

VOZES DA LOUCURA NA LITERATURA: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO FICCIONAL

Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva
Mestre em Literatura Brasileira (UNB)

RESUMO

Em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, as personagens loucas criam febrilmente desenhos e textos ficcionais, os quais constituem recursos metanarrativos que se tornam, no campo do real ficcional, um espaço de manifestação de sua subjetividade. Por meio da expressão artística, a loucura se revela como transgressão e resgata sua voz e seu espaço socialmente interditados.

Palavras-chave: criação artística, espaço ficcional, loucura e arte

Loucura e literatura mantêm entre si muitos pontos de contato, que passam pela primazia da imaginação como raiz comum aos dois fenômenos até a questão da linguagem como elemento fronteiro entre eles. Ao longo de sua história, a loucura chegou mesmo a ter como uma de suas possíveis causas a entrega desregrada às fantasias criadas pela literatura imaginativa, a qual aparece, em outras ocasiões, como uma medida terapêutica para o problema.

Em um período em que tantas obras da ficção literária brasileira exploraram o tema, duas delas se sobressaem pela forma original e instigante como são construídas, pelo modo como tratam o assunto, por sua sensível qualidade literária e pela proximidade cronológica de sua publicação: *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, publicada em 1973, e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, de 1976. Produzidas em um mesmo contexto sócio-histórico, com o qual mantêm profundo diálogo, essas narrativas concedem ao fenômeno da loucura um ponto de vista privilegiado ao resgatar, no espaço do discurso e da história, o universo daqueles que, julgados “sem razão”, assumem a voz ou a perspectiva narrativa, dando a conhecer suas razões.

Em *O exército de um homem só*, a loucura sustém-se sobre um fundo político-ideológico, apresentando-se como rompimento com o sistema, em busca daquilo que é, para a

lógica dominante, uma utopia: a construção de uma nova sociedade, de um mundo melhor para o ser humano. Em *Armadilha para Lamartine*, a loucura mostra-se como a medida da razão, sua contrapartida inevitável e, ao mesmo tempo, uma forma de reagir aos excessos da racionalidade.

Na representação literária, a loucura deixa de ser dominada como objeto de conhecimento científico e uma diferença a partir da qual se acusa, julga e condena o indivíduo a uma existência marginalizada; e ao louco é restituído o poder e o saber socialmente confiscado. Com isso, recupera-se na ficção literária um espaço privilegiado de representação e expressão do louco, cuja voz, seqüestrada no meio social, emerge de forma estilizada em narrativas que propiciam a reflexão sobre o problema.

Nessas duas narrativas, as personagens vivenciam, em todos os espaços materiais nos quais se relacionam, profundas contradições e embates psicológicos que as levam a submergir na loucura. Com a subjetividade exacerbada, elas encontram no enlouquecimento um mecanismo de autoproteção contra um meio inóspito, ainda que para a ordem racional elas tenham se precipitado no vazio. Nos espaços fronteiros, como no mar e na casa do sítio, em *O exército de um homem só*, ou na república, em *Armadilha para Lamartine*, começa uma acomodação da subjetividade do louco e se torna admissível o caráter tênue de uma divisão racional entre verdade e ilusão, loucura e razão. Entretanto, é na criação com a linguagem, seja na poesia, na escrita racional ou no desenho, que essas personagens, Lamartine, Espártaco e Mayer Guinzburg, encontram maneiras de abrandar a febre da loucura e instrumentos por meio dos quais eles dão, e ao mesmo tempo buscam, sentido para uma existência tão dramática.

Tentando alhear-se à realidade em sua volta, apesar de profundamente imersas nela, as três personagens – Mayer Guinzburg, Lamartine e Espártaco M. – vivenciam cada qual um modo particular de loucura. Entregam-se tão intensamente à sua interioridade a ponto

de necessitarem de um veículo de retorno ao mundo exterior. A expressão artística se apresenta como um modo privilegiado de recuperar suas experiências subjetivas singulares, consignando-as em objetos que podem ser considerados autos da loucura, tanto por se tratarem do registro de fatos ocorridos, quanto pela referência ao gesto introspectivo do sujeito. Nesses auto-relatos, o louco encontra um meio de ruptura com a realidade espaço-temporal e uma possibilidade de retorno a ela de forma elaborada. Nesse aspecto, os desenhos de Mayer, os poemas de Lamartine e o diário de Espártaco teriam mais a representar de suas “viagens” pelo inconsciente que o discurso psiquiátrico, ao conceituar e classificar os dramas humanos subjacentes aos delírios.

Na visão subjetiva do narrador de Mayer e nas vozes superpostas de Espártaco M./Lamartine, três formas particulares de expressão. Nos poemas de Lamartine, com seu aparente *nonsense*, no rigor e detalhismo neuróticos da escritura de Espártaco e nos desenhos figurativos de Mayer Guinzburg, a loucura vai além de temática, atualizando-se como linguagem. Assim, abalam-se as fronteiras entre a linguagem da loucura e a artística, uma vez que os processos de construção verificáveis em ambas, muitas vezes, são os mesmos, “talvez porque sejam lugares-comuns do inconsciente”¹.

Em *O exército de um homem só*, o louco é o que detém uma consciência política e uma visão diferenciada daquela de sua comunidade, escapando à alienação do sistema em que vive, mas entregue à chamada alienação mental. O teor dos desenhos e as formas representadas em seu álbum “O exército de um homem só” reforçam o heroísmo da figura de Mayer Guinzburg, cingindo-a com uma aura romântica e idealista. Com o mesmo título da própria novela, esse objeto artístico funciona como um *mise en abyme* da obra, ou seja, o conteúdo do álbum espelhando a fábula da narrativa.

¹ SANT'ANA, Afonso Romano de. “A escrita do louco e a loucura da escrita”, em *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

Extraído de suas aventuras e de seus delírios político-ideológicos, o conteúdo material dos desenhos apresenta-se em tom realista, biográfico e descritivo. Neles vê-se um altaneiro Mayer, o líder político detentor da verdade e de um poder imaginário, que, no autorretrato, com “sua mão estendida aponta o caminho a seguir”². Como em uma sequência de *flashes* cinematográficos, seus desenhos recuperam momentos decisivos da trajetória existencial do protagonista por um país ilusório.

São desenhos que ultrapassam a função de resgate da memória, materializando, pelo traço artístico, o espaço onírico de sua loucura e revelando o conflito do ser entre a realidade e a utopia. Com as imagens que, como louco, crê reais, Mayer Guinzburg faz de seus desenhos, assim como Espártaco em relação ao seu diário, uma empreitada de vida, reconhecendo que sempre “é preciso continuar o álbum de desenhos”³. A ânsia de continuação do álbum, como a de Espártaco por ter sempre um caderno de reserva para as anotações diárias, se origina da necessidade imperiosa de registrar suas sucessivas ações, como se sua continuidade garantisse a manutenção da luta e da vida.

Embora ocupando um lugar relevante na existência do Capitão Birobidjan, a arte permanece em segundo plano em função de sua luta pela renovação da ordem social. Ele a rejeita nos tempos árduos da conquista da terra imaginária e de edificação da colônia: “Um dia haverá de desenhar-se assim: de pé, na proa, a cabeça erguida, o olhar penetrante sondando a escuridão; um dia quando houver tempo para a arte”. Paradoxalmente, apenas quando se desnormaliza e é cercado por delírios e alucinações, sente-se capaz de ativar sua criatividade e dedicar-se aos desenhos. Ao deixar o sítio e reassumir seu papel social, desempenhando as funções de empresário, pai e marido, ele abandona seus trabalhos artísticos. Ou seja, de volta à sua existência normalizada, não se reserva mais um espaço para a criação, debilitando-se sua capacidade criativa.

² SCLIAR, Moacyr. *O exército de um homem só* 8ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983. [Ed. original, 1973.], p. 13.

³ Idem, p. 178.

Essencialmente criativa, a loucura de Mayer extrapola o senso comum e sugere uma subversão no modo de ver o mundo e o homem. Criativa é também a própria personagem, ao escrever, em uma única noite de trabalho intenso, o número inteiro do jornalzinho de sua colônia, assim como o fazem Lamartine e os colegas internos do Sanatório Três Cruzes⁴. Presente na realidade da personagem, com seu sentido filosófico, político, lúdico e principalmente doutrinário, a literatura é evocada com recorrência, como nos versos do poeta norte-americano Walt Whitman, que embalam os encontros dos jovens sonhadores pela nova sociedade. Coerente com sua opção ideológica, Mayer privilegia a opção pela leitura de textos dos escritores engajados em uma luta política revolucionária, como Isaac Babel, Federico Garcia Lorca e Jorge Amado, travando-se, além deste, um constante diálogo no interior da narrativa entre os diferentes campos culturais.

Enquanto Mayer registra nos desenhos de seu álbum os aspectos mais significativos de suas peripécias em um mundo fantástico, Lamartine procura transformar as “revelações” da loucura em experiência literária. Assim como a sequência de desenhos obedece a uma coerência própria da lógica racional, revelando que “entre formas de razão e formas da loucura, grandes são as semelhanças”⁵, na produção poética de Lamartine, tanto quanto nos trabalhos dos loucos internos no Sanatório Três Cruzes, verifica-se que razão e loucura deixam-se penetrar pela força viva uma da outra. Isso sugere que a rigorosa divisão entre as duas instâncias complementares não se justifica e, muito menos, deveria servir como elemento de exclusão social de alguns indivíduos.

No auge da crise, Lamartine produz febrilmente seus textos, especialmente as baladas. Em meio às incursões pelos vários gêneros literários, elege a poesia como forma de exteriorizar seus embates psíquicos, talvez porque, através de sua linguagem simbólica e

⁴ SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [Ed. original, 1976.], p. 234.

⁵ FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 34.

desautomatizada, torna-se possível revelar uma realidade íntima de difícil expressão. Sua loucura não o cala; incita-o a discorrer, de maneira alegórica, sobre as imagens com que se depara em suas revelações religiosas. Assim como os desenhos de Mayer que brotam nos períodos de desligamento da realidade, também os poemas de Lamartine emergem nos momentos de crise, e, para não perder o fio da inspiração, tenta recuperar os produtos de seus delírios através de um aparente diálogo entre o inconsciente e a porção íntegra de seu consciente.

Nos poemas de Lamartine, sua problemática existencial se dilui em imagens e símbolos da linguagem poética, desvelando um latente conflito de identidade. A linguagem transgressora de códigos gramaticais, sem pontuação, plena de repetições, de imagens trágicas e sobrenaturais, denuncia, em conteúdo e forma, uma situação interior tumultuada, uma instabilidade de sentimentos. Mais que comunicar um estado de tensão, seus escritos visam deslocar a perspectiva racionalista do pai e propor uma revisão de seus conceitos sobre a arte e a vida.

Ainda assim, não se efetiva uma troca entre pai e filho, pois “com problemas de comunicação, ele [o louco] nos revela nossos próprios problemas comunicativos, visto que não conseguimos entendê-lo nem lhe responder”⁶. Não se abrindo a essa compreensão, Espártaco prefere atribuir as produções do filho ao fanatismo religioso, insuflado pelo movimento católico que se alastrava à época no Brasil, o que lhe é cômodo pois não suscita maiores indagações. Também os textos lidos por Lamartine são utilizados para justificar a origem de seu drama, já que as leituras perturbadoras de Nietzsche – assegura o pai – estão na base de todas as modificações comportamentais do jovem.

Apresentando-se sob a forma de um misticismo religioso, a loucura de Lamartine

⁶ PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). *História da vida privada*, vol. 5. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 329.

apega-se às imagens do catolicismo e desloca para esse campo a problemática vivida na esfera real. Como nas criações futuristas, a falta de pontuação em quase todos os poemas de Lamartine imprime um ritmo acelerado ao texto, dando-lhe a configuração do nível alterado de seus pensamentos e de sua agitação interior. São transgressões que se limitam à barreira da inteligibilidade, além de recursos usuais da linguagem desautomatizada da poesia. Tanto que os poemas resistem a uma análise estrutural e semântica que se queira fazer deles. Construindo imagens verbais representativas das imagens visuais encontradas em seus delírios, Lamartine acaba dando forma à sua loucura, através da palavra literária. Incorporadas ao texto como signos literários e encadeando-se entre si, essas visões delirantes representadas adquirem uma significação literária e lógica. Ou seja, não se fechando à compreensão, como comumente se considera que o discurso do louco o faz, não se pode determinar até que ponto a linguagem desnormalizada de sua loucura se infiltra poeticamente no tecido textual; até que ponto é a fala do inconsciente e qual é nela o limite entre o literário e o não-literário.

Leitor de obras literárias e filosóficas e apreciador de todas as artes, Lamartine não produz aleatoriamente. Com sua escrita transgressora, ele tenta adequar conteúdo e forma literária a um protesto contra seu estado de sujeição, estremecendo os princípios estéticos das obras que o pai consome habitualmente. Sua linguagem poética aproxima-se de uma aparente incomunicabilidade da escrita do louco, propondo a decifração de signos que possibilitam a construção do significado dentro do texto e do contexto – a palavra literária convergindo para a palavra sem sentido da loucura. Considerar seus poemas como discurso legítimo de um louco é, pelo menos nesse caso, dissolver barreiras que se possam levantar entre a escrita da loucura e a escrita literária. Aquilo que pode ser considerado insano no texto de Lamartine constitui-se recurso literário, relacionando-se à lógica interna da narrativa e ao contexto em que os poemas são produzidos.

Tal como Lamartine, que descarrega seu espírito perturbado na escrita dos

poemas, o pai também não pára de escrever. Sem delírios a registrar, a faceta neurótica da personalidade de Espártaco M. o impele a produzir compulsivamente, numa escrita que se quer ininterrupta e repetitiva. Construindo-se como sua própria vida, seu texto parece transmitir o desejo de continuidade segura e eterna dos dias. Um texto que não se desnormaliza, como a escrita literária do filho, reflete o pai se resguardando das margens, do incerto, do obscuro, nessa razão extremada que se justapõe na fronteira com a loucura. Procurando demarcar com firmeza os limites de seu comportamento, não se sente livre para registrar o que não seja obra da razão; mas à medida que Lamartine se desequilibra, a escrita também vai assumindo a angústia paterna e se desestabiliza, juntamente com sua segurança.

Se o relato autobiográfico permite a análise da personalidade de seu autor, já que “perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”⁷, pode-se dizer que a euforia da loucura do filho vai solapando a óptica racionalista paterna e se infiltrando na existência e no texto do pai. Com toda sua espontaneidade diante da vida, o comportamento de Lamartine alerta o pai para o seu aprisionamento em uma razão repressora, que pode, tanto quanto a loucura, ofuscar a visão da realidade. A escrita do diário, que se mantivera controlada e linear, buscando regular-se como Espártaco regula sua vida, descontrola-se quando abre suas frestas para a revelação da fragilidade, da impotência e do vazio de sentido de sua razão totalizadora.

A despeito da loucura, pai e filho não se calam e a insanidade não vem representar o silêncio da criação. Personagens que escrevem, eles libertam seus fantasmas interiores nos poemas e no diário, onde loucura e criação coexistem e se comunicam. Seus textos brotam da necessidade urgente de registrar um drama penoso demais para se reduzir a fatos cuja memória se dissipará como e com os dias. Para o pai, escrever esse drama não diminui sua

⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 83.

angústia, mas lhe parece a maneira de manter-se, pela palavra, preso à realidade e à vida, sem se perder como o próprio filho.

De todo o universo familiar construído cotidianamente sobre um cuidado e zelo excessivo, resta-lhe esse diário como espaço onde reunir as memórias da ruína e do pesadelo e exteriorizar sua própria loucura. Tudo o que constitui sua vida, nos mínimos detalhes, ou que a influencia indiretamente, como a situação política do País e a disputa eleitoral pela Presidência da República, é digno de ser anotado.

Escrito pela angústia da solidão, o diário não somente complementa o texto das “Duas mensagens do pavilhão dos tranqüilos”, ou transmite a versão do pai sobre o processo de enlouquecimento que deu origem àquelas mensagens. Quando se infiltra no texto de Lamartine, a peça vem compor e espelhar o processo simbiótico, já anteriormente enunciado, entre pai e filho, envolvendo a personalidade e a interpenetração de seus textos. O diário do pai, parodiado no pseudodiário, tão fundamental para que Lamartine se estabeleça perante o grupo de companheiros no sanatório, alimenta-se também dos textos do filho. Quando surgem motivos para que Espártaco abandone sua escrita, irrompe a loucura do jovem, fornecendo-lhe textos para que retome os registros.

As expressões criativas das personagens mostram-se pretensiosas como obras de arte, não assumindo, nas duas narrativas, apenas um papel utilitário ou gratuito, mas metafísico⁸. Além de proporcionarem fruição ao leitor do romance, os poemas de Lamartine transcendem a função sutil e desesperada de comunicar ao pai as filigranas de seu turbilhão interior. As imagens fantásticas dos desenhos de Mayer divertiriam os sobrinhos, evocados com recorrência na história, ou tão somente reproduziriam a memória das loucas aventuras da personagem que marcou o Bairro do Bom Fim. Estariam a serviço de uma causa ideológica se

⁸ Todorov afirma que a “arte não deve ser nem gratuita, nem utilitária”. Ela é, conforme Artaud, metafísica. Cf. TODOROV, Tzvetan. “A arte segundo Artaud”, em *A poética da prosa*. Trad. de Maria de Santa Cruz. São Paulo Martins Fontes, 1971, p. 230.

expostos em algum Palácio da Cultura, que efetivamente existisse no real ficcional, ou seriam uma proposta terapêutica para sua cura. Contudo, Mayer atribui às suas criações um caráter elevado, dissociado da materialidade da vida.

Por isso mesmo, essas obras não representam, dentro das narrativas, apenas uma experiência irreversível: situam-se como formas de transposição que se impõem àqueles seres como uma exigência que nem mesmo o desequilíbrio psicológico pode suprimir. Então a produção artística nascida dessas personagens loucas mostra-se, mais que a serviço de suas fantasias ou mero passatempo, uma necessidade de inscrever a experiência trágica de sua loucura na experiência humana da vida.

Curiosamente Espártaco M. busca nos poemas do filho altos valores literários (AL, 215), sem reduzi-los a produtos dos arroubos de sua crise. Embora os saiba mergulhados na loucura, não encontra neles o sentido que Lamartine lhes deseja imprimir; preocupando-se, principalmente, com seus aspectos estéticos. Também Lamartine não reduz sua criação poética a um produto da crise interior, uma vez que, externando uma visão megalômana e presunçosa, pretende-a como a reabilitação de Nietzsche, com escalas por Van Gogh e outros grandes artistas.

Ainda que insuficientes para reproduzir o vivido, a palavra e o traço gráfico tentam, com engenho e técnicas estilísticas, aproximar as sensações da crise a uma imagem estético-verbal dessa crise, trazendo à tona a subjetividade exacerbada. A expressão artística pode libertar a linguagem da loucura silenciada e possibilita que a voz e a perspectiva do louco, ao menos simbolicamente, possam emergir no texto. Em *Armadilha para Lamartine* está em jogo a relação entre linguagem e loucura, entre loucura e escrita, entre loucura e literatura. A palavra louca de Lamartine utiliza os mesmos recursos da linguagem artística da poesia para se construir, através de um sentido que transita entre as duas margens da palavra, “uma margem sensata, conforme, plagiária (...) e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a

tomar não importa quais contornos)''⁹, que responde à necessidade de externar seus conflitos interiores, conforme adverte a namorada do rapaz.

Desse modo, os objetos artísticos criados representam um espaço privilegiado de manifestação do louco no interior das narrativas. Criando cenas para sua voz e fazendo-o falar, essas peças permitem que ele se expresse na obra como uma identidade diferenciada, mas livre do estigma e da exclusão a que se vê condenado. Por outro lado, abre-se um diálogo acerca da situação do louco na sociedade e de seu potencial criativo, com o qual se possibilita o resgate de sua subjetividade e sua comunicação com o Outro.

⁹ BARTHES, op. cit., p. 12.