**. Rio de Janeiro, Record, 1985.



**Violetas e Caracóis.** Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

**Um Cavalheiro de Antigamente.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

*SOBRE AUTRAN DOURADO*

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado.** São Paulo, Quirón, MEC, 1976.

SENRA, Angela (org.) **Literatura Comentada - Autran Dourado.** São Paulo, Abril, 1983.

\_\_\_\_\_. **Paixão e Fé - Os Sinos da Agonia de Autran Dourado.** Minas Gerais, UFMG, 1991.

*LIVROS TEÓRICOS*

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo, Hucitec, 1981.

BOSSEUR, Chantal. **Introdução à Antipsiquiatria.** Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

\_\_\_\_\_. **Questões de Estética e Literatura - Teoria do Romance.** 3. ed. São Paulo, Hucitec, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão - Ensaio sobre Graciliano Ramos.** Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

CHAVES, Ernani. **Foucault e a Psicanálise**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.

CHAVES, Flávio Loureiro. **O Brinquedo Absurdo**. São Paulo, Polis, 1978.

COOPER, David. **Gramática da Vida**. Lisboa, Editorial Presença, 1974.

\_\_\_\_\_. **A Morte da Família**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. **Psiquiatria e Antipsiquiatria**. São Paulo, Perspectiva, 1982.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura - Uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

FIGUEIREDO, Gabriel. **O Príncipe e os Insanos**. São Paulo, Cortez, 1988.

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre, Ed. Globo, 1976.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 4. ed. Rio de Janeiro, Forense, 1995.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade - Vol. 1 A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1994.

- \_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir - História da Violência nas Prisões**. Petrópolis, Vozes, 1987.
- GOFFMAN, Erving. **Manicômio, Prisões e Conventos**. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1961.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1994.
- LACAN, Jacques. **O Averso da Psicanálise - Seminário 17**. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.
- LAING, R. D. **Fatos da Vida**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. **O Eu Dividido**. Petrópolis, Vozes, 1973.
- \_\_\_\_\_. **O Eu e os Outros**. Petrópolis, Vozes, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A Psiquiatria em Questão**. Lisboa, Editorial Presença, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Sobre Loucos e Sãos - entrevista a Vincenzo Caretti**. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo, Hucitec-Unesp, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- LOPES, Edward. **Discurso, Texto e Significação**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- LUCAS, Fábio. **Mineirações**. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991.
- MASSARO, Geraldo. **Loucura - Uma proposta de ação**. 2. ed. São Paulo, Agora, 1994.

MELLO, A. da Silva. **Ilusões da Psicanálise**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A Linguagem e seu Funcionamento - As formas do Discurso**. Campinas, Pontes, 1990.

TRONCA, Italo A. (org.) **Foucault Vivo**. Campinas, Pontes, 1989.

PESSOTTI, Isaías. **A Loucura e as Épocas**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.

SCHULER, Donaldo. **A Prosa Fraturada**. Porto Alegre, Ed. da Universidade, 1983.

SZASZ, Thomas S. **A Escravidão Psiquiátrica**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. **Esquizofrenia - O Símbolo Sagrado da Psiquiatria**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **A Ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

\_\_\_\_\_. **A Fabricação da Loucura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.