



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Ana Clara Marques de Medeiros

Bom dia, haldol, boa noite, Rodrigo:

a exploração da subjetividade do louco no romance *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão

São José do Rio Preto

2019

Ana Clara Marques de Medeiros

Bom dia, haldol, boa noite, Rodrigo:

a exploração da subjetividade do louco no romance *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto

2019

M488b Medeiros, Ana Clara Marques de
Bom dia, haldol, boa noite, Rodrigo : A exploração da subjetividade do
louco no romance "Todos os cachorros são azuis", de Rodrigo de Souza Leão
/ Ana Clara Marques de Medeiros. -- São José do Rio Preto, 2019
148 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto
de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Márcio Scheel

1. Loucura. 2. Literatura brasileira contemporânea. 3. Narrativa. 4.
Subjetividade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências
Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Ana Clara Marques de Medeiros

Bom dia, haldol, boa noite, Rodrigo:

a exploração da subjetividade do louco no romance *Todos os cachorros
são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão

Dissertação apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto
de Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Fábio Pierini
UEM – Maringá

Prof. Dr. Ulisses Infante
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

27 de fevereiro de 2019

AGRADECIMENTOS

A pessoa a quem mais devo agradecer, não só por ter me impulsionado a chegar até aqui, mas por me acompanhar e impulsionar a chegar onde quer que seja, é a minha esposa Karla Rafaelle Marques Mota. A você, dedico esse trabalho, fruto da *nossa* persistência em continuar adiante seguindo nossos objetivos, mesmo quando tudo é muito difícil. Obrigada por me ensinar a confiar em mim. Você é o que eu tenho de mais bonito e importante.

Agradeço, também, à minha família, sobretudo à minha mãe, que me ensinou a ler as primeiras coisas do mundo.

Ao meu professor orientador Márcio Scheel, agradeço por ter me apresentado ao Rodrigo de Souza Leão e por ter passado horas comigo falando banalidades da vida e discutindo o romance que decidimos estudar.

Agradeço às minhas amigas e colegas de profissão, Nathália Paschoalli e Marina Castro. Obrigada por assumirem meus compromissos no trabalho para que eu pudesse terminar a dissertação.

Agradeço à Monelise Vilela Pando, minha colega de curso e também estudiosa de Rodrigo de Souza Leão. Obrigada por sempre me socorrer quando preciso.

Agradeço, ainda, aos professores Ulisses Infante e Arnaldo Franco Junior, dois de meus mais brilhantes formadores, que me iluminaram o caminho da análise literária e me conquistaram pela seriedade de seu trabalho e pela disponibilidade para ensinar.

Por fim, agradeço a Rodrigo de Souza Leão, por ter me mostrado a poesia escondida até mesmo nas coisas mais cruéis.

Química cerebral.

Bom dia Lexotan
Bom dia Prozac
Bom dia Diazepam
Bom dia coquetel
Bom dia Amplictil
Bom dia Fenegan
Bom dia sossega-leão
Bom dia eletrochoque
Bom dia Pipartil
Bom dia Lorax
Bom dia Lithium
Bom dia Haldol
Boa noite Rodrigo

Rodrigo de Souza Leão
(in: *Tudo vai ficar da cor que você quiser*, 2011. Ramon Mello. (org.), p.55)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como o escritor e poeta Rodrigo de Souza Leão, em seu primeiro romance *Todos os cachorros são azuis* (2008), representa a problemática da loucura e quais procedimentos literários usa para promover um mergulho na subjetividade do sujeito louco. Para isso, dividimos nosso trabalho em três partes. Na primeira, para compreendermos o conflito dramático do narrador protagonista que se encontra internado em hospital psiquiátrico, analisamos como o conceito de loucura se transformou sócio-historicamente ao longo do tempo e como a figura do louco é estigmatizada há séculos. Na segunda parte, discutimos algumas tendências da literatura brasileira contemporânea e buscamos entender em que medida a obra de Leão se encaixa nesse panorama. Por fim, propusemos uma análise literária do romance, buscando compreender quais foram os procedimentos literários usados pelo autor para sondar profundamente o sujeito louco.

Palavras-chave: Loucura. Literatura brasileira contemporânea. Narrativa. Subjetividade.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze how the writer and poet Rodrigo de Souza Leão, in his first novel *Todos os cachorros são azuis* (2008), illustrates madness, and which literary devices he uses to delve into the subjectivity of the mad person. To achieve this goal, the work was divided into three parts. In the first one, in order to understand the dramatic conflict of the narrator/protagonist who is admitted to a psychiatric hospital, we analyze how the concept of madness has been transformed socioculturally over time, and how the mad person has been stigmatized for centuries. In the second part, we discuss some trends of contemporary Brazilian literature, and seek to understand to what extent Leão's works fit in this panorama. Lastly, we propose a literary analysis of the novel, aiming to comprehend which literary devices the author made use of in order to probe the mad person in depth.

Keywords: Madness. Contemporary Brazilian literature. Narrative. Subjectivity.

Sumário

Introdução.....	9
1. A construção da loucura e do louco	13
1.1. Breve síntese do percurso da história da loucura	15
1.2. Uma nova história da loucura.....	20
2. Rodrigo de Souza Leão e alguns aspectos da literatura brasileira contemporânea.....	41
2.1. Uma vida conturbada como material artístico.....	41
2.3. Algumas tendências da literatura brasileira contemporânea presentes em <i>Todos os cachorros são azuis</i> (2008)	58
2.4. Loucura e ficção brasileira	73
2.5. Fortuna crítica	87
3. A representação da loucura em <i>Todos os cachorros são azuis</i>.....	93
3. 1. Análise do romance.....	93
3.2. A estrutura do romance	130
3.3. Os capítulos do romance	135
Considerações finais.....	141
Referências.....	145

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar como o poeta e escritor Rodrigo de Souza Leão representa ficcionalmente a problemática da loucura e como promove, por uma série de procedimentos literários, um mergulho na subjetividade do louco no romance *Todos os cachorros são azuis* (2008).

Rodrigo Antônio de Souza Leão nasceu em uma família de classe média do Rio de Janeiro. Teve uma vida comum e funcional durante a infância, a adolescência e o começo da fase adulta, chegando a se formar em jornalismo, mas, aos 17 foi diagnosticado com esquizofrenia paranoide agravada por Transtorno Obsessivo Compulsivo. Aos 23, teve um surto psicótico, nunca mais conseguindo retomar a vida de outrora. Foi internado pela primeira vez após o primeiro surto, em função do qual acreditou estar sendo perseguido por um japonês com uma zarabatana. Apavorado, no meio do expediente do banco onde trabalhava, desceu correndo vários lances de escada do edifício em que trabalhava e disparou apavorado pela rua. Depois disso, parou de trabalhar e, temendo ter outro surto, não voltou a sair de casa desacompanhado. Recebendo tratamento medicamentoso e o cuidado dos pais, com quem morava, passou a dedicar seu tempo livre ao jornalismo e à arte. Após alguns anos, teve um surto violento e foi internado pela segunda vez. A terceira internação, ao contrário das duas primeiras, foi voluntária: temendo ter outro surto violento e acabar machucando – ou até mesmo matando – algum de seus familiares, Rodrigo pediu para ser internado na clínica psiquiátrica da qual jamais voltaria. Nessa última internação, em 2009, sofreu uma parada cardíaca e veio a óbito. Como não houve sinais de violência, a família preferiu não fazer autópsia e, assim, não foi e nem nunca será possível afirmar se Rodrigo de Souza Leão morreu, aos 43 anos de idade, de causas naturais ou se, exausto dos sofrimentos trazidos pelos distúrbios psiquiátricos, se suicidou.

No tempo que pôde dedicar ao jornalismo e à arte, participou, por meio da internet (uma vez que evitava a todo custo sair de casa), de revistas literárias digitais e de blogs, ora entrevistando outros escritores não renomados, ora publicando seus poemas e contos. Somente no final dos anos 2000 é que seus livros foram publicados por editoras. O seu primeiro romance, *Todos os cachorros são azuis*, texto que nos propomos a analisar no presente trabalho, foi publicado em 2008 pela editora 7 Letras. Depois de sua morte, outros três livros foram publicados, todos eles pela editora Record: *Me roubaram uns dias contados*, em 2010, *O esquizoide: coração na boca* em 2011 e *Carbono pautado* em 2012. Todas essas

narrativas, assim como grande parte de seus poemas, tem como tema a representação da loucura e a sondagem da subjetividade denegada do louco.

Além de jornalista, escritor e poeta, foi também pintor. Pintou uma série de telas que, assim como sua produção literária, tinham como tema principal a loucura. Depois de sua morte, o jornalista Ramon Mello reuniu e organizou essas pinturas, mostrando-as ao público no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 2011 e 2012, na exposição *Tudo vai ficar da cor que você quiser*.

Todos os cachorros são azuis conta a história da personagem Rodrigo, que, depois de ter quebrado a casa toda por causa de um surto violento, é internado compulsoriamente em um hospital psiquiátrico. Ali, narra a sua solidão, a sua impotência diante da doença e a sua angústia de não poder retomar uma vida funcional como a da maioria das outras pessoas. Acompanhado por suas alucinações literárias, Rimbaud e Baudelaire, Rodrigo narra, em primeira pessoa, toda a sua trajetória desde a internação: a chegada à clínica, o tratamento medicamentoso abusivo, a aparente melhora e a alta do hospital. O que acontece depois da internação, no entanto, surpreende tanto as outras personagens da trama quanto o próprio leitor: a Ciência e a Psiquiatria, com a pretensão de curar algo que elas não são capazes de definir com exatidão, prometem à sociedade e ao paciente, se não a cura, pelo menos a neutralização da *loucura*. Rodrigo, entretanto, sai da clínica e volta a delirar, dessa vez acreditando ser um membro importantíssimo de *Today*, uma espécie de religião e de filosofia de vida, inclusive com uma linguagem própria, que conectaria todos os seres vivos. Completamente enlouquecido, Rodrigo termina o romance como a encarnação da loucura que triunfa sobre a ciência precária dos homens, mas que também compromete toda a dignidade do sujeito que, a partir do momento em que é nomeado *louco*, tem sua subjetividade denegada e é desumanizado perante a sociedade.

Apesar de o autor ter, de fato, experimentado todo o sofrimento milenar dos loucos - uma vez que, por ser esquizofrênico, era assim visto socialmente-, a nossa análise não se pautará em um paralelo entre autor e protagonista, ainda que ambos compartilhem o mesmo nome e que o autor tenha ficcionalizado algumas de suas experiências, como, por exemplo, a das internações e a angústia de ser marginalizado socialmente. Procuramos, ao invés disso, entender como a subjetividade do louco foi construída no romance e quais foram os artifícios usados por Leão para proporcionar ao leitor um mergulho na subjetividade daqueles que são calados e descartados: os ditos doentes mentais.

Desse modo, no **capítulo 1**, buscamos entender como o conceito de loucura e a figura do louco foram construídos e compreendidos sócio-historicamente ao longo dos séculos. Para discutirmos estas questões, dividimos este percurso em três partes. Na primeira, discutimos o que se entende por construção da loucura, isto não, não a discutindo acontecimento pontual na história da humanidade, uma vez que ela sempre esteve ligada à natureza do homem, mas buscando compreender como o próprio conceito de insanidade é plástico e, por isso, sujeito a mudanças ao longo do tempo. Na segunda parte, discutimos, sobretudo a partir de *História da Loucura* (1978), qual era o papel da loucura e do louco da Idade Média à Idade Clássica. A partir do século XIX, fazemos um novo recorte e discutimos como a loucura passou do âmbito da moral para o âmbito da saúde, e como os ditos doentes mentais deixaram os leprosários para ocuparem os manicômios e, posteriormente, os hospitais, lugar onde se encontra o protagonista do romance que ora nos propomos a estudar. Analisando e discutindo todo este processo, pode-se compreender: 1) Como a subjetividade do sujeito louco vai sendo maculada por um estigma que o acompanhará independentemente da época em que se encontre; e 2) Como esta estigmatização milenar se torna um conflito dramático dentro do romance *Todos os cachorros são azuis*.

Depois de discutida e compreendida a construção do louco e da loucura, parte essencial para a construção da subjetividade do protagonista e dos conflitos dramáticos do romance, discutimos, no **capítulo 2**, questões de literatura brasileira contemporânea. Para isso, dividimos o capítulo em cinco partes. Na primeira, aprofundamo-nos um pouco mais na biografia de Rodrigo de Souza Leão, delimitando sua breve trajetória como jornalista, escritor, poeta e pintor. Na segunda parte, discutimos como o perfil de Leão se encaixa no perfil do escritor brasileiro contemporâneo e como isso influencia sua obra. Na terceira parte, depois de uma breve síntese de sua obra, finalmente discutimos algumas tendências da literatura brasileira contemporânea, sobretudo aquela produzida entre 1990 e 2000, que aparecem na obra no romance *Todos os cachorros são azuis*. Dentre essas características, destacamos, por exemplo, o *trágico* (do nosso ponto de vista, construído a partir de outras três características da narrativa contemporânea apontadas por Resende (2008), a saber: a violência, a presentificação e a marginalização); a *interferência de outras mídias*, como o cinema, os desenhos animados e a internet, por exemplo; e o *humor ácido*. Na terceira parte, discutimos alguns pontos de contato entre loucura e ficção e, em seguida, discutimos alguns exemplos de narrativas brasileiras que tematizaram a loucura. Buscamos, assim, compreender

em que medida Rodrigo Leão retoma aspectos da representação da loucura e em que medida se reinventa. Na quinta e última parte, discutimos a breve e recente fortuna crítica a seu respeito.

No **capítulo 3**, analisamos o romance em três etapas. Na primeira, analisamos e discutimos o seu enredo, suas personagens e os pontos do desenvolvimento da narrativa. Na segunda parte, analisamos como a estrutura do romance potencializa a representação da loucura por meio da fragmentação proposital dos elementos narrativos, tais como tempo, lugar e discurso. Por fim, na terceira parte, analisamos o título dos capítulos e o próprio título do livro. Busca-se, neste capítulo, analisar de que maneira todos estes elementos se articulam para promover um mergulho na loucura e na subjetividade do louco.

Busca-se, portanto, comprovar, ao longo deste estudo, como o romance *Todos os cachorros são azuis* (2008), por meio de uma série de técnicas e artifícios literários que discutimos ao longo dos capítulos, proporciona uma contato íntimo com a subjetividade de uma personagem social que, quando não é ridicularizada, é lentamente sepultada por meio da marginalização, da estigmatização e da denegação completa de sua identidade. Ressurge, diante de nossos olhos, a figura do indomável louco, zombeteiro e atrevido como a imaginação popular já o concebe, mas mais *humano* do que jamais se imaginara.

1. A construção da loucura e do louco

Falar sobre a *construção* da loucura pode sugerir, em um primeiro momento, a ideia de que, na história da humanidade, todos os indivíduos teriam sempre seguido um comportamento racional, pautado pela lógica e pela plena compreensão da relação de causa e consequência de todas as ações cotidianas, até que, em determinado momento de suas vidas, passaram a ser irracionais. Esse momento seria o da *criação* da loucura, divisor de águas que separaria o mundo da ordem do da desordem. Apesar de simplista, essa perspectiva perdurou até o século XX e só foi refutada em *História da Loucura* (1978) de Foucault, obra na qual o filósofo francês propõe uma arqueologia da loucura. Entende-se, aqui, por arqueologia o estudo das *transformações* do significado da loucura, desde a Idade Média até o século XX. Dessa maneira, a complexidade da insanidade¹ é contemplada em uma obra que não a tem como fato isolado na História, mas como consequência de várias mudanças de sua percepção e de seus significados ao longo do tempo.

No entanto, a partir desse novo conceito de um fenômeno antes entendido como imutável, disseminaram-se, sobretudo na crítica literária, concepções equivocadas a respeito do tema, segundo as quais, por exemplo, a loucura teria algo de performático, de *glorioso* que não havia sido devidamente apreciado até então. Desse raciocínio, deriva-se uma série de argumentos que, a partir da representação da loucura na arte, apagam a diferença entre a realidade empírica e a realidade *representada*, ignorando o fato de que, na obra, a loucura é *pretexto* para o fazer artístico, mas nem por isso apresenta os mesmos mecanismos da arte.

Um exemplo disso é a ideia de que a loucura seria uma espécie de apoteose criativa. De fato, o discurso da loucura pode ressignificar e transformar criativamente a realidade à nossa volta, como o faz, guardadas as devidas proporções, a linguagem poética. É possível que, por meio do delírio, surjam imagens insólitas e deslumbrantes, como em *Todos os cachorros são azuis*, em que o protagonista alucina que é amigo íntimo de Rimbaud e Baudelaire: “[...] Eu podendo sair por aí com *Rimbaud e Baudelaire*. Viajando pra Angra dos Reis.” (LEÃO, 2008, p.) ou acredita que o hospício tenha se transformado em uma espécie de

¹ Por insanidade, pretendemos nos referir à esquizofrenia. Há, na literatura médica, uma série de doenças psiquiátricas caracterizadas por afastar ou desassociar por completo o sujeito da realidade empírica. No entanto, é a esquizofrenia a doença essencialmente associada à loucura ao longo da História, pois o esquizofrênico apresenta comportamentos associados ao arquétipo do louco (fala incoerente, delírios e alucinações, incapacidade de estabelecer relações de causa e consequência como a maioria das pessoas o faz, surtos de violência, risco de machucar a si próprio e aos outros). Essa é, também, a doença da qual padece o protagonista do romance que ora nos propomos a estudar.

paraíso terrestre, repleto de flores e de fragrâncias exóticas. O fazer poético, por sua vez, diferentemente do delírio, é uma atividade artística, portanto altamente racionalizada, pois é engenhosamente pensada e construída para que se obtenham efeitos estéticos sobre a forma do texto. Portanto, por mais que as imagens da loucura possam parecer deslumbrantes, assim como o são as imagens da linguagem poética, elas são formadas por processos diferentes de construção mental, não podendo, assim, serem equiparadas. É por isso que as imagens poéticas que aparecem na obra *Todos os cachorros são azuis*, ainda que o protagonista seja esquizofrênico, não são uma pérola forjada pela loucura do autor, diagnosticado com a mesma doença, mas, sim, um trabalho altamente racionalizado e estruturalmente complexo (ironicamente feito por um sujeito desacreditado socialmente).

Outra ideia é a de que a loucura é como a libertação das medíocres amarras e convenções sociais que, apesar de manterem a ordem social, tanto frustram o sujeito que se vê obrigado a segui-las. Por essa perspectiva, a loucura, desligando o homem da realidade empírica, o levaria a uma experiência enriquecedora de autoconhecimento e de um conhecimento renovado da sociedade, mais apurado ou talvez até mais profundo. Trata-se, no entanto, de um equívoco. De fato o esquizofrênico se liberta dos códigos morais e das regras socialmente estabelecidas. No entanto, esse rompimento custa-lhe a dignidade como ser humano, uma vez que é isolado e estigmatizado por todos aqueles que o cercam. Para o protagonista do romance, romper com os clichês e com as normas sociais não é interessante quando se está internado em um hospital psiquiátrico, impedido de dar continuidade à sua vida, recebendo doses cavaleares de medicamentos e sendo ridicularizado pelos médicos.

Por fim, o argumento de que, sendo muito complexa a delimitação exata do que é normalidade, não se pode diferenciar o sujeito louco do sujeito são. O sujeito louco não constrói as relações de sentido como a maioria das pessoas. Por isso, por mais que seja tentador levar essa reflexão para o âmbito da filosofia e das reflexões a respeito dos padrões de normalidade, há uma diferença muito clara entre o sujeito diagnosticado com esquizofrenia e o sujeito dito normal. Não se pode ignorar o fato de que o desligamento do esquizofrênico com a realidade pode chegar a ponto de o sujeito não conseguir levar uma vida minimamente funcional, como manter um emprego, estabelecer vínculo com os familiares, administrar as próprias responsabilidades ou preservar a própria integridade física. Isso é o que acontece com ao protagonista do romance, que se lamenta por não ter conquistado essas coisas mínimas para a maioria das outras pessoas:

Aquele dia eu chorei por estar sozinho. Chorei por não ter um emprego. Chorei por não ter uma mulher. Chorei por não ter filhos. Chorei por não ter uma família. Chorei por ter 37 anos de idade e viver ainda como um adolescente (LEÃO, 2008, p. 20 e 21).

Neste capítulo, portanto, ao fazer breves apontamentos sobre o percurso da loucura, não se propõe a discussão de possíveis pontos de intersecção entre arte e delírio, pois a loucura, como dado real, foi transformada em material artístico para que se pudesse pensar sobre a realidade - o que é, afinal, uma das propostas da arte. Trata-se, no entanto, de compreender como a loucura, sendo socialmente construída, está sujeita a mudanças de seu próprio significado, o que implica, conseqüentemente, a mudança da percepção social e também a do próprio esquizofrênico a respeito de si mesmo ao longo do tempo. A concepção contemporânea de insanidade é, portanto, fruto de uma série de diferentes transformações, todas perpassadas por um mesmo ponto em comum: a *denegação* do louco, isto é, a *negação* e a *rejeição* à sua identidade e à sua dignidade, problemática central de *Todos os cachorros são azuis*. Essa discussão é fundamental porque Rodrigo de Souza Leão, por meio da matéria literária, sonda o sujeito denegado historicamente, mostrando toda a riqueza de sua subjetividade.

1.1. Breve síntese do percurso da história da loucura

A loucura não é um fator externo que acometeu os homens em momentos pontuais da história, como a peste negra e a tuberculose o fizeram, por exemplo, mas um elemento intrínseco à humanidade, já que a acompanhou durante todo seu percurso milenar. Mas, apesar de ser natural, a loucura marca na multidão aqueles em que se manifesta, desorientando-os com seus discursos herméticos e seus delírios incompreensíveis. Por causa disso, os homens, por meio do discurso religioso, filosófico e até mesmo médico, tentaram dominá-la ao longo do tempo, mantendo, no entanto, um ponto em comum ao longo de todas essas épocas de tentativas de compreensão e domínio: a *denegação* do louco.

Isso se deve ao fato de que, desde a Antiguidade, todo pensamento ocidental se pautou na busca pela *razão*, problemática central no pensamento de fundadores da filosofia grega, como Platão e Aristóteles. Desde então, a racionalização da existência não só tem servido como ferramenta para a compreensão do mundo, mas também como divisor da humanidade, separando aqueles que são racionais daqueles que não o são. A partir dessa divisão, constrói-

se o olhar pelo qual o louco é desprovido de algo essencial à nossa essência humana, a razão, o que possibilita que ele, conseqüentemente, também seja visto como *menos* humano, daí a *denegação* de sua subjetividade.

Essa desumanização do louco apresentou aspectos muito diferentes ao longo do tempo, mas sempre acompanhou esse sujeito ao longo da história, corroborando para sua ainda hoje tão forte estigmatização, que aparece problematizada em *Todos os cachorros são azuis*. Interessa-nos, aqui, apontar brevemente o percurso do apagamento do louco, através das épocas, que desembocam na percepção contemporânea do doente mental, papel encarnado pelo protagonista que se vê violentado diariamente dentro do hospital psiquiátrico, dementado pela alta dosagem dos remédios, amarrado como um animal a uma maca e trancafiado em celas para não constranger os visitantes.

Mas antes dos hospitais psiquiátricos se tornarem lugares nos quais os pacientes eram submetidos a tratamentos desumanos, e antes mesmo de a loucura se constituir como o pior pesadelo dos homens, a lepra, varrendo com facilidade a existência de milhões de pessoas, ocupava esse lugar na Idade Média. A sociedade medieval, então, criando espaços concentracionários excludentes como os leprosários, fecundava a semente do manicômio, que floresceria séculos depois. Em um primeiro momento, esses espaços cumpriam o objetivo prático de impedir o contato de pessoas saudáveis com pessoas doentes para que, desse modo, o contágio não se propagasse. Mas, além disso, os leprosários exerciam, na sociedade, uma função simbólica que ressoou no Ocidente através do tempo e do espaço: constituíam-se, contraditoriamente, como *santuário de amaldiçoados* (FOUCAULT, 1978).

Para o homem medieval, deus possui duas faces indissolúveis: ao mesmo tempo em que é bondoso e zela por todas as suas criaturas, é também furioso e punitivo com aqueles que se desviam do seu propósito. Na Idade Média, o leproso era a encarnação dessa dualidade:

Se se retiram os leprosos do mundo e da comunidade visível da Igreja, sua existência no entanto é sempre uma manifestação de Deus, uma vez que, no conjunto, ela indica sua *cólera* e marca sua *bondade* (...) (FOUCAULT, 1978, p. 6, grifos nossos).

Assim, o leproso representa a ira de Deus – porque sua morte é dolorosa e solitária e nem mesmo sua melhor conduta cristã o salvará de ver seu próprio corpo definhando dia a dia -, mas também a bondade divina, porque o cristianismo cristalizou a ideia de que todo o sofrimento humano é um processo de purificação pelo qual os homens têm o privilégio de

passar para alcançar a plenitude espiritual². Desse modo, na Idade Média, o leprosário era visto, a um só tempo, como um santuário, porque era um local de alta importância simbólica para aquela sociedade que concebia o mundo por uma visão místico-religiosa, e como lugar amaldiçoado, porque era o lugar reservado àqueles marcados pela ira de deus.

Compreender o significado social desses lugares é fundamental para se pensar na problemática da denegação do doente mental porque, com a erradicação da peste negra, instaura-se um vazio no seio da sociedade medieval, que será preenchido justamente pelo louco séculos depois, quando a sua internação compulsória for institucionalizada (FOUCAULT, 1978). Eles serão os futuros habitantes – porque uma vez postos ali, não voltariam a viver em sociedade, fazendo daquela fortaleza, simultaneamente, casa e cova – daqueles lugares que manterão sua função de separar e de aniquilar os sujeitos ali internados. Continuará, portanto, a ser um grande espaço de despejo social, uma última parada para aqueles que disturbarem a ordem, um cemitério³ que personificará a denegação do louco, no sentido de que representará o encerramento do seu convívio social, o seu eterno confinamento e a sua desumanização por meio da negligência e da tortura.

Antes de isso se concretizar e de serem trancafiados, no entanto, os loucos já eram estigmatizados pela sociedade medieval por meio de um discurso religioso que interpretava o mundo pela ótica maniqueísta do *bem* e do *mal*. Entender os loucos como manifestação do mal era, portanto, para a sociedade da época, renegar a sua dignidade como ser humano.

Mas, enquanto os séculos forjavam o nascimento do manicômio, a sociedade renascentista, resgatando os valores da Antiguidade Clássica, sobretudo a importância da razão (que havia dado lugar à fé na Idade Média), reelabora o papel da insanidade em sua cultura, apesar de manter o seu estigma por meio da *nau dos loucos*, figura importante tanto no cotidiano quanto no imaginário renascentista. Como uma espécie de ritual, os cidadãos, quando não os escorraçavam da cidade por meio de perseguições e espancamentos, reuniam os loucos que perambulavam sem destino pela cidade, colocavam-nos em navios e despachavam-nos mar adentro sem destino. O fato de não haver ainda um espaço específico

² Por essa perspectiva, não é o discurso religioso que molda a postura de uma sociedade, mas, sim, a sociedade que se utiliza do discurso religioso para legitimar suas práticas, isto é, que usa uma explicação divina capaz de significar a experiência do sofrimento e da morte, mas também de justificar as suas práticas desumanas.

³ Séculos depois, em 1956, a obra *O Cemitério dos Vivos*, de Lima Barreto, foi publicada postumamente. Nela, aparecem ficcionalizadas e romanceadas algumas de suas experiências no *Hospício Nacional de Alienados*, na Urca. Aqui, a alusão ao cemitério não é gratuita: mesmo no século XX, o espaço destinado aos loucos continuou sendo um lugar onde os internos eram abandonados e sofriam inúmeras violências, como humilhação, tratamento com eletrochoque e tortura. O legado do leprosário medieval como lugar de despejo e de sofrimento - portanto de lenta aniquilação da vida (daí a aproximação com cemitério) - se arrastará durante séculos.

para o encerramento dessas pessoas não impediu, no entanto, que elas fossem feitas prisioneiras: “[...] sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem” (FOUCAULT, 1978, p. 12).

Apesar de não ser claro o sentido dessa prática, é provável que essas viagens representassem a busca – e o encontro – da razão. Por essa perspectiva, a loucura era, então, a *ausência* da razão, acreditando-se, portanto, que a lucidez poderia ser recuperada. Séculos depois, quando o discurso da Medicina se apropriar da loucura, a crença na recuperação da lucidez reaparecerá. Por esse ponto de vista, no entanto, acreditando-se que a loucura pode ser *revertida*, ignora-se a possibilidade de a loucura ser, na verdade, não a ausência de algo, mas uma forma de ver o mundo igualmente legítima, que não pode ser revertida. Não se trata aqui de equiparar o funcionamento de mente de um sujeito louco ao de um sujeito tido como são, pois são interpretações da realidade substancialmente diferentes. Trata-se, no entanto, de uma possível concepção da insanidade – diga-se mais humana - segundo a qual a visão de mundo do louco não pode ser revertida ou preenchida de lucidez porque não se trata de um vazio, já que o alienado não é um sujeito oco.

Essa é a reflexão trazida por Rodrigo de Souza Leão por meio do protagonista homônimo, também socialmente visto como *oco*. Isso fica evidente na narrativa, por exemplo, quando, no hospital, os enfermeiros o amarram à maca ou o encarceram em celas contra a sua própria vontade. Isso acontece porque, no ambiente psiquiátrico, o paciente internado não é visto como um sujeito que, dentro de várias outras características, é também esquizofrênico. Para os enfermeiros, o interno é somente aquele que é *passível* de tratamento, sem que sua subjetividade ou sua própria dignidade sejam respeitadas. Fora do hospital, a sua denegação aparece quando nada a seu respeito tem credibilidade para a sociedade que, assustada, o vê apenas como *inválido*, incapaz de manter funções sociais básicas como um emprego, por exemplo. No âmbito familiar, pai, mãe e irmãos, incapazes de lidar com a sua doença e com seus surtos violentos - nos quais, por exemplo, agride o pai ou quebra todos os vidros da casa -, não conseguem manter diálogos mínimos com ele (“Mamãe mal chega, mal vai” (LEÃO, 2008, p.)). Apesar de amarem e de se preocuparem com ele (o que fica evidente nas visitas da mãe, por exemplo, nas quais ela sempre lhe leva sanduíches de atum e pedaços de goiabada), o seu caos interior vai, pouco a pouco, afastando-os, deixando-o sozinho, cercado pelos próprios espinhos da esquizofrenia que dificultam a aproximação dos que vivem ao seu redor.

Isolado, vive seus medos e suas angústias sem permitir que seus familiares, e todas as outras pessoas da sociedade, vejam e entendam toda a sua profundidade.

Mas, além do significado ritualístico dessas viagens que embalavam os loucos rumo à morte e ao abandono, e que tinham como objetivo exilar da sociedade aqueles que disturbavam a sua ordem, a *Narrenschiff*, a barca-prisão dos loucos, figurava também no imaginário da época. Por meio das obras de arte, tentava-se compreender e dominar a loucura. Não podendo controlar ou subjugar os insanos que perambulavam pelas ruas ou que chegavam às cidades dentro de navios-prisões, o homem renascentista os mantém sob seu jugo, recriando-os artisticamente dentro de ambientes ficcionais controlados. Até mesmo no século XXI, diante do fracasso dos tratamentos farmacológicos, psicoterapêuticos e médicos voltados aos esquizofrênicos, a loucura permanecerá indomável, tamanha é a nossa ignorância diante dela. Ela, assim como a morte, revela o quão precária é a existência humana: a fragilidade e a curta duração da carne, o empenho vão em coisas cotidianas, a precária lógica que tenta explicar o mundo, mas que não consegue abarcar o significado de tudo. É aterrorizante empenhar tanta energia para submeter tudo a um plano arquitetado cuidadosamente todas as manhãs e saber que a ventania da insanidade pode destruir tudo em segundos. Diante da loucura, os homens se sentem desarmados, frágeis, expostos à destruição da ordem das coisas que tentam manter com tanto zelo dia a dia. É a destruição da lógica mesquinha que vai das pequenas preocupações aos sonhos mais nobres. Olhar nos olhos da loucura é saber que de pó se é feito e que ao pó se voltará. Essa autoconsciência da fragilidade das coisas, no entanto, é, a um só tempo, assustadora e fascinante. É por causa disso que, tanto na Renascença quanto nos séculos seguintes, a figura da loucura – encarnação da ruína – é temida, mas também reproduzida e interpretada na arte, que a reelabora na tentativa de compreendê-la melhor.

Dessa forma, Souza Leão, não só em *Todos os cachorros são azuis*, como em outros de seus romances, tematiza a problemática da loucura numa tentativa de compreendê-la melhor, mas, principalmente, de compreender o próprio indivíduo diagnosticado como esquizofrênico. Por meio de sua narrativa ora cômica ora melancólica, o autor sonda a subjetividade daqueles oscilam entre o riso do absurdo e o abismo da solidão.

Mas depois de o oceano ser o cárcere dos aprisionados em barcas durante o Renascimento, o que antes era o leprosário finalmente se constitui, durante o século XVIII,

como um espaço concentracionário destinado principalmente aos loucos: o manicômio⁴. Mas, apesar de a Medicina estar começando a se apropriar da loucura, esse lugar não cumpre função terapêutica, mas *punitiva*, que perdurará até o século XX: “[...] [o asilo] será organizado de tal modo que nele o *mal* poderá vegetar *sem jamais se difundir*” (FOUCAULT, 1978, p. 379, grifos nossos). O *mal*, na Era Clássica, é a loucura como manifestação da imoralidade e do impudor. Por causa disso, o manicômio se transforma em um local que tem como objetivo *proteger os sãos* dos obscenos, mas, sobretudo, *punir os impúdicos* para que sua imoralidade não se *difunda* e *contamine* o resto da sociedade (NALLI, 2001). É a partir dessa concepção punitiva do asilo que as maiores atrocidades vão ser cometidas e naturalizadas ali em nome da ética. Sendo o louco a encarnação da obscenidade e da imoralidade em uma sociedade que pauta seu discurso na ética, denega-se a sua dignidade, assim como antes o fizeram com o leproso.

Na narrativa, Rodrigo Leão retoma essa figura do *louco obsceno*: “[...] A crente disse aleluia. Ela segurou a minha mão. Eu tirei o pau pra fora e não pude jogar sinuca” (LEÃO, 2008, p. 11). Ou ainda em:

Eu estou no lado escuro e mal posso me mover, mas dá para eu me masturbar muito devagarinho. Eu gozo e minha mão fica toda branca, tomada de sêmen. Minha mão vira uma luva branca. [...] (LEÃO, 2008, p. 14).

Na Era Clássica, o doente mental, com seu discurso incoerente que constrange as outras pessoas porque não reconhece os limites socialmente estabelecidos de pudor, é enclausurado para que não perturbe os outros cidadãos. No romance, o autor representa literariamente a situação de constrangimento por meio de uma personagem que, falando e fazendo obscenidades como se masturbar ou descrever o próprio sêmen, pode chocar o leitor desavisado.

O manicômio, onde os loucos e a sua loucura obscena serão enclausurados durante a Idade Clássica, manterá a sua função punitiva e, apesar de ser reformulado e até mesmo reinventado nos séculos posteriores, sobretudo no século XX, ainda *vitimará* milhões de pessoas que ali serão sepultadas pouco a pouco.

1.2. Uma nova história da loucura

⁴ Apesar de abrigar também andarilhos e miseráveis, por exemplo, o principal público dos manicômios eram os doentes mentais.

Pensar nos séculos XIX e XX como um novo momento da história da loucura se deve ao fato de que, nesse ponto, a insanidade finalmente se tornou objeto de estudo da Medicina, perspectiva pela qual é vista até o século XXI, isto é, como *doença* mental. Em *Todos os cachorros são azuis*, o protagonista esquizofrênico nos mostra, por meio de um narrador em 1ª pessoa, toda a profundidade subjetiva do indivíduo internado em um hospital psiquiátrico, que é, contudo, incompreendido - porque toda a sua identidade é reduzida a uma patologia psiquiátrica - e violentado - por meio de tratamentos desumanos -, tudo isso possibilitado, justamente, pelo discurso médico. Dessa forma, apesar de essas transformações na concepção da loucura terem ocorrido há mais de dois séculos, é possível, *ainda*, rastrear seus vestígios no romance que ora nos propomos a analisar.

Essa reformulação na (tentativa de) compreensão da loucura teve início, na verdade, com as mudanças sociais e materiais do século XIX. Em uma época em que a industrialização dá um salto de desenvolvimento e a sociedade começa a configurar os pilares do capitalismo contemporâneo - com grandes centros urbanos, modernização e alta produção visando o lucro - os loucos, já internados nos manicômios para poupar a população de suas obscenidades, agora passam a ser vistos, também, como *improdutivos*. É por isso que a ciência positivista do século XIX, preocupada em dominar a realidade por meio da sua observação e descrição, finalmente volta seus olhos perscrutadores à loucura. O estudo nosológico de várias doenças do corpo, de seus tratamentos e de sua possível cura instigaram cientistas a conceber a loucura como doença e, conseqüentemente, a acreditar que ela poderia ser revertida e que o louco poderia ser reinserido na sociedade, tornando-se, então, *produtivo*, por meio do trabalho (FOUCAULT, 1978). É dessa maneira que, gradualmente, os internos dos manicômios passam da tutela da Igreja - instituição máxima de moralização social que mantinha sobre seu domínio e sua responsabilidade os asilos - para o Estado⁵. Dessa forma, começa a se cristalizar a sua institucionalização: o Estado, tomando a loucura como um de seus interesses e de sua responsabilidade, cria um aparato *legal* - por meio das leis que garantem o direito da família ou do médico de decidirem pela internação do, agora, paciente - e *material* - por meio da destinação de verbas à manutenção dos asilos - para mantê-la sobre seu jugo em favor dos interesses sociais. Nesse processo de institucionalização da loucura, a sociedade e o Estado têm a preocupação de preservar não só a integridade física do paciente, mas, sobretudo, a sua própria, porque, de fato, uma parte dos ditos doentes mentais pode apresentar

⁵ No Brasil, por exemplo, o Hospício de Pedro II, primeiro manicômio nacional, foi inaugurado em 1852, mas passou para a tutela do Estado somente a partir da proclamação da República (PAVÃO, 2006).

comportamentos agressivos que comprometam a sua própria integridade física e também a dos outros. Mas, por outro lado, o enclausuramento desses indivíduos revela que, além do instinto de preservação da própria segurança, há algo de mais profundo na institucionalização do louco: uma saída aparada legalmente à convivência daquilo com o que não se sabe (e não se consegue) lidar.

Essa problemática do enclausuramento e da internação compulsória do doente é o ponto de partida do romance, cujo protagonista narra suas experiências em sua internação mais recente depois de um surto violento:

[...] A primeira coisa que *quebrei* lá em casa foi o espelho. Nem me importei com os sete anos de azar. Depois fui pras bebidas e, tomado de uma loucura inconteste, fui jogando, uma a uma, as garrafas de uísque no solo. Ficou um lugar perigoso. Um mar de cacos de vidro. Algumas coisas não *quebraram*, como o vidro da grande mesa da sala, que se mostrou indestrutível. Um enfeite da mesa também era inquebrável. Havia coisas que *se derretiam só de tocar*, que *se autodestruíam* com um *afago*, e outras que se mantinham impávidas. Meu pai veio e pediu para que eu parasse. Eu não parava. Minha sobrinha pequena gritava. Meu irmão gritava. Minha mãe gritava. Minha irmã gritava. A empregada lá de casa gritava. Não! Isso não! Isso eu *quebro* e vou quebrar mais. Eu *quebro*. Eu *quebro*. *Quebro* (LEÃO, 2008, p. 28, grifos nossos).

O trecho acima ilustra o surto violento que aparece só no meio da narrativa, mas que justifica a internação que aparece desde o início do romance. Furioso e instigado por uma de suas alucinações, como se lê em “Claro que foi Rimbaud quem me deu a idéia. *Quebra tudo*. Mostra que você é homem” (LEÃO, 2008, p. 35, grifos nossos), Rodrigo, descontroladamente, se põe a destruir a própria casa em uma cena que, gradativamente, reproduz a violência e o pavor que suscita um ataque psicótico, uma das ameaças em função das quais a sociedade interna os esquizofrênicos em um hospital psiquiátrico. O efeito de gradação se dá quando, no início, o narrador menciona o primeiro objeto quebrado, o espelho, aumentando, em seguida, seu raio de destruição, citando outras coisas como bebidas, garrafas, mesa e enfeites. No trecho, não só o raio de destruição como também a intensidade do ataque vai, progressivamente, aumentando. Isso é colocado no plano linguístico da narrativa por meio da insistente repetição do verbo *quebrar* que, em períodos cada vez menores, demonstra a crescente obstinação e a fixação da personagem em *destruir* tudo a sua volta: “Algumas coisas não *quebraram*, como o vidro da grande mesa da sala, que se mostrou indestrutível.” / “Isso eu *quebro* e vou quebrar mais. Eu *quebro*. Eu *quebro*. *Quebro*.” No primeiro período, *quebraram* sugere a voz passiva *quebraram-se*, forma na qual o agente da ação fica

suprimido, dando-se, assim, foco somente aos objetos. Nas outros períodos, o narrador passa a ser o sujeito do surto, por meio da construção da frase em voz ativa. Em “Eu quebro”, temos somente o sujeito fora de controle (“eu”) e o seu surto (expresso pelo predicado “quebro”). Finalmente no último período, tem-se somente o predicado “quebro” e o sujeito oculto *eu*, criando-se o efeito de fusão entre o autor da ação e a destruição das coisas, como se, assim, ele se transformasse na própria destruição. No meio desse surto, a imersão da personagem no próprio delírio e o consequente rompimento com a realidade à sua volta são tão profundos que o narrador descreve o episódio escolhendo palavras e expressões como *derreter*, *autodestruir-se* e *só de tocar*, que sugerem que não foi sua fúria que destruiu tudo, mas, sim, a própria fragilidade das coisas. Ele não se dá conta de tamanha violência que lhe assalta durante o ataque e, por isso, a seu ver, a sua interferência no ambiente é quase nula, pois os objetos se desmancham com facilidade, quase por si só. Por outro lado, a inserção dos gritos dos familiares e das súplicas do pai no relato do episódio mostram que, na verdade, a sua força foi tamanha que, além de todo o estrago causado, deixou em pânico todos os familiares que, desesperados, gritavam durante o seu ataque.

Terminado esse episódio, Rodrigo é interditado pela polícia, como se lê em “Chegou a polícia e me algemou” (LEÃO, 2008, p. 28), e internado compulsoriamente pelo pai, “Meu pai aparece num dos dias de visita. Foi ele quem me internou [...]” (LEÃO, 2008, p. 17).

Esse é o momento da narrativa em que aparece a institucionalização do esquizofrênico - e a sua consequente dominação- pelo Estado e pela Medicina, que teve início no século XIX. Entretanto, não cabe ao presente trabalho - ao problematizar a institucionalização do doente mental - discutir nem, muito menos, propor alternativas ao tratamento e à internação dos pacientes que, como o protagonista, dentro de um surto, colocam em risco a própria vida e a de outras pessoas. A reflexão que a obra propõe – e que nos interessa – é compreender como a narrativa, por meio da representação literária, reconstrói ficcionalmente os mecanismos que a sociedade encontrou para lidar com o problema da loucura e, principalmente, como representa a maneira como isso *afeta profundamente* o sujeito diagnosticado como esquizofrênico. Assim, ao internar o filho no hospital psiquiátrico, a família, de fato, busca, em um primeiro momento, proteção a si mesma e ao próprio Rodrigo. Mas, em análise mais profunda, esse internamento é, também, uma maneira igualmente desesperada – tanto do Estado quanto da própria família - de se poupar do contato com algo com o qual é difícil lidar e, inclusive, que não se resolve com a internação, como conclui a própria personagem: “Mas tem gente que

não melhora nem com remédios. Pra que serve internação então? *Pra reunir o entulho humano*” (LEÃO, 2008, p. 26, grifos nossos).

A experiência de internação em hospital psiquiátrico remonta ao século XIX, em que os manicômios passaram a ser lugares, ao menos teoricamente, de assistência e de terapia ao nomeado doente mental, visando à sua recuperação para posterior reinserção na sociedade. Mas, apesar de, agora, a esquizofrenia ter se transformado em objeto de estudo da medicina, sobretudo da psiquiatria, e de, agora, ser concebida como algo reversível por meio da atuação médica, o seu tratamento permanecerá, ainda, por herança do século XVIII, associado à *punição da imoralidade*. Isso ficou evidente no tratamento proposto, no século XIX, por Pinel e Esquirol, precursores franceses da psiquiatria moderna:

No processo de cura, não se trata de dissipar enganos de compreensão, percepções enganosas, julgamentos falsos; trata-se, como afirma Esquirol, em 1816, de conseguir o retorno às afeições morais em seu justo limite, o desejo de rever a seus amigos, a seus filhos, as lágrimas de sensibilidade, a necessidade de abrir seu coração, de reencontrar-se em seu meio familiar; de retomar seus hábitos. Nesse processo terapêutico, nada se refere ao corpo, não se fala de vigor, não se fala de capacidades físicas, nem de maximização das forças de trabalho, *fala-se de moralidade*, de sensibilidade, de lágrimas (CAPONI, 2013, p.101, grifos nossos).

Seguindo o trabalho dos estudiosos franceses, a psiquiatria moderna não propunha, então, como convém à medicina convencional, um tratamento voltado à cura de uma lesão física, mas, sim, à reeducação da postura social e, sobretudo, à correção de hábitos e ideias do paciente. Tratava-se, portanto, de *corrigir* o comportamento inadequado. Mas a perspectiva da *reversão*, *correção* ou *reeducação* só é possível a partir de uma concepção *moral* da loucura - resquício do século anterior falsamente superado, tendo em vista que se manteve mesmo depois de a loucura ser categorizada como doença – segundo a qual o louco deveria *aprender* a se comportar adequadamente. Por esse ponto de vista, o conhecimento médico construído até então nada tem a oferecer ao tratamento do paciente que não apresenta nenhum tipo de lesão orgânica, mas somente a *moral* - com seu intuito de *reformular*, *corrigir* e *reeducar* o paciente - é a ferramenta de que a psiquiatria do século XIX dispõe.

O psiquiátrico será esse lugar onde a vontade perturbada, as condutas indesejadas, as paixões pervertidas se defrontam com a retidão da moralidade socialmente esperada. Entre vontade e terapêutica se estabelece um processo de oposição, de luta, de *dominação*. Como afirma Esquirol: “é necessário

aplicar um método *perturbador*, é necessário *subjugar* o caráter inteiro de certos doentes, *vencer* suas pretensões, *dominar* seu orgulho” (CAPONI, 2013, p. 101, grifos nossos).

Apesar de ser categorizada como doença, a loucura, ainda afetada pelo discurso da moralidade, continua a ser vista como uma afronta aos bons costumes dos cidadãos. É por isso que, embora agora se pretenda como tratamento, o que acontece dentro dos manicômios no início da psiquiatria é a *punição da imoralidade* – o que fica evidente nas palavras escolhidas por Caponi no trecho acima, como “dominação”, “método perturbador”, “subjugar” e “vencer”, todas denotando a supremacia de uma das forças (o poder médico) sobre a outra (o paciente do manicômio). Ao *punir* o paciente, entende-se que, por meio do castigo, ele *optará* por uma conduta adequada. A loucura, no entanto, não é uma opção, mas uma concepção do mundo e de si mesmo intrínseca ao sujeito, não podendo, desse modo, ser renunciada, como se renuncia aos vícios, por exemplo. Desse modo, a instituição médica mostra uma das suas muitas facetas de aniquilação do sujeito: condena-o como culpado do próprio sofrimento, já que, pelos olhares médico e social, é o próprio paciente quem “escolhe” manter o seu comportamento inadequado.

Lembro-me de uma psiquiatra nos meus verdes 15 anos, que me dizia que eu era homem porque me masturbava, não tinha por quê ter crise de identidade (LEÃO, 2008, p. 11).

No trecho acima, a personagem se lembra de um episódio de sua adolescência, época em que a esquizofrenia começou a se manifestar. Sua família, em busca de ajuda, o encaminhou a uma especialista. Ironicamente, a psiquiatra, que deveria, se não compreender, ao menos estar ciente da complexidade das estruturas psíquicas, é quem propaga o discurso equivocado de que a loucura (ou a “crise de identidade”) é um caminho pelo qual o sujeito, voluntariamente, optaria. Ao associar o fato de Rodrigo já se masturbar – portanto de já estar a um passo da vida adulta, visto que o desejo sexual é algo que se manifesta mais acentuadamente na puberdade – com a maturidade de um homem adulto, a psiquiatra cobra, indiretamente, que o paciente aja como tal, isto é, como um adulto que, consciente de suas responsabilidades, tome atitudes sensatas e abandone condutas problemáticas. Para ela, a conduta problemática a ser abandonada é, no entanto, algo do qual Rodrigo não poderá se desfazer jamais, pois é intrínseco à sua subjetividade: a esquizofrenia. Ainda que seja apenas uma das personagens da instituição médica que aparecem no romance, a psiquiatra reproduz

um discurso superficial e simplista, porque entende que o problema da loucura seria resolvido a partir de uma simples escolha consciente, altamente disseminado em todo o meio psiquiátrico até hoje e pautado, justamente, na moralidade: a ideia da loucura como um erro no qual o sujeito, por vontade própria, insistiria. Por essa perspectiva, o paciente passa a ser não aquele que deve ser tratado, como os outros enfermos de doenças inteiramente fisiológicas o são, mas, sim, aquele que deve ser *punido* pela sua má escolha.

Mas o problema da relação entre sociedade e loucura não acaba no discurso médico afetado pela moral. Sendo a loucura entendida socialmente como erro persistente de conduta, isto é, como *equivoco*, o diagnosticado doente mental passa a ser, por metonímia, também considerado, por inteiro, um *equivoco*. Isso significa que toda a subjetividade do sujeito louco passa a ser socialmente denegada à medida que o paciente é entendido como problema ou como erro que deve ser *corrigido*. A esquizofrenia, apenas *um* dos muitos aspectos da sua subjetividade, o consome de dentro pra fora aos olhos da sociedade, até que o sujeito seja completamente desumanizado e passe a ser não mais um indivíduo complexo cuja visão e percepção de mundo destoam da maioria, mas como um incômodo persistente que deve ser neutralizado.

Nessa tarefa, os manicômios se mostraram muito eficientes: de fato, o “equivoco”, a loucura, e seu autor, o louco, foram retaliados com todo o sadismo da instituição médica por meio de métodos – cujos vestígios aparecem em *Todos os cachorros são azuis* (2008) - que atentavam contra a própria dignidade humana. Confinados contra a própria vontade, os pacientes dos manicômios foram submetidos, durante dois séculos, a procedimentos que se configuravam como verdadeiros métodos de tortura: eletroconvulsoterapia, choque cardiazólico⁶, insulino⁷terapia, doses cavaleares de medicamento, camisa de força e lençol de

⁶ Procedimento que consistia na aplicação, por via endovenosa, do medicamento *Cardiozol* para que o paciente entrasse em convulsão e, posteriormente, permanecesse calmo e abatido. Em um estudo feito por enfermeiros a respeito do tratamento em saúde mental no Brasil (especificamente no Paraná) da década de 1960 a 2000, compilaram-se depoimentos de ex-funcionários de antigos manicômios a respeito de procedimentos manicomializados utilizados na época. Um dos entrevistados afirmou: “*Essa terapia dava resultado. Nos casos de pacientes superagitados, era uma beleza, pois a medicação oral não surtia efeito*”. O “sucesso” do procedimento, no entanto, custava a integridade física dos pacientes: “As convulsões ocasionadas pelo cardiazol ocorriam rápida e violentamente e eram difíceis de controlar. Às vezes, eram tão severas que causavam *fraturas espinhais* nos pacientes” (GUIMARÃES, BORBA, LAROCCA, MAFTUM, 2013, p. 363, grifos nossos).

⁷ Aplicação de dose cavalares de insulina por via intramuscular para induzir o paciente ao coma, para que, assim, ele ficasse calmo. Esse método foi descoberto mediante um erro recorrente até hoje nos tratamentos psiquiátricos: o excesso de medicação. Em 1933, o neuropsiquiatra Manfred Sakel, utilizando a insulina em seus pacientes, aplicou, acidentalmente, uma dose muito maior em um interno, acreditando que aquele procedimento poderia ser eficaz no tratamento da psicose e da esquizofrenia. Anos depois, descobriu-se que se tratava de um equivoco (GUIMARÃES, BORBA, LAROCCA, MAFTUM, 2013).

contenção⁸ ou trancafiamento em cela escura sem ventilação, água, comida ou higiene – tudo dentro de asilos com excesso de pacientes e falta de funcionários que, irritados e sobrecarregados, muitas vezes descontavam toda a sua frustração nos pacientes. Tudo em nome da “*correção do que sinalizava ‘anormalidade’*” (GUIMARÃES, BORBA, LAROCCA, MAFTUM, 2013, p. 362). Esse propósito de correção – em vez de melhoria da qualidade de vida dos internos - fica evidente porque os pacientes, submetidos a todos esses procedimentos invasivos e abusivos, não poderiam ficar de outra maneira a não ser *derrotados*, subjugados, neutralizados e em estado vegetativo – que também é uma maneira de se estar morto⁹.

Todos esses horrores, que eram comuns até as décadas finais do século XX, resistiram às posteriores reformulações do pensamento psiquiátrico e deixaram vestígios na obra de Rodrigo de Souza Leão, escrita no final da primeira década dos anos 2000. Desde o excesso de medicamentos até a contenção em sala forte aparecem para potencializar a experiência de fragmentação do sujeito vivida por Rodrigo, isto é, sua profunda angústia de não conseguir se colocar no mundo como a maioria das pessoas, sua dificuldade em manter relacionamentos e de cuidar de si próprio e também a sua falta de autoestima.

Ele tem um problema mental. Será que tem alguma sequela? No fundo deste meu mundo, lá no quarto escurecido por doses de Litrisan, veio um psiquiatra e baionetou uma química na minha celha esquerda. Enquanto outro puxava a minha banha, esticando e esticando para que não sentisse a injeção de Benzetacil. Benzeta. Benzeta. Uma dor imensa na bunda. Tudo girando ao meu redor e eu girando também. (LEÃO, 2008, p. 9, grifos nossos).

No trecho acima, Rodrigo já se encontra dentro de um hospital psiquiátrico. Os dois primeiros períodos que abrem o parágrafo (“Ele tem um problema mental” e “Será que tem alguma sequela?”) reproduzem a visão do senso comum a respeito dos doentes mentais, ou

⁸ Quando se começou a criticar o encarceramento dos pacientes em celas fortes, transferiram o seu horror e o seu poder de aprisionamento às camisas de força, utilizadas para conter pacientes que poderiam machucar a si mesmos ou a outras pessoas. Todavia, com os braços amarrados, mas ainda podendo caminhar, muitos caíam, desequilibrados, machucando-se gravemente no chão. O próximo passo, então, foi contê-los com lençol em macas. Não se eliminou, portanto, o aprisionamento do paciente, mas se criaram outras maneiras de fazê-lo.

⁹ Não é por acaso que a jornalista Daniela Arbex intitulou seu trabalho sobre a realidade do Manicômio de Barbacena – MG como Holocausto Brasileiro (2013). Nessa obra, Arbex reconstrói todo o horror vivido pelos internos do manicômio – alcoólatras, homossexuais, esquizofrênicos, prostitutas, enfim, todos os tipos indesejados da sociedade – onde foram *assassinadas* mais de 60 000 pessoas. Dentro desse pequeno inferno, os pacientes eram torturados, abusados sexualmente, negligenciados e deixados à própria sorte, sem comida, água ou vestimentas – como bem mostram as fotografias presentes no livro. Os manicômios eram – e, em certa medida, ainda são - grandes máquinas de aniquilação.

seja, a ideia de que se trata de pessoas que, no momento de seu diagnóstico e internação, perdem a sua humanidade. Isso fica evidente pela maneira impessoal e curiosa como os médicos comentam o estado dos pacientes na frente dos próprios internos. Ao acreditarem que os esquizofrênicos não têm consciência nenhuma daquilo que acontece ao seu redor, falam, despreocupadamente, sobre seu diagnóstico e elucubram sobre possíveis consequências de sua internação, provocando em Rodrigo a sensação de *apagamento*, afinal não o poupam de escutar comentários que comprometem qualquer expectativa sua de reabilitação. Essa falta de perspectiva se evidencia na declaração “Ele é doente mental”, associando, assim, o paciente à sua doença por meio do verbo ser, que denota estado permanente e irreversibilidade. De fato, a loucura dos pacientes, ao contrário do que esperam os médicos, não pode ser revertida e, nesse sentido, ela realmente é permanente. Todavia, o que fica explícito na frase é que todas as outras características da personalidade da personagem são descartadas e somente a sua doença passa a defini-la, ou seja, ela é reduzida a um “doente mental”.

Além do descaso, outras violências médicas aparecem nesse mesmo trecho, como, por exemplo, o uso excessivo de medicamentos. Apesar de não se tratar do choque cardiazólico ou da insulino-terapia, o narrador passa por situações nas quais, se não inconsciente¹⁰, fica, pelo menos, atordoado pelo uso dos medicamentos, como fica inscrito em “No fundo deste meu mundo, lá no *quarto escurecido por doses de Litrisan*”, em que há uma metáfora do atordoamento e da melancolia do sujeito. Outro medicamento aplicado no narrador é o Benzetacil. Esta substância, no entanto, diferentemente do Lisitrán, não é usada como tratamento nos sintomas da esquizofrenia, mas, sim, como antibiótico. Contudo, a dor provocada por sua aplicação contribui para o efeito de atordoamento do narrador. Quando aparece repetidamente, por exemplo, “Benzeta. Benzeta”, dá-se ênfase ao fato de a substância ser tão dolorosa a ponto de contaminar toda a sua consciência, já que qualquer outro pensamento fica banido, dando lugar somente ao nome do remédio que ecoa em sua mente. É importante notar também que, ao descrever o momento da aplicação, o narrador escolhe o verbo *baionetar*, fazendo referência às baionetas, *armas* em forma de lança colocadas na ponta das espingardas para aumentar o poder ofensivo dos soldados durante as guerras.

¹⁰ No trecho analisado, o narrador não está inconsciente, mas, em outro momento da narrativa, deixa claro que estar sedado faz parte do seu cotidiano: “Vivo sedado e cheio de doses de remédio na veia. [...] tudo para manter a boa ordem do estado” (LEÃO, 2008, p. 14). O choque cardiazólico e a insulino-terapia foram banidos dos tratamentos psiquiátricos, mas logo substituídos por outros procedimentos que garantissem o mesmo efeito: o de silenciar o louco por meio da sedação, para que, assim, como disse Rodrigo, se mantivesse “a boa ordem do estado”.

Assim, do ponto de vista de Rodrigo, não se trata de um tratamento, mas de um verdadeiro ataque, que lhe atinge tanto fisicamente, com a tontura e a dor muscular, quanto psicologicamente, deixando-o dopado e perdido dentro da própria angústia, como se lê em “esse *meu mundo*”, deixando clara a diferença entre a *sua própria* realidade e a das outras pessoas.

Em outro trecho, o narrador diz: “Ainda continuo na *jaula*. A minha boca está *fechada* por uma *mordaca*. Meus pés estão *presos*” (LEÃO, 2008, p. 14, grifos nossos). Nos três períodos anteriores, o autor escolhe palavras relacionadas a aprisionamento (como “*jaula*”, “*fechada*”, “*mordaca*” e “*presos*”). Ao reconstruir ficcionalmente a experiência de contenção no leito – que, diferente de outros tratamentos, continua sendo utilizado em hospitais psiquiátricos até hoje – e a de encarceramento em cela forte, o autor denuncia a realidade de muitos manicômios que, disfarçados de centros de reabilitação, continuam sendo (como sempre foram) verdadeiras prisões, dentro das quais os pacientes são tratados não como pessoas, mas, sim, como animais ferozes, enjaulados e amordaçados para que não machuquem ninguém. Ainda que esse método vise à proteção da integridade física do próprio paciente e das outras pessoas ao seu redor, a maneira como é realizado é tão degradante e violenta quando o possível surto que o paciente poderia ter. Essa contenção é o ponto mais alto de sua dominação pela instituição médica: calado e amarrado, vê sua liberdade, sua dignidade e sua vida relegadas a pessoas que não o veem como um indivíduo em sofrimento, mas como um distúrbio que deve ser corrigido.

A eletroconvulsoterapia também aparece na narrativa: “Nós só fazemos eletrochoque com sedação. O doente não sente nada. Quem sabe levando uns choquinhos ele não volte ao normal? Quem sabe tudo volta ao normal?” (LEÃO, 2008, p. 16). Esse “tratamento”, que consistia em conter, à força, um paciente em uma maca, proteger-lhe os dentes e aplicar-lhe violentas descargas elétricas, foi muito utilizado por mais de um século e, apesar de depois das reformas psiquiátricas ter caído em desuso, reaparece aqui reformulado na narrativa (porque agora é feito com sedação), mas ainda no cotidiano dos hospitais. O fato de o narrador reproduzir, novamente, a fala dos psiquiatras e enfermeiros é um sinal de que, ao contrário do que pensam médicos e sociedade, o indivíduo internado (muitas vezes) tem consciência do seu estado, o que torna a sua experiência de internação ainda mais dolorosa. O deboche na fala dos médicos (ao se referirem às altas descargas de eletricidade capazes de, literalmente, fritar o cérebro de um indivíduo), apesar de implícito, não passa despercebido

pelo narrador que registra a fala dessas personagens no intuito de denunciar o comportamento perverso desses profissionais.

Esses e outros momentos da narrativa, em que tratamentos abusivos são utilizados *contra* o louco, formam as peças de um romance que, por meio de um narrador que conta sua experiência em um hospício, mostra como o tratamento psiquiátrico vai na contramão daquilo que se propõe a fazer: não se alcança a cura, a reabilitação, ou ainda a diminuição do sofrimento do sujeito, mas aprofunda-se uma cisão que ele já trazia consigo devido à esquizofrenia, condicionando-o a tratamentos degradantes, violentos e desumanos, depois dos quais o indivíduo se encontra muito pior do que no início do tratamento:

É como eu me sinto, um ser crucificado. Antigamente, todo mundo que era diferente ou representava algum perigo era crucificado. Hoje em dia fica em lugares como hospício, que é a melhor forma de não melhorar (LEÃO, 2008, p. 50, grifo nosso).

A imagem da cruz, símbolo ambivalente de sacrifício e de glória, aparece em vários momentos do romance. No trecho acima, ao afirmar que se sente um ser crucificado, o narrador se aproxima do sofrimento de prisioneiros que, séculos antes, eram torturados na cruz. O símbolo, inclusive, remete imediatamente ao sofrimento extremo de Jesus Cristo, torturado e, por fim, assassinado na cruz. Depois de afirmar que “todo mundo que era diferente ou representava algum perigo era crucificado”, o protagonista retoma a ideia de que os loucos, assim como outros marginalizados, quando apresentam algum problema para a sociedade em que se inserem, são renegados e submetidos a tratamentos desumanos, como a tortura. Após a imagem da cruz, símbolo que traz uma carga milenar de tortura e de sofrimento, Rodrigo menciona o hospício, o *novo tipo de crucificação* dos doentes mentais. Irônica e tristemente, os hospitais psiquiátricos foram idealizados como um lugar de acolhimento e de reabilitação dos pacientes. O que o narrador mostra, no entanto, é que esse lugar passou a exercer a função exatamente inversa àquela a que se propunha no início, servindo somente para piorar o quadro do paciente.

Esses equívocos da Instituição Médica, cometidos, sobretudo, durante o século XIX e meados do século XX contra milhares de indivíduos, se devem, em grande parte, à precariedade da própria Psiquiatria que, ao tentar inscrever a loucura no âmbito da anatomopatologia e do organicismo do século XIX, fracassa.

[...] o discurso médico deixa de interrogar-se por sintomas e lesões orgânicas e começa a preocupar-se com um sofrimento que não pode ser localizado em determinado órgão ou tecido, um sofrimento que toma o homem em seu conjunto. Isto é, esse sofrimento que englobamos sob o nome confuso de doença mental ou de transtorno psiquiátrico (CAPONI, 2013, p. 97, grifos nossos).

O método científico positivista, principal instrumento da Medicina a partir do século XIX, tinha se mostrado muito eficiente, até então, em identificar, tratar e curar doenças causadas por lesões orgânicas específicas. Assim, a tentativa de compreender a loucura pelo viés científico foi um esforço de revertê-la e *curá-la*, assim como se fazia com as doenças em geral. O psiquiatra, no entanto, se depara com um desajuste *generalizado* do sujeito, isto é, “um sofrimento que toma o homem em seu conjunto”, comprometendo não somente o seu físico (ver e ouvir coisas que não existem, perder parte da capacidade cognitiva, etc.), mas também o seu psicológico (fragmentação das relações sociais, melancolia profunda, solidão, medo, etc.). O médico se vê, então, diante de um fenômeno tão complexo que nem mesmo sua pretensa ciência pode decifrar. Isso porque todo o discurso psiquiátrico se construiu sobre a ideia da razão instrumental, irrefletida e mecânica, segundo a qual se busca formular uma série de sintomas e enquadrar o paciente em uma das centenas de categorias de doenças mentais. Ao conceber o dito doente mental como um conjunto de sintomas, a Psiquiatria denega a perspectiva de vida e toda subjetividade do paciente, neutralizando-o com doses cavalares de medicamentos. Há, todavia, algo na loucura que não pode ser rastreado pela biologia nem pela química cerebral. Há nela todo um sofrimento e uma desilusão do sujeito consigo mesmo e com o mundo que não há remédio que possa sanar.

Refletir sobre a precariedade do discurso psiquiátrico não significa, no entanto, que a Psiquiatria tenha sido um erro crasso, uma vez que foi possível provar que, de fato, há um fator orgânico – como a deficiência de alguns neurotransmissores no cérebro – em várias das centenas de doenças mentais catalogadas, como a depressão, a ansiedade e a síndrome do pânico, por exemplo. É por isso, inclusive, que a indústria farmacêutica fatura bilhões de dólares todos os anos vendendo psicofármacos a milhões de pessoas que buscam a reposição de serotonina, dopamina, noradrenalina e sentido para a própria existência. Apesar disso, *Todos os cachorros são azuis*, por meio de um protagonista que, dopado, se vê apático e dementado por altas doses de remédio, propõe a seguinte reflexão: as doses cavalares de medicamento são, de fato, capazes de curar o desarranjo generalizado do sujeito? O próprio romance nos mostra que *não*:

[...] Quero botar no *silêncio* minha voz. Na minha voz, um *grito*. Mas o Haldol *me segura*. Segura meus gritos, sussurros. Eu, que já escondi muito remédio debaixo da língua, hoje tomo todos sem problemas. *Sei lá se adianta*. Sei apenas que sinto falta dos meus dois amigos (LEÃO, 2008, grifos nossos).

No trecho acima, quando o protagonista ainda está internado e sendo submetido ao tratamento médico, o autor explicita a ineficácia do tratamento psiquiátrico por meio de uma escrita que, novamente, se aproxima da poesia devido aos períodos curtos e à seleção cuidadosa de palavras que se plurissignificam no texto. No primeiro período, por exemplo, é possível interpretar a declaração do narrador de duas formas. Na primeira, ao declarar o desejo de silenciar a voz, Rodrigo pode se referir às alucinações auditivas, sintoma simbólico da loucura, que perturbam e desorientam o sujeito, impelindo-o a tomar atitudes que agravam a sua relação já comprometida com a sociedade. Isso acontece no trecho em que escuta Rimbaud incitando-lhe ao ataque que o levaria ao hospício, “Claro que foi Rimbaud quem me deu a idéia. Quebra tudo (LEÃO, 2008, p. 35), ou quando, perturbado, conta à sua mãe que ouviu um tiroteio dentro do hospital, “Eu ouvia os tiros da ação. Andava de um lado pro outro. Minha adrenalina aumentava na madrugada. A madrugada começava com aqueles tirambaços. Será que alguém está ferido? Ontem, mãe, deram tiros aqui dentro. [...] Se isso ocorresse eu te tiraria daqui na hora, meu filho. Você está aqui para melhorar¹¹ (LEÃO, 2008, p. 22-23). Silenciar essas vozes equivaleria, portanto, a cessar as alucinações que lhe causam sofrimento. A outra forma, ainda mais trágica, de interpretar a declaração do narrador é a de que ele se refere não às alucinações, mas a ele mesmo, uma vez que na narrativa fica evidente a sua fragmentação interna, com se pode ler em “Sou um problema ambulante” (LEÃO, 2008, p. 39). Desse modo, silenciar a si mesmo corresponderia à autoaniquilação¹².

No período seguinte, “Na minha voz, um grito”, a palavra **voz** é, agora, contraposta não ao seu contrário (o silêncio), mas à sua potencialização, o grito, que representa a sua angústia e a sua revolta em relação à estadia no hospital, à própria angústia e ao descompasso com a própria família. O que vem em seguida dialoga diretamente com a tese de que o tratamento psiquiátrico e o uso de psicofármacos não são suficientes para aliviar o sofrimento

¹¹ Vê-se, pela fala da mãe, “Se isso ocorresse eu te tiraria daqui na hora, meu filho. Você está aqui para melhorar”, que, de fato, era somente uma alucinação.

¹² O que pode, de fato, ter acontecido ao autor. Morto durante sua última internação, é possível que Rodrigo de Sousa Leão tenha se suicidado. A família do escritor, no entanto, já devastada pela sua internação e por sua morte, decidiu não fazer a autópsia para descobrir se havia sido, realmente, caso de suicídio.

do sujeito, muito menos para reabilitá-lo: “Mas o Haldol me *segura*”. Tanto a conjunção adversativa (“mas”) quanto a afirmação de que o Haldol o *segura* indicam que o *silêncio* de que o narrador falava no primeiro período é, na verdade, o silenciamento imposto pelo tratamento psiquiátrico por meio de medicamentos que abafam o seu grito de dor e de protesto, mas que não organizam seu caos interno. O protagonista, contudo, chega a apostar no tratamento, aceitando os remédios que lhe são dados (“Eu, que já escondi muito remédio debaixo da língua, hoje tomo todos sem problemas”), mas, embora não admita claramente (“*Sei lá se funciona*”) sugere que a medicina nada pode fazer por ele – o que se comprova durante o resto do romance que iremos analisar mais detidamente adiante.

Todos os cachorros são azuis, fazendo o leitor sentir, durante a narrativa, todo desconcerto de Rodrigo, nos mostra que se neutralizando o sujeito, amenizam-se ou apagam-se os sintomas, mas a sua fragmentação interior continua ali, isto é, o seu sentimento de desarranjo consigo mesmo e com o mundo permanece, e não há remédio que possa sanar algo que dói nele por completo. Trata-se de uma *dor* em relação à sua própria autopercepção, à sua relação com os outros e com o mundo, à sua maneira desorganizada de interpretar a realidade. O remédio apaga o sintoma da superfície, mas não pode reparar um sujeito que, por inteiro, se sente fragmentado. A narrativa de Leão nos abre os olhos para essa realidade e para a incapacidade da medicina, mesmo no século XXI, de curar a dor de existir daqueles que, como o protagonista, se fragmentam no meio do caminho da existência. Entramos em contato com a profundidade do sujeito esquizofrênico, sondando todos os níveis confusos de sua consciência, e nos damos conta de que a falha nas sinapses do cérebro é só a superfície de algo tão profundo que não podemos alcançar. Ficam, assim, frente a frente, psiquiatra e paciente, perscrutando um ao outro, mas separados por uma parede de vidro intransponível, atrás da qual o esquizofrênico se afoga enquanto o médico nada pode fazer se não, do outro lado, somente assistir.

Não sendo, então, possível a cura ou, pelo menos, o alívio do sofrimento intenso do louco, resta à psiquiatra a observação e a categorização estéreis do comportamento dos homens:

O hospital psiquiátrico do século XIX é um lugar de diagnóstico e de classificação, retângulo botânico onde as espécies de doenças são repartidas e dispostas [...] mas também um campo institucional onde o que está em questão é a vitória e a submissão (CAPONI, 2013, p. 100).

A linguagem, como ferramenta de conhecimento do mundo, mas também de domínio sobre a realidade, é o único artifício de que dispõem os médicos diante daquilo que eles mesmos denominaram doença mental¹³. Desse modo, se põem a nomear e a categorizar todos os comportamentos humanos numa tentativa desesperada de compreender aquilo que, até hoje, dança diante dos nossos olhos zombeteira e melancólica: a loucura. Essa figura indomável que denuncia a incapacidade da Ciência – tão poderosa descrevendo e explicando o funcionamento de tudo – de compreender *o homem* por inteiro não passa, contudo, impune aos olhos dos ressentidos cientistas. A psiquiatria desenvolve, assim, dispositivos de poder por meio dos quais o louco, já que não pode ser curado, pelo menos é dominado e mantido sobre o seu jugo:

Todas as técnicas ou procedimentos postos em ato nos asilos do século XIX: isolamento, interrogatório público ou privado, tratamentos punitivos como a ducha, as obrigações morais, a disciplina rigorosa, o trabalho obrigatório, as recompensas, as relações de preferência entre certos médicos e certos doentes, as relações de posse, de subordinação, de vassalagem, de domesticação, de servidão do doente ao médico, tudo isso tinha por função fazer do personagem médico o mestre da loucura: aquele que a faz aparecer em sua verdade (que explicita o que estava escondido e silencioso), aquele que a domina, a apazigua e a absorve depois de havê-la sabiamente desencadeado (CAPONI, 2013, p. 100)

A tentativa de domínio, por meio da medicina, da loucura e do louco que marca a psiquiatria do século XIX se configura como uma verdadeira aniquilação institucionalizada do dito doente mental. O louco, ao longo dos séculos, sempre foi estigmatizado e perseguido, mas, com o surgimento da psiquiatria, o médico, com seu poder de *condenar* o louco ao manicômio, passa a ser o seu algoz que, apoiado no discurso médico, comete todo tipo de atrocidades em nome da Ciência e da saúde. Dessa forma, como afirma Caponi (2013), o psiquiatra *domina* o louco ao prendê-lo e torturá-lo a pretexto de tratamento e *apazigua* a loucura por meio do uso abusivo de drogas.

É somente depois de mais de um século que tanto o hospício, como máquina de aniquilação, quanto a abordagem médica e a concepção de doença mental são repensados por

¹³ Não sendo a loucura um desarranjo unicamente orgânico, a sua classificação como doença mental é incompleta, insatisfatória, uma vez que se configura como algo muito mais complexo, que abrange o sujeito como um todo. É por isso que Batista (2014) afirma que “É a psiquiatria que produz seu objeto, e não o descobre, como sustenta o discurso médico moderno”. Isto não significa dizer que as ditas doenças mentais tenham sido forjadas no seio da medicina do século XIX, mas, sim, que a psiquiatria, *forçosamente*, tenta enquadrar no seu campo de conhecimento algo que ultrapassa esses limites.

meio de movimentos que foram desde a Reforma Psiquiátrica à Antipsiquiatria. Embora *Todos os cachorros são azuis* tenha sido escrito em 2008, portanto, um século adiante, Rodrigo Leão vivenciou, durante o século XX, várias internações psiquiátricas, das quais extraiu material que, transformado em arte, aparece em seus romances e em suas poesias. É por esse motivo que nos cabe, aqui, ressaltar, dentre tantos acontecimentos, somente dois que julgamos essenciais para a construção do romance estudado: o primeiro é o fato de que, apesar das tentativas, as mudanças não foram, de fato, efetivas e o louco permaneceu estigmatizado e marginalizado; o segundo é que esse fracasso deixou cicatrizes que se transformaram em motores da narrativa estudada.

A subjetividade, antes rejeitada, adquire, no século XX, importância decisiva tanto na filosofia como nas jovens “ciências humanas”, notadamente na psicologia (PESSOTTI, 2006, p. 115).

Teoricamente, a subjetividade do dito doente mental finalmente ganha importância. É por causa disso que surge o Movimento Antimanicomial, que, reconhecendo os horrores cometidos até então contra os pacientes, luta pelo respeito aos Direitos Humanos e por uma intervenção médica sem violência. O resultado desse movimento são as Reformas Psiquiátricas, segundo as quais os antigos manicômios não deveriam ser um espaço de punição e de violência, mas, sim, de terapia para reabilitação e, sobretudo de acolhimento, para posterior reinserção do indivíduo na sociedade. O que acontece, no entanto, é que, embora o manicômio agora se proponha como hospital, no sentido de acolher e de cuidar dos pacientes, onde não se permite mais a tortura, o louco continua a ser estigmatizado socialmente. Assim, não podendo ser corrigido de maneira abertamente violenta como antes, passa a sê-lo de maneira velada.

Nós só fazemos choque com sedação. O doente não sente nada. Quem sabe levando uns choquinhos ele volte ao normal? Quem sabe tudo volta ao normal? Vivo com uma velha de noventa anos. Eu gosto dela. Ela defeca em tudo. (LEÃO, 2008, p. 16)

No trecho acima, o narrador coloca lado a lado duas percepções do ambiente em que se encontra (o hospital psiquiátrico), mas que não estão diretamente relacionadas entre si: a fala dos enfermeiros e médicos e a idosa que também está internada no mesmo lugar. Essa justaposição de ideias não relacionadas intensifica o efeito de discurso incoerente, típico dos

esquizofrênicos. Dessa forma, a fala dos enfermeiros (em itálico) aparece como um mero ruído da sua percepção fragmentada da realidade, algo sem importância, sobreposto imediatamente por outro tópico. O que, na verdade, se esconde nessa fala é o sarcasmo com que os próprios trabalhadores do hospital se referem aos tratamentos e aos pacientes. O fato da terapia de eletrochoque só ser permitida com sedação foi uma das mudanças resultantes das Reformas Psiquiátricas, que exigiam, justamente, um tratamento mais humano e menos violento. Mas, ainda que consolidadas algumas mudanças, o que se vê no romance é o sarcasmo com que a própria reforma é tratada e o descaso com o qual se referem aos pacientes, subjugando o seu sofrimento ao afirmarem que “O doente não sente nada”.

“Havia engolido um grilo que se movimentava no meu pulmão. Que engoliu grilo que nada! Você está louco. *Cruz credo*, você precisa ser tratado. Ele está ótimo. Precisa é de umas boas *porradas* (LEÃO, 2008, p. 34, grifo nosso)”.

Nesse trecho, novamente uma série de tópicos se interpõem: o narrador declarando o seu delírio de ter engolido um grilo e os comentários das pessoas a respeito disso. Em uma das frases, antes de sugerir ao narrador que ele se trate, a pessoa exclama “Cruz credo”. Por essa interjeição, fica clara a aversão que o louco ainda provoca nas pessoas. Em “Ele está ótimo” fica evidente a persistência da crença de que a loucura é um erro de conduta no qual o louco insiste por vontade própria. O que se sugere em seguida é decorrência dessa crença: sendo o esquizofrênico alguém que insiste em se comportar mal, o que merece é “porrada”, atitude que, teoricamente, corrigiria sua conduta equivocada. Diferente da fala anterior, que podemos atribuir a um dos enfermeiros por causa do uso do pronome em 1ª pessoa (“só *fazemos* eletrochoque com sedação”), a sugestão de “porrada” não pode ser atribuída a alguém da equipe médica. Contudo, tenha sido ela proferida por um enfermeiro ou por outra pessoa qualquer do limitado círculo social do narrador, o que se vê é o mesmo: a luta antimanicomial e as reformas psiquiátricas tentaram promover mudanças – das quais trataremos adiante - no tratamento dos pacientes e na concepção do louco, mas a carga milenar de estigmatização que os esquizofrênicos carregam consigo não foi descartada tão facilmente e, disfarçadas no meio de um discurso médico maquiado, aparecem ainda a estigmatização e a violência contra o louco.

A Reforma Psiquiátrica foi uma maneira de, ainda entendendo a loucura como doença, mudar o tratamento que o louco recebia. Em meados do século XX, surgiu, no entanto, outro movimento de contestação: a Antipsiquiatria. Essa não propunha reformas, mas, sim, a

própria abolição da psiquiatria. Concebendo a loucura não como doença, mas como mera reação do sujeito ao ambiente doentio a que é exposto, a psiquiatria passa a ser entendida, por essa perspectiva, como simples objeto de poder e de controle, uma vez que não se pode curar aquilo que não é doença. Ao longo deste trabalho, tentamos provar que, de fato, a psiquiatria tentou enquadrar a loucura nos domínios da medicina - primeiro por meio da dominação e da violência e, depois das reformas, por meio de métodos aparentemente inovadores, mas que mantiveram, em certa medida, a violência e a estigmatização do louco – e falhou ao tentar aliviar a dor da experiência da loucura. A Antipsiquiatria parece ser um átimo de clareza por meio do qual se entreveem as limitações e os abusos psiquiátricos. Apesar disso, revela-se igualmente incapaz de *aliviar* a dor do louco ao propor, ingenuamente, que a loucura consiste em uma reação saudável a uma sociedade doentia.

Pode-se dizer que, de fato, a sociedade pode ser doentia quando aniquila o sujeito obrigando-o a se enquadrar em um código de conduta que muitas vezes não satisfaz a suas verdadeiras aspirações. No entanto, propor que a loucura seja um artifício saudável para se desprender da vida cotidiana doentia é uma idealização e uma romantização da loucura – visão da qual discordamos desde o início deste trabalho. O dia a dia exaustivo de trabalho do qual se extrai somente o necessário para que se continue trabalhando, todas as horas empenhadas no desenvolvimento físico ou intelectual na esperança cega de se alcançar o melhor, todas as frustrações inevitáveis nas relações humanas, tudo isso é, a um só tempo destrutivo e tranquilizador. Ainda que a loucura fosse uma fuga saudável, o que o sujeito almeja é fazer parte dessa engrenagem e por ela ser destruído porque, pelo menos assim, faz parte *do todo* e não agoniza sozinho em uma cela de hospício. Definha, sim, dia a dia, como todos os outros, mas aliviado porque acompanhado por outros moribundos que enfrentam lado a lado as mazelas de uma sociedade “normal”.

Nos trechos seguintes, por exemplo, fica claro o sofrimento que a fragmentação entre louco e sociedade traz ao narrador. Em “Eu me ilhava em mim (LEÃO, 2008, p. 36)” e “A conexão foi interrompida (LEÃO, 2008, p. 9)” nos deparamos com duas imagens que representam a solidão de um esquizofrênico. No primeiro, o narrador compara a sua experiência de estar no mundo à ação de *ilhar-se*. À medida que enlouquece, se afasta das outras pessoas até o ponto de se comparar com uma ilha, solitária, isolada pelo oceano por todos os lados. Esse *oceano* é a esquizofrenia que, fazendo-o viver em uma realidade paralela à que vivem as outras pessoas, isola-o por não ser compreendido e, conseqüentemente, não

poder ser ajudado. No outro trecho, o enunciado remete às mensagens de computador, tão populares na década de 2000, quando a Internet se popularizou e o romance foi escrito. Apesar de se construir a partir de uma imagem diferente (não mais a da ilha, mas a do computador), o narrador se refere ao mesmo sofrimento: à solidão. Desse modo, os esquizofrênicos nunca conseguem ser aliviados de seu fardo: não a loucura em si, mas a hostilidade, a aversão e a solidão decorrentes da loucura, que persistem independentes de reformas ou de novas perspectivas psiquiátricas.

A partir dessas discussões a respeito do papel da psiquiatria, efetuam-se mudanças nos hospitais psiquiátricos no final do século XX e no começo dos anos 2000: os pacientes não são mais internados nos hospitais para ali permanecerem em internação vitalícia, mas para que sua estadia seja apenas uma *etapa* de seu tratamento que continuará fora do hospital; os internos não serão mais torturados por métodos agressivos, mas medicados para que não façam mal a si mesmo nem aos outros; os hospitais não serão lugares isolados e abandonados onde qualquer tipo de atrocidade pode acontecer, mas vigiados e fiscalizados para que se respeite a dignidade dos pacientes; o hospital não será mais o único lugar de tratamento, pois agora existem os ambulatorios e as CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) que valorizam as relações sociais dos pacientes. *Todos os cachorros são azuis*, de modo, a um só tempo, zombeteiro e melancólico, nos mostra que essas reformas falharam, deixando cicatrizes no autor, que usou cuidadosamente esses fracassos para a construção dos conflitos dramáticos do romance.

Por exemplo: o hospital psiquiátrico se propõe como lugar de acolhimento e de ajuda ao paciente, mas o protagonista é provocado e humilhado pelos próprios enfermeiros¹⁴; não se usam mais camisas de força e nem se trancafiam os internos no escuro em celas fortes por dias a fio, mas, para que se garanta aos clientes a imagem da clínica como lugar acolhedor e eficiente, pode ser necessário conter alguns pacientes¹⁵; os psicofármacos surgem para humanizar um tratamento que, antes, era à base da violência (com eletroconvulsoterapia ou duchas frias, por exemplo), mas agora induzem o paciente a um estado de demência que torna

¹⁴ “Hoje eu acordei querendo dizer coisas bonitas. Aproveitei um pouco de tempo que me deixaram livre do lado de fora e apanhei uma flor no jardim. Levei a flor para o quatinho. O enfermeiro encrencou com a flor. Deu-me outro esporro. Você virou viadinho? Que coisa horrorosa é esta? Gordo e viado” (LEÃO, 2008, p. 15).

¹⁵ “Quando o hospício estava cheio, era hora de ficar quieto. Qualquer coisa e você poderia ser amarrado à cama” (LEÃO, 2008, p. 26).

impossíveis atividades intelectuais que exigem um esforço mínimo, como ler o jornal¹⁶. Enfim, o manicômio, renomeado e transformado em hospital psiquiátrico, continua ser um verdadeiro suplício para aqueles que ali são colocados:

Se havia um lugar como o hospício, era sinal de que Deus não existia. Ou ele existia e não queria saber de quem estava dentro daquele pequeno inferno (LEÃO, 2008, p. 21).

A palavra usada pelo narrador para se referir à clínica psiquiátrica é “hospício”, que remete à antiga configuração dos manicômios, antes verdadeiros depósitos de pessoas onde a tortura era comum. A escolha não gratuita dessa palavra contribui, assim, para a construção da clínica onde o protagonista está internado como lugar de sofrimento tão intenso que se torna símbolo da humanidade abandonada por Deus e condenada ao inferno. Isso significa que, ainda que as reformas psiquiátricas e as lutas antimanicomiais tenham conseguido alguns avanços, a experiência da internação no hospital traz, ainda, sofrimento intenso àqueles que ao inferno reformado são condenados.

Assim, a experiência traumática da internação juntamente com a fragmentação das relações familiares e a incapacidade de levar uma vida funcional são as consequências trazidas pela loucura que maculam a autopercepção do protagonista:

Estou engolindo tudo, o tempo todo. No canto *escuro* do quarto, que é onde só vão os *ratos*. Sou *podre*. *Porco*. *Imundo*. Sou *selvagem* (LEÃO, 2008, p. 10, grifos nossos).

No trecho acima, por exemplo, ainda que não esteja confinado em uma cela sem iluminação e higiene (como era comum antes das reformas psiquiátricas), o narrador se sente em espaço reduzido de um quarto *escuro*. De fato, em vários momentos do romance Rodrigo declara que foi amarrado à cama, mas, no fragmento anterior, isso não é mencionado. Assim, a comparação a um *quarto escuro* se deve não propriamente a um momento de contenção mecânica (uma vez que não há, nesse trecho, elementos da narrativa que permitam essa interpretação), mas à maneira como ele percebe a sua própria posição na sociedade: *contido* e *isolado* em um espaço fechado, como o hospital, e *esquecido*, *temido* e *solitário* no *escuro* que simboliza a denegação de sua subjetividade pela sociedade. A condição em que se encontra devido à esquizofrenia – estigmatizado, isolado, humilhado e incapaz de manter uma

¹⁶ “Olho o jornal e não consigo ler nada. As doses dos remédios devem estar altas. Porque eu não fiz nem quarenta anos e não consigo ler de perto” (LEÃO, 2008, p. 11).

vida funcional – é aquilo que o *desumaniza*, justificando, assim, a sua comparação ao rato e ao porco. A escolha desses animais, no entanto, não é aleatória (o que, mais uma vez, demonstra o cuidado poético que o autor teve na construção da narrativa): trata-se de animais geralmente associados à imundice, dos quais ninguém se aproxima porque incitam aversão. Entender-se dessa forma, significa, portanto, admitir não somente a repulsa da sociedade para com ele, mas, sobretudo, a maneira como ele mesmo se vê: marginalizado, “enjaulado”, *desumanizado*, enfim, *selvagem*.

Desse modo, Rodrigo de Souza Leão, por meio de sua narrativa, leva o leitor à conclusão de que existe um abismo entre os (ditos) sãos e os loucos que não pode ser transposto. Durante a obra, o leitor é colocado do outro lado dessa divisória, isto é, ao lado do esquizofrênico – uma vez que o narrador, organizador de todo o discurso narrativo, é assim diagnosticado e, portanto, organiza a narrativa pelas lentes da loucura. Por meio do refinamento lírico, somos postos a sentir toda a dor da existência de um exilado pela loucura, mas, ao final do livro e encerrado o trabalho do olhar manipulador do autor, voltamos imediatamente ao outro lado da fronteira, mas, dessa vez, horrorizados, porque entramos, sentimos e saímos do abismo da insanidade, mas agora sabendo que, na realidade, milhares de pessoas, assim como o protagonista do romance, continuam nesse limbo da angústia e da incompreensão, presos dentro de si mesmos.

2. Rodrigo de Souza Leão e alguns aspectos da literatura brasileira contemporânea

2.1. Uma vida conturbada como material artístico

Na década de 1980, berço de transformações artísticas, sociais e políticas que aconteceram concomitantemente, as obras de escritores como Rubem Fonseca, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Clarice Lispector já haviam ganhado espaço na literatura nacional, igualmente marcada por transformações que alcançariam produções artísticas posteriores. É nesse contexto em que Rodrigo Antônio de Souza Leão viveu sua adolescência, seu último período de tranquilidade antes de tudo desmoronar por causa da loucura.

Nascido em 1965, no Rio de Janeiro, Rodrigo viveu, da infância à juventude, todos os pequenos prazeres de uma vida pacata da classe média carioca: praia, futebol, amigos e estabilidade financeira. Aos 17 anos, no entanto, o primeiro indício do desmoronamento apareceu: foi diagnosticado com esquizofrenia paranoide agravada por Transtorno Obsessivo Compulsivo. Nos seis anos que se seguiram, fez tratamento com neurolépticos e continuou a própria vida: fez parte de uma banda, ingressou na universidade, teve várias namoradas e se formou em jornalismo.

Mas, aos 23 anos, tudo mudou: o que era apenas sulco, proveniente do diagnóstico de esquizofrenia que traz consigo o estigma milenar dos loucos, abriu-se e fraturou-o por completo, fragmentando toda a sua vida em cacos que jamais seriam recompostos, mas dispostos, tal como um mosaico da loucura, em suas obras. Durante um expediente comum no escritório, Rodrigo teve um surto e acreditou estar sendo perseguido por um japonês com uma zarabatana: "Atrás de mim, um japonês tirou uma zarabatana pequenina para fora, soprou e inoculou em mim a bomba" (LEÃO, 2011, p. 14). Apesar de ser um trecho de um de seus romances, esse delírio que o autor, de fato, experimentou, quando transposto e reformulado no plano literário, deixa entrever o modo pelo qual Rodrigo compreendeu o enlouquecimento: o que foi colocado, contra a sua vontade, dentro de si, foi justamente uma *bomba*, símbolo de destruição e devastação, o que, de fato, a loucura é. Após esse episódio, foi internado pela primeira vez em um hospital psiquiátrico e, desde então, toda a sua vida social, a sua autoestima e a sua independência se quebraram para sempre.

Com medo de ter outro surto paranoide, como o que lhe havia interrompido a vida, ou de ter um ataque de pânico no meio da rua, nunca mais desfrutou dos pequenos prazeres da vida de outrora: parou de trabalhar, de sair, de correr na praia, de tocar na banda, enfim, de

viver. É nesse momento, no entanto, que começa o seu desenvolvimento artístico: trancado e solitário dentro de casa, saindo somente em situações esporádicas e sempre acompanhado pelos pais, começa a entrevistar e a divulgar o trabalho de outros escritores por meio de jornais digitais, a pintar e a escrever contos, romances e poesias.

Mas, apesar de toda a sua cautela, Rodrigo passou por outro episódio psicótico. Dessa vez, ficou violento e se pôs a quebrar toda a casa, a ponto de a polícia ter de intervir e levá-lo à força outra vez ao hospital psiquiátrico. Muito dessa traumática experiência de internação do autor está literariamente ficcionalizada em *Todos os cachorros são azuis*:

Meu pai veio e pediu para que eu parasse. Eu não parava. Minha sobrinha pequena gritava. Meu irmão gritava. Minha mãe gritava. Minha irmã gritava. A empregada lá de casa gritava. Não! Isso não! Isso eu quebro e vou quebrar mais. Eu quebro. Eu quebro. Quebro (LEÃO, 2008, p. 28).

O trecho acima reconstrói ficcionalmente o surto que levou o autor à sua segunda internação psiquiátrica. No capítulo 1, analisamos como Leão, por meio da escolha cuidadosa de palavras, típica do seu cuidado poético com seus textos, constrói a fúria do protagonista em surto (por meio da repetição de “quebro”) e o pânico da família ao assistir à cena (por meio da justaposição de frases como “Meu irmão gritava. Minha mãe gritava. Minha irmã gritava. A empregada lá de casa gritava”). Esse trecho, para além da interpretação poética, marca um período de tratamento que traumatizou o autor profundamente, agravando a sua já deturpada autoestima e aprofundando o seu sentimento de dissociação do mundo. Isso aparece ficcionalizado, por exemplo, em “Sou um problema ambulante” (LEÃO, 2008, p. 39), trecho de *Todos os cachorros são azuis* que marca o conflito interno do protagonista do livro, mas que também representa literariamente o conflito vivido na realidade não só por Rodrigo de Souza Leão, mas por grande parte das pessoas diagnosticadas com doenças mentais. Desse modo, Rodrigo Leão sentia-se frequentemente uma pessoa *quebrada*, um *problema* que, além de ter comprometido a própria vida, poderia comprometer, também, a vida dos outros ao seu redor (era por isso, inclusive, que Rodrigo se isolava e evitava sair de casa, pois tinha medo surtar e ser um transtorno para a família). Em outro trecho de sua obra, lê-se: “Pra que serve internação então? Pra reunir o *entulho* humano” (LEÃO, 2008, p. 26, grifos nossos). Esse fragmento, além de criticar a eficiência da internação e do tratamento psiquiátrico por meio da ficção, ilumina também outro conflito vivido pelo próprio autor, isto é, o de se sentir descartável e despejado em um hospital psiquiátrico.

Aterrorizado pelos surtos e pela doença que, com o passar do tempo, comprometiam cada vez mais a sua vida, e destruído pelas duas internações em hospital psiquiátrico, Rodrigo ficcionalizava, também, sinais claros de exaustão e esgotamento de sua luta diária contra a síndrome do pânico, o transtorno obsessivo compulsivo e a esquizofrenia:

Eu ainda continuava a *lutar* para *sobreviver*. Uma *luta interior*. Para *não morrer* em alguns segundos. Uma *luta contra a realidade e contra a loucura*. Talvez não soubesse ou não fosse mais importante, para mim, saber qual era a verdade. Às vezes a gente perde a razão. Perde os sentidos... *Perde tudo*, e o que fica pulsando é o velho coração na boca, controlando-se para não *implodir*. Para não deixar que toda a *resistência caia por terra*. Por isso digo que *não vivo* (LEÃO, 2011, grifos nossos)

O trecho acima, por exemplo, está em *O esquizoide*, escrito em 2003, quando o autor ainda era vivo, mas publicado somente em 2011, depois de sua morte. A obra foi escrita quando o autor ainda tinha 38 anos, cinco anos antes de seu falecimento. Assim como em inúmeros momentos de sua obra, Leão reflete, por meio da literatura, a respeito do esforço diário dos ditos doentes mentais para lutar contra toda a destruição que o vendaval da loucura traz consigo. Por meio da escolha minuciosa de palavras, Rodrigo constrói a imagem do homem que *luta*, mobilizando todos os seus esforços para resistir à dor de viver. É, inclusive, por isso que, para ele, não se trata de estar vivo, mas, sim, de estar *sobrevivendo*. No trecho, *sobrevivência* se refere à vida precária que algumas pessoas com distúrbios psiquiátricos levam e que foi o caso, também, da vida de Rodrigo de Souza Leão: não conseguir sair de casa, não ter muitos amigos, não ter independência, estar sempre sobre supervisão dos familiares, sempre aterrorizado por seus medos e por seus delírios, enfim, *mantendo-se vivo sem nenhuma qualidade de vida*. Essa batalha, no entanto, exaure as forças até mesmo do mais hábil poeta que consiga transformar o caos em arte, a ponto de a linha entre verdade e alucinação, entre sanidade e loucura, entre vida funcional e ruína deixe de ser importante, porque jamais delimitará os seus espaços interiores, misturados para sempre. É por isso que afirma: “Talvez não soubesse ou *não fosse mais importante*, para mim, saber qual era a verdade”. Os períodos seguintes esclarecem o porquê da renúncia à luta: “Às vezes a gente perde a *razão*. Perde os *sentidos*... Perde *tudo* [...]”. Por meio da *gradação*, o autor evidencia a proporção dos estragos causados pela loucura, começando pelo surto psicótico e terminando no consumo completo do sujeito pela doença. No primeiro período, por exemplo, a primeira perda foi a da “*razão*”, isto é, a sua capacidade de discernir o que é real do que é delírio; a

segunda perda, consequência da primeira, é a dos seus “*sentidos*”, palavra que se refere tanto aos sentidos físicos, como visão, audição, paladar, tato e olfato¹⁷, que se confundem por causa das alucinações e captam impressões às quais só Rodrigo tem acesso, quanto ao sentido de sua própria vida que, golpeada pelas provações da esquizofrenia, deixa de ter *significado*; a terceira e última, consequência das duas primeiras, é a perda de “*tudo*”, tanto da vida confortavelmente mediana de outrora quanto da liberdade, da autonomia, da confiança em si mesmo e, enfim, da vontade de viver. Resta-lhe somente o “coração na boca”, sua ferida aberta que pulsa por causa do medo, “controlando-se para não implodir”, já que lhe tiraram o direito até mesmo de *explodir*, de pôr para fora, de existir para além das paredes que construíram ao seu redor por meio do abusivo tratamento químico, das internações compulsórias e do estigma da loucura, coroa de espinhos que lhe é posta na cabeça. Em determinado ponto, a “resistência” cai “por terra”, e, por fim, afirma: “[...] *não vivo*”.

Aos 43 anos, sem o tratamento com psicofármacos - que ele, sem autorização do médico, interrompera - e impressionado com uma cena vista na tv, Rodrigo arquitetou a sua última paranoia: depois de ver, em uma novela, que um personagem esquizofrênico havia assassinado uma pessoa, passou a ter medo de perder o controle e também de cometer um assassinato. Exausto e apavorado, dessa vez foi ele mesmo quem pediu para ser internado. Escoltado pela família, pois tinha medo até mesmo de, a caminho da clínica, perder o controle e provocar um acidente, foi internado no dia 28 de junho de 2009. Durante essa internação, o escritor e poeta pouco falou com os pais quando foram visitá-lo e chegou a agredir um enfermeiro. Ao final de quatro dias, em 2 de julho de 2009, faleceu na clínica devido a uma parada cardíaca.

Por não ter sinais de violência, a família preferiu não fazer autópsia para verificar a causa da morte, mas a carta deixada por Rodrigo colocou, assim como no delírio que aparece em seu livro *Todos os cachorros são azuis* (2008), um *grilo*¹⁸ dentro da cabeça de pais e irmãos:

¹⁷ Em seu texto *Um surto de arte: morte e ressurreição de Rodrigo de Souza Leão*, publicado em *O Globo*, em 25 de junho de 2010, e disponível em < <https://blog.saraiva.com.br/um-surto-de-arte-morte-e-ressurreicao-de-rodrigo-souza-leao/>>, o jornalista carioca Arnaldo Bloch lembra que, além dos delírios auditivos e visuais, muito comuns em pacientes com esquizofrenia, Rodrigo experimentava, também, delírios olfativos: “*cheiro de morte, cheiro de merda, cheiro de cemitério, emanações, segundo ele, enviadas pelo vizinho do apartamento de cima, ex- colega da CEF, provavelmente mancomunado com o nipo-cacique.*”

¹⁸ Em grande parte do romance *Todos os cachorros são azuis* (2008), o narrador vivencia um delírio muito comum entre pessoas diagnosticadas com esquizofrenia: ter engolido corpos estranhos, como chips, eletrodos e grilos. Para além do âmbito da loucura, a imagem do grilo também aparece no imaginário geral da sociedade, significando *preocupação* ou *dúvida insistente*, assim como o incansável cricrilar que persiste horas a fio. No

Vocês sabem muito bem que a minha vida não foi fácil. Sofreram muito. Sofremos junto. Sofremos nós. Eu gostei da vida e valeu a pena. (...) Tomara que exista eternidade. Nos meus livros. Na minha música. Nas minhas telas. Tomara que exista outra vida. Esta foi pequena pra mim. Está chegando a hora do programa terminar. Mickey Mouse vai partir. (...) Nunca tenham pena de mim. Nunca deixem que tenham pena de mim. Lutei. Luto sempre. Desculpem-me o mau humor. É que tudo cansa kkkkk¹⁹

Em tom de despedida, Rodrigo relembra o sofrimento experimentado não só por ele, isolado no centro do devastador furacão da loucura, como também por sua família, devastada pelo tornado da esquizofrenia. Como em vários outros momentos de sua literatura²⁰, Leão, em meio ao caos, ri, em um ato, a um só tempo, de coragem – por zombar da dor que o destruiu ao longo dos anos, e de resiliência – pois consciente de que os marcados pela loucura não podem se livrar dela jamais. Assim, lembrando os desenhos animados populares da década de 1990, finaliza a breve carta, ironicamente, como o icônico camundongo da Disney, sempre sorridente e de fala mansa “Está chegando a hora do programa terminar. Mickey Mouse vai partir”. Toda a sua produção artística, desde a literária à plástica, tematiza a luta dos ditos doentes mentais: não como um ato de heroísmo, pois é hipocrisia falar de glória em um contexto permeado pela dor, mas como um meio de sobrevivência, em que a arte aparece como ferramenta de transformação e de ressignificação de uma vida estilhaçada pela loucura, mas recomposta poeticamente pela arte.

2.2. Rodrigo de Souza Leão e o escritor brasileiro contemporâneo

A maneira como a loucura foi transformada em material artístico por Rodrigo é singular, mas o próprio autor, na verdade, apresenta características, tanto em seu perfil quanto em sua obra, que correspondem a algumas tendências na literatura contemporânea no Brasil. Beatriz Resende, em sua obra *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), aponta algumas dessas linhas de força, também encontradas em Leão, que discutiremos agora no intuito de analisar em que medida o autor se enquadra no perfil de escritor brasileiro contemporâneo.

caso do poeta Rodrigo Leão, o que a sua carta deixou à sua família foi a dúvida a respeito de sua morte, que jamais seria esclarecida.

¹⁹ (Disponível em <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,vivo-numa-bomba-relogio-circular,401498>>). . Acesso em 5/9/2018

²⁰ Em vários momentos dos romances e dos contos de sua literatura, Rodrigo usa o cômico para lidar com o trágico. Essa é uma característica marcante em suas obras, mas não exclusiva do autor: é uma das tendências da literatura brasileira contemporânea que analisaremos mais adiante, ainda neste capítulo.

Depois do final da ditadura civil-militar e da lenta redemocratização do país já no final do século, uma geração de jovens escritores que marcariam a narrativa brasileira contemporânea começava a publicar seus livros nas décadas de 1990 e 2000. Escritores como Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelo Mirisola, Marcelino Freire e Adriana Lisboa são exemplos de autores jovens, mas já amplamente letrados. Assim, um dos traços do escritor brasileiro contemporâneo é, como aponta Resende (2008), a *erudição*, vista em obras permeadas por referências a grandes poetas ou pintores.

Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revelase, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e *uma erudição inesperada*, mesmo nos autores mais jovens deste início de século (RESENDE, B. 2008, p. 17, grifos nossos).

A *erudição* de que fala Resende não é *inesperada* no sentido de que não havíamos tido ainda escritores cultos. Machado de Assis, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos são apenas alguns exemplos de grandes nomes da literatura brasileira altamente eruditos. A erudição que surpreende na literatura contemporânea é a presença de grandes escritores, pintores e artistas em geral transformada em material literário, em interferência que se plurissignifica dentro das narrativas brasileiras contemporâneas que, depois da internet e da globalização, estabelecem múltiplos pontos de contato com outras áreas (RESENDE, 2008). Esse é o caso de Leão, que povoou seus romances com figuras que vão desde expoentes da poesia francesa do século XIX, como Rimbaud e Baudelaire, a modernistas portugueses, como Fernando Pessoa.

A primeira liberdade é sair do cubículo. A segunda liberdade é andar pelo hospício. Liberdade, só fora do hospício. Mas a liberdade mesmo não existe. Estou sempre esbarrando em alguém para ser livre. Se houvesse liberdade o mundo seria uma loucura com todo mundo. *Eu podendo sair por aí com Rimbaud e Baudelaire. Viajando pra Angra dos Reis* (LEÃO, 2008, p. 20, grifos nossos).

Em *Todos os cachorros são azuis* (2008), o solitário Rodrigo, internado em uma clínica psiquiátrica e sem contato com a família, tem como única companhia as suas alucinações, os poetas Rimbaud e Baudelaire. A cela forte, pequeno inferno sem luz, água ou higiene na qual eram encarcerados os pacientes dos antigos manicômios, foi extinta no século XIX, como discutimos no capítulo 1, mas não tardou para que a sua nova versão aparecesse:

agora *quartos* brancos assépticos, com maca e equipamento de contenção, assombram os clientes das clínicas psiquiátricas, como bem mostra o protagonista durante vários momentos do romance: “Voltei para o cubículo três por quatro, onde me colocaram pra sorrir com baionetadas na veia” (LEÃO, 2008, p. 11); “De volta ao cubículo e às injeções” (LEÃO, 2008, p. 20); “A única hora em que eu saía do cubículo era no horário das refeições” (LEÃO, 2008, p. 21); “Eu voltava para o cubículo” (LEÃO, 2008, p. 22); “Não aguentava mais ficar no cubículo. (...) Nenhum louco merece aquele tratamento” (LEÃO, 2008, p. 25); “Dentro do cubículo e amarrado era a morte” (LEÃO, 2008, p. 26). Ao sair do cubículo, o narrador, mais uma vez, trabalha com a gradação à medida que fala da pequena liberdade de poder sair do quarto à de poder se refugiar em um lugar paradisíaco como Angra dos Reis. O simples fato de ser liberado da cela e de não estar amarrado é uma grande conquista. A segunda é a simples possibilidade de caminhar para além do cubículo, isto é, pelo hospital. O fato de essas pequenas coisas terem tamanha importância para o protagonista é profundamente trágico, visto que dele é retirado até mesmo o simples direito de ir e vir. Quando, por fim, o narrador imagina sua verdadeira liberdade fora do hospício, projeta-se não com amigos, familiares ou uma amante, mas, sim, com suas *alucinações*, os poetas Rimbaud e Baudelaire, fieis companhias que, apesar de evocarem dois expoentes da poesia francesa, na verdade são sintomas da doença que lhe condena à solidão.

Nesse e em outros momentos do romance, a erudição do autor se transforma em fértil material literário dentro da obra. A interferência de personalidades célebres como os dois poetas, por exemplo, aparece como um elemento ambíguo, que transita entre o cômico, quando o narrador retira os poetas de seu pedestal de grandes nomes da literatura e os transforma em sujeitos comuns²¹, com suas manias e esquisitices, como qualquer outro paciente da clínica, e o trágico, porque essas duas alucinações são tudo o que resta ao protagonista, de quem tudo foi tirado.

²¹ Em “Rimbaud não estava acostumado às modernidades. Era um cara vindo de outra época. Tinha que aprender tudo. Nunca mais escrevera um poema. Mas era um bom companheiro para as horas perdidas e para o pôquer” (LEÃO, 2008, p. 33), Rodrigo Leão transforma Rimbaud em um sujeito antiquado que, assim como próprio narrador, tem dificuldade de se reinserir na sociedade, pois é *um cara vindo de outra época*. Em outro momento, o narrador, ainda remodelando a imagem célebre do poeta, coloca-o até mesmo em uma posição de desvantagem e de submissão por não ser correspondido: “Vocês devem estar se perguntando se meu relacionamento com Rimbaud era sexual. Apesar de saber que Rimbaud era apaixonado por mim, eu não dava muita corda, para não ferir o coração do poeta (LEÃO, 2008, P. 34, grifo nosso). A mesma *profanação* é feita com a ilustre imagem de Baudelaire: “Tinha um outro amigo, o Baudelaire, que aparecia só de vez em quando. Mas com ele era outra história. Nem eu pedindo e ligando pra ele, nem deixando recado Baudelaire atendia. Ele tinha um gênio danado. Mau humor” (LEÃO, 2008, p. 35).

Mas então Rimbaud voltou com uma margarida na cabeça, colocada no ouvido esquerdo, e dançou e dançou. Ri com ele e ri dele. Rimbaud me divertia (LEÃO, 2008, p.35)

O trecho anterior é apenas um dos exemplos de como Rimbaud aparece como uma espécie de bobo da corte, dando vazão aos seus impulsos (por exemplo, dançando em público com uma flor na cabeça) e aliviando a dor do protagonista por meio do riso (*Rimbaud me divertia*). Essa transformação do poeta em palhaço permeia o romance em vários outros momentos: “Rimbaud fazia uma dança chamada a Dança do Pelicano Azul. Era uma dança cheia de meneios com todas as partes do corpo. Diz ele que aprendeu na África (LEÃO, 2008, p. 38)”; “Rimbaud andava sobre o muro. Sai daí, seu filho-da-puta. Cuidado” (LEÃO, 2008, p. 42); “Rimbaud aparecia como um malabarista, com tochas de fogo nas mãos. Rebolava com aquilo nas mãos. Comia o fogo. Cuspia o fogo. Era um dragão humano” (LEÃO, 2008, p. 47). Assim, a partir da construção cômica de Rimbaud, o narrador aproxima-o também da própria figura do louco, que ignora os limites socialmente impostos e tem atitudes inesperadas e cômicas, como se equilibrar em cima do muro, dançar em público, fazer malabarismo e engolir fogo, se expondo ao ridículo e provocando o riso.

Estando Rimbaud, então, na mesma posição em que se encontra o narrador, trancafiado no hospital, os dois passam a dividir não só as miragens da loucura (da qual Rimbaud é, inclusive, fruto), mas também a solidão e a profunda angústia de uma vida fraturada pela internação:

Foi quando vi Rimbaud tentando se enforcar com a gravata de Maiakovski. Pra que isso, Rimbaud? Deixa que detestem a gente. Deixa que joguem a gente num pulgueiro. Deixa que a vida entre agora pelos poros. Não se mate, irmão. Se você morrer, não sei o que será de mim. Rimbaud, tudo vai ficar da cor que quiser. Aqui não dá pra ver o mar. Mas você vai sair daqui. Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar. Do mar. Rimbaud ficou feliz e resolveu não se matar (LEÃO, 2008, p.29-30).

Acima, mais uma interferência do vasto histórico de leitura de Rodrigo de Souza Leão: Maiakovski, poeta russo do século XX, aparece por meio de uma gravata com a qual Rimbaud tenta se enforcar. O narrador, que em vários momentos da narrativa também se vê desiludido e desacreditado, consola o também desolado Rimbaud. Ao aconselhar o amigo a deixar que as pessoas os detestem, o protagonista recupera o estigma milenar carregado pelos loucos,

odiados e marginalizados por uma sociedade que, incapaz de admiti-los em seu seio, os joga em leprosários, em manicômios ou, atualmente, em clínicas psiquiátricas, uma versão mais polida do verdadeiro “pulgueiro” ao qual os doentes mentais sempre foram condenados. Enfatizando a importância do amigo para si (*Se você morrer, não sei o que seria de mim*), Rodrigo acolhe e acalma-o, prometendo dias melhores, que serão coloridos à sua maneira (*Tudo vai ficar da cor que você quiser*). Nesse sentido, há uma inversão de papéis: a realidade daqueles que não experimentam a loucura é relegada à margem enquanto a visão de mundo do louco, denegada pela sociedade, passa a ser a coloração normal das coisas, isto é, a maneira válida. Apesar da beleza do trecho em que o protagonista resiste à prova da internação, trata-se de um momento profundamente triste, em que um sujeito, golpeado pelas adversidades da doença, da internação, do isolamento e da solidão, acolhe carinhosamente seu melhor amigo que, por ser sua alucinação, é uma extensão do próprio narrador porque dele é fruto. Assim, o narrador é, a um só tempo, quem sofre – embora projete sua dor em sua alucinação – e quem acolhe – já que, trancafiado no hospital, não lhe resta nem mesmo o bálsamo da proteção e da segurança (mais simbólicas do que reais, já que não conseguem impedir-lhe o sofrimento), geralmente encontrado nos familiares e nos amigos, dos quais o narrador se encontra privado. Foi-lhe tolhido até mesmo o direito ao acolhimento.

Rodrigo de Souza Leão, além de jornalista, músico, escritor e poeta, foi também pintor e, assim como profundo conhecedor de grandes nomes da literatura e da filosofia²², conhecia também grandes influências nas artes plásticas, trazidas também à sua obra. Van Gogh, por exemplo, pintor holandês também marcado por doenças mentais²³, pela solidão e pelo sofrimento, colore as cenas de *Todos os cachorros são azuis* em vários momentos. O primeiro capítulo do livro, por exemplo, intitula-se “Tudo ficou Van Gogh”. Nessa primeira parte, o narrador é internado e, de dentro do hospital psiquiátrico, relembra o início da esquizofrenia,

²² Além de escritores, poetas e artistas plásticos, aparecem também, na obra de Leão, sobretudo em *Todos os cachorros são azuis* (2008), filósofos como *Foucault*: “Rimbaud está sujo. Precisa de um banho. *Foucault já dizia: banho bom é banho frio*. Todo louco devia tomar banho frio antes de dormir. O eletrochoque vem do choque térmico”(LEÃO, 2008, p. 57, grifo nosso). Nesse trecho, o herói brinca com a referência ao filósofo que se dedicou, dentre outras coisas, ao estudo da loucura. Ao afirmar que “*Foucault já dizia: banho bom é banho frio*”, Leão retira o filósofo do seu patamar de um dos maiores estudiosos da loucura e o coloca, ironicamente, como mais um agressor qualquer, como os enfermeiros que, na tentativa de acalmar os pacientes ou amainar as suas crises, induziam-lhes a estados de choque e de impotência, fosse por meio de medicamentos que o deixassem em coma, de eletrochoques ou de choques térmicos. O choque, na verdade, é a agressão que o médico usa como resposta à conduta do louco, vista, em si, como agressão à sociedade e a ele mesmo.

²³ Van Gogh, assim como Leão, também sofria de distúrbios mentais, por causa dos quais, por exemplo, chegou a cortar sua própria orelha e a tentar suicídio com uma arma de fogo. Apesar de não ter morrido na tentativa, adoeceu e veio a óbito pouco tempo depois.

o sofrimento experimentado por ele e pela família, o seu surto violento e a sua internação. Permeada por comentários confusos, uma vez que o personagem ainda encontra-se desorientado tanto pelas crises quanto pelas doses cavalares de remédio, a primeira parte deixa o leitor entrever, pelos olhos perturbados do narrador desorientado, a realidade cruel da internação e a profunda angústia do herói que se encontra ali internado. A cena de Rimbaud tentando se enforcar e sendo persuadido por Rodrigo a desistir do suicídio é já o fechamento do capítulo carregado de trechos poéticos coloridos à Van Gogh:

Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar. Do mar. (...) *Tudo ficou Van Gogh*. A luz das coisas foi modificada. Enfim, me deram uns óculos. Mas com os óculos eu só via as pessoas por dentro (LEÃO, 2008, p. 30, grifos nossos).

Essa associação entre literatura e pintura é muito presente na obra de Rodrigo de Souza Leão, que ressignifica as cores em seu texto usando-as como elementos transformadores da realidade. Na cena em questão, por exemplo, Rodrigo instiga Rimbaud a resistir lembrando-o de que, apesar de não poderem ver o mar de dentro do hospício, voltarão a vê-lo quando a internação acabar. Não por acaso, depois que Rimbaud se acalma e desiste de se matar, Leão colore, por meio das palavras, o cenário de verde, justamente a cor do mar que esperam reencontrar: *Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar. Do mar*. A associação do verde aos olhos do irmão Bruno também não é gratuita (como nada o é em sua obra cheia de detalhes escondidos que transbordam significado, assim como a poesia): o autor, de fato, tinha um irmão chamado Bruno que, apesar de também ter problemas psiquiátricos, foi transformado por Leão em seu ponto de apoio e em seu guardião. No texto *Um surto de arte: morte e ressurreição de Rodrigo de Souza Leão*²⁴, Arnaldo Bloch lembra que Bruno era seu “companheiro de quarto, a quem pagava (de sua aposentadoria antecipada) para ciceroneá-lo ao Parque Lage ou protegê-lo dos delírios olfativos”. Desse modo, o verde que colore e transforma o cenário manchado pela angústia é justamente a cor de elementos que trazem esperança e conforto ao narrador, como o mar e o irmão Bruno. Ao final da cena, tem-se finalmente a referência a Van Gogh, quando o narrador afirma “Tudo ficou Van Gogh”.

²⁴ Publicado em O Globo, em 25 de junho de 2010, e disponível em < <https://blog.saraiva.com.br/um-surto-de-arte-morte-e-ressurreicao-de-rodrigo-souza-leao/>>.

A associação com o pintor holandês é cuidadosamente escolhida: Van Gogh não só experimentou as provações dos distúrbios mentais, tal qual o protagonista Rodrigo, como também era solitário e deprimido. Muitas vezes marcado por relacionamentos amorosos sem sucesso e não reconhecido por sua arte quando ainda era vivo, encontrava apoio somente no irmão Theo, assim como o escritor e poeta Rodrigo de Souza Leão encontrava em seu irmão Bruno. A partir da inserção do pintor na narrativa, o narrador evoca também todo o seu sofrimento e sua sensibilidade que marcaram seus quadros, colorindo a cena segundo o ponto de vista compartilhado pelo narrador Rodrigo e o pintor Van Gogh. Assim, depois de um capítulo regado à frustração de estar internado e ao sofrimento da experiência da loucura, ressurge, potente, por meio da coloração da cena, a sua *identidade*, que psiquiatras e enfermeiros tentaram, sem sucesso, tão cuidadosamente sufocar.

Outro fruto das leituras do autor é Fernando Pessoa que, assim como Van Gogh, estabelece pontos de contato com o herói do romance. Fernando Pessoa não tinha, além de seus heterônimos, extensão de si mesmo assim como Rimbaud e Baudelaire são de Rodrigo, muitos amigos e teve sua vida arruinada pelo álcool quando, aos 47 anos, desenvolveu cirrose hepática e faleceu. O contato que Leão estabelece com Pessoa não é transformando-o em personagem, assim como o fez com os poetas franceses, mas identificando o narrador de *Todos os cachorros são azuis* ao eu-lírico de um dos poemas mais tristes do português, *Tabacaria*:

Não sou nada, Rimbaud. Quer um cigarro? Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte disso, tenho em mim todos os remédios do mundo. Rimbaud, serei sempre “o que não nasceu para isso”, serei sempre aquele que esperou que lhe abrissem a porta numa parede sem porta (LEÃO, 2008, p. 60).

Em uma das tantas conversas despretensiosas com o fiel companheiro²⁵ Rimbaud, o narrador faz uma referência clara ao poema *Tabacaria*, de Álvaro de Campo - o heterônimo mais amargo de Pessoa -, inclusive pela repetição integral de versos como “*Não sou nada*” e

²⁵ A relação entre o narrador e Rimbaud, sua alucinação, lembra a de Dom Quixote e Sancho Pança. Na novela de Cervantes, o louco Dom Quixote, em um mundo onde já não há mais espaço para o heroísmo e para a bravura dos cavaleiros medievais, começa uma aventura regada de delírios, como o icônico episódio do moinho de vento que, pelos olhos do cavaleiro louco, se transforma em um grande e implacável monstro. O herói Rodrigo também vê o mundo distorcido pela loucura e, antes de os remédios começarem a fazer efeito, está sempre acompanhado por Rimbaud: “Rimbaud se comportava muito bem e jamais saía do meu lado. *Era um amigo fiel, um escudeiro*”. (LEÃO, 2008, p. 34, grifos nossos). Desse modo, como Dom Quixote e Sancho Pança, Rodrigo e Rimbaud dividem aventuras construídas a partir do delírio.

“*Nunca serei nada*”. Ao leitor desavisado o poema pode parecer, de início, uma expressão de otimismo e de modéstia devido às afirmações do eu-lírico, ainda na primeira estrofe, de que, apesar de sua impotência (*Não sou nada/ Nunca serei nada/ Não posso querer nada*), carrega consigo sonhos e expectativas (*A parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo*). Trata-se, no entanto, de um grave equívoco daqueles que passam os olhos por versos tão permeados pela dor, como os de *Tabacaria*, e encontram alguma glória nisso. Nesse poema, por pouco não intitulado por Pessoa como *Marcha da derrota*, sobressaem-se pontos diretamente ligados ao romance *Todos os cachorros são azuis* e que ora nos propomos a apontar e a discutir, evidenciando como a aproximação com o poema português serve de instrumento potencializador do sofrimento do protagonista da obra.

A primeira conexão que se pode estabelecer entre as obras é o desarranjo do sujeito consigo mesmo e a visão deturpada que tanto o eu-lírico de *Tabacaria* quanto o narrador de *Todos os cachorros são azuis* (2008) têm a respeito de si mesmos. Logo no início do poema, os dois primeiros versos, “*Não sou nada/ Nunca serei nada*”, já decretam a impotência do sujeito que se afirma inválido no presente e já garante que assim permanecerá também no futuro. O verso seguinte, “*não posso querer ser nada*” desloca o ponto de vista segundo o qual o eu-lírico se vê impotente: enquanto nos dois primeiros versos temos a sua perspectiva a respeito de si mesmo, no terceiro temos uma barreira que lhe é imposta e que se constrói pelo verbo *poder*, intimamente ligado à permissão. Essa barreira também foi imposta ao protagonista de *Todos os cachorros são azuis* que, depois de diagnosticado como esquizofrênico e de ter tido um surto violento, é impedido de *ser* no sentido de que é subjugado pela Instituição Médica ao ser internado, dopado e amarrado a macas, tudo contra sua vontade. Ao sair da clínica, continua sendo estigmatizado, em primeiro lugar pela própria família que, marcada pela doença, não consegue retomar as relações normais, e, depois, pela sociedade, que *denega a sua individualidade* por meio da marginalização e da ridicularização, impedindo-o, assim, de *ser*.

Dessa forma, encontram-se eu-lírico e narrador *vencidos*, como nos versos: “*Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade/ Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer/ E não tivesse mais irmandade com as coisas*”. Em *Tabacaria*, o eu-lírico se refere à *verdade* de que sabe no sentido de que, depois de analisar a própria existência fragmentada e a sua consequente visão de mundo desencantada, se dá conta de seu descolamento em relação à realidade. É, justamente, por causa disso que não tem mais irmandade com as coisas, porque,

fragmentado, jamais voltará a se sentir parte do todo. É por isso, inclusive, que se lê, em versos seguintes, a imagem poética que representa esse estado de espírito:

Vivi, estudei, amei, e até cri,
E hoje não há mendigo que eu não inveje só por não ser eu.
Olho a cada um os andrajos e as chagas e a mentira,
E penso: talvez nunca vivesses nem estudasses nem amasses nem cresces
(Porque é possível fazer a realidade de tudo isso sem fazer nada disso);
Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo
E que é rabo para alguém do lagarto remexidamente.
(PESSOA, 2008, p.101)

Mais doloroso que a fragmentação interna é a *consciência* dessa fragmentação. É por isso que o eu-lírico inveja o mendigo que carrega a dor das provações diárias (como andar em *andrajos*, carregar suas *chagas*, não ter estudado, amado ou crido em algo) sem ter consciência do quão trágico isso é. Assim, Pessoa define o sofredor ignorante da própria desgraça por meio da imagem do lagarto separado do rabo. O tronco do réptil, o que o faz *lagarto*, isso é, seu próprio ser, aparece como a transfiguração poética do que é essencial ao ser humano: a consciência de si mesmo e do mundo, ainda que isso lhe custe a paz. O mendigo, sem as especulações metafísicas que revelam a precariedade da existência do homem, não é associado ao lagarto (de quem se aproxima, na verdade, o eu-lírico, consciente de sua condição), mas ao *rabo*, que, *separado do corpo* – e, metaforicamente, da consciência-, sobrevive desconectado da *verdade*, robótico e inquieto, como a cauda cortada se debatendo *remexidamente*.

Do mesmo modo que o eu-lírico de *Tabacaria* se aproxima do *lagarto* porque consciente da própria condição de desarranjo interno, o narrador de *Todos os cachorros são azuis* também está ciente de sua realidade:

Vivo sedado e cheio de doses altas de remédio na veia. Tudo para ser invadido por uma música, tudo pra manter a boa ordem do estado. Somos a minoria, mas pelo menos eu falo o que quero (LEÃO, 2008, p. 14).

Apesar da doença caracterizada, entre outros sintomas, pela falha ao estabelecer relações lógicas e a dificuldade de analisar a realidade, o narrador não só entende que está doente e que está em tratamento, como consegue fazer uma análise mais profunda: a sua marginalização e internação em clínica psiquiátrica, mais do que uma preocupação com a saúde mental e o bem estar dos pacientes, é, antes, uma tentativa milenar de controle social

(*tudo pra manter a boa ordem do estado*), como analisado e discutido no capítulo 1. Desse modo, o protagonista do romance conclui, irreverente e provocativo, que, ainda que fazendo parte de uma minoria subjugada pelo Estado e pela Instituição Médica, o louco, pelo menos, é livre para dizer o que pensa, não sendo submetido ao código de conduta social que mascara o verdadeiro caráter das pessoas.

A segunda conexão que se pode estabelecer entre *Tabacaria* e *Todos os cachorros são azuis* é o desarranjo entre o sujeito e o mundo, a um só tempo causa e consequência do desarranjo do sujeito consigo mesmo.

Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.
(PESSOA, 2008, p.100)

A gradação, que muitas vezes aparece em Leão como artifício para potencializar algum elemento dramático da narrativa (como o processo de silenciamento e de denegação, o desejo de liberdade entre outros momentos já apontados e analisados neste e no capítulo anterior), aparece também nesse trecho de Álvaro de Campos. O eu-lírico começa com uma contraposição entre o sonho e a realidade. Antes de se *levantar da cama*, ainda absorto pelo mundo irreal dos sonhos, é possível *conquistar o mundo*, subjugando-o à vontade do sonhador. Interrompido o sono, o sujeito depara-se com a dura realidade que foge de seu controle e de suas expectativas, frustrando e amargurando profundamente o eu-lírico que vê o *mundo opaco*, sem brilho dos pequenos prazeres de se estar vivo, e *alheio*, dissociado do sujeito fragmentado que não encontra nele compreensão, conforto ou repouso. A perspectiva desiludida e amargurada da realidade vai, gradativamente, necrosando todos os outros elementos ao seu redor, transformando, assim, não só a realidade circundante em algo insuportável, mas também o sistema solar, a Via Láctea e, por fim, todo o universo. Fica assim comprometida não somente a vida interior do eu-lírico, como também qualquer outra possibilidade fora de si, de melhora ou de ressignificação da realidade, já que o universo inteiro se apodrece diante dos seus olhos.

Recuperando toda a carga de angústia e desilusão do eu-lírico de *Tabacaria*, Leão compõe, em seu romance, um herói irreverente que, apesar de atordoado pelos sintomas da esquizofrenia, se mostra ciente da denegação de sua subjetividade e da dor de sua existência

ao mesmo tempo em que parodia os versos de Pessoa. Em *Tabacaria*, por exemplo, lê-se: “Mas sou, e talvez serei sempre, o da *mansarda*/ Ainda que não more nela/ Serei sempre o que não nasceu para isso”. A palavra *mansarda* é duplamente produtiva para a interpretação do poema que se estende ao romance: pode se referir tanto a *sótão* como a *casa pobre*. No primeiro caso, trata-se de uma imagem poética que busca representar a dissociação entre sujeito (isolado no sótão) e a sociedade coesa (casa habitada, com todos os ambientes interligados); no segundo, a imagem simboliza desnivelamento entre o eu-lírico (relegado à casa pobre e precária) e o resto da sociedade (associada aos outros tipos de casa que, diferentes da mansarda, são mais cômodas e agradáveis às pessoas). Quando eu-lírico e narrador se entendem como *aquele da mansarda*, expõem a fratura entre o sujeito denegado e o resto da sociedade. A referência seguinte comprova isso: “aquele que esperou que lhe abrissem a porta numa parede sem porta”. A imagem do homem que, em vão, espera que lhe abram a porta é um dos momentos mais trágicos do poema e do romance. A porta é o que dá passagem à casa da qual o renegado à mansarda foi banido. Metaforicamente, não ter acesso a casa é, justamente, o que acontece com o eu-lírico de *Tabacaria*, que não se sente parte do *todo* e, sobretudo, o que acontece com Rodrigo que, marcado pela loucura e sendo tratado como um verdadeiro animal em sua estadia no hospício, não consegue se reinserir na sociedade ou, pelo menos, ser respeitado por ela. Essa é, também, a imagem da *frustração* de sujeito que almeja alcançar algo, mas que, tal qual o homem diante da parede, espera algo em vão, porque jamais será alcançado. No caso do protagonista Rodrigo, o que não se alcança é a retomada de uma vida funcional. Por fim, a audácia e a irreverência do narrador se evidenciam na frase “À parte disso, tenho em mim todos os remédios do mundo” (paródia do verso “À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”), em que Rodrigo aponta o tratamento psiquiátrico e o tratamento medicamentoso não como ponto de apoio e alívio ao seu sofrimento (propósitos iniciais do tratamento e dos remédios), mas, sim, como empecilhos ao seu desenvolvimento.

Em *Todos os cachorros* são azuis, todas essas interferências, literárias, artísticas e filosóficas, marcas da erudição do autor e também de outros escritores da literatura brasileira contemporânea, como afirma Beatriz Resende (2008), marcam a fertilidade da narrativa de Leão que, povoando sua narrativa de personagens e poemas célebres, expande sua literatura em dois sentidos: horizontalmente, plurissignificando-a ao estabelecer relações com tantas outras obras, e verticalmente, aprofundando o mergulho do leitor na subjetividade da

personagem que se conecta a outros sofrendores, fictícios ou não, espalhados pelas várias áreas do conhecimento e das artes.

Mas, apesar de produzir uma literatura carregada de significados e capaz de sondar profundamente a subjetividade do sujeito louco, Leão não pôde, como outros escritores contemporâneos, sobreviver de sua arte.

Olhando o primeiro dos problemas formulados, e este não poderia deixar de se constituir, para Rama, nas “bases econômicas”, verificamos que pouco ou nada se modificou. Se é cada vez mais raro o *écrivain de dimanche*, poucos são os escritores que vivem de seu trabalho criador. Aquele espécie de diletante, que produzia com pressa e falta de rigor, mesmo quando a espontaneidade era acompanhada por momentos de genialidade, é vista pelo crítico com dureza, como uma das “mais penosas impressões da literatura hispano-americano”. A mesma permanência parece se dar diante da constatação de como é reduzido o público leitor, fazendo com que o papel de público seja assumido pelos próprios intelectuais. Também a afirmação bastante enfática de que “o romancista hispano-americano sofre de um desamparo cultural nacional” continua válida (RESENDE, B. 2008, p. 69, grifos nossos).

Ainda discutindo sobre o perfil não só de escritores brasileiros, mas dos hispano-americanos em geral, Beatriz retoma o artigo “Dez problemas para o romancista Latino-Americano”, escrito pelo crítico literário uruguaio Angel Rama em 1964 e publicado na revista *Casa de las Américas*. Nesse trabalho, Rama elenca problemas enfrentados pelos escritores latinos no século XX, alguns dos quais, segundo a análise de Resende, permanecem até hoje. É o caso da dificuldade do escritor contemporâneo de se sustentar somente com a sua produção literária. Rodrigo de Souza Leão produziu uma série de poemas, narrativas, telas e romances. Viveu, no entanto, de sua precoce aposentaria, não podendo desfrutar nem de retorno financeiro, nem de reconhecimento do público leitor, já que, como aponta Resende, o público leitor de arte no Brasil é extremamente reduzido, o que faz com que os escritores sejam lidos somente por uma pequena parcela da população majoritariamente composta por acadêmicos.

A tentativa de se fazer ouvir, no entanto, não faltou: a popularização da internet a partir dos anos 1990 foi o amplificador das vozes de vários escritores (RESENDE, 2008), dentre elas a de Leão, que publicou dezenas de poemas e contos na internet, por meio da qual mantinha contato com seus poucos leitores que o acompanhavam em seus *posts*. Foi assim

que publicou, em formato de *e-book*, dez²⁶ livros de poesia, além de muitos outros poemas, contos e fragmentos em *lowcura*, blog que o autor criou fazendo, como tantas outras vezes faz em seus poemas e em suas narrativas, um jogo de palavras que amplia o significado do título. Em uma primeira leitura, faz-se imediatamente a identificação do blog à loucura, geralmente associada à esquizofrenia, principal distúrbio mental do autor. Se isolarmos a primeira sílaba do título (*low-*), tem-se, também, o vocábulo em inglês que significa *baixo*, uma associação que muitas vezes se liga ao estado de espírito e a autoestima de Leão, frequentemente deprimido. É possível, ainda, uma terceira leitura, a partir da qual obtemos *dois* vocábulos no título: “*low*” e “*cura*”. Essas duas palavras, se associadas, produzem o efeito de *processo de cura, de recuperação lenta*, o que, de fato, era o tratamento psiquiátrico para Rodrigo que, desde os 23 anos, não saía mais de casa e não conseguia se livrar de todo o sofrimento da esquizofrenia, chegando ao ponto de, talvez, ter cometido suicídio.

Além das publicações em seu próprio blog, escreveu também, sob o pseudônimo de *Romina Conti*, vários contos no grupo *Escritoras Suicidas* e usou a internet para divulgar a arte e outros artistas brasileiros contemporâneos por meio, por exemplo, da *Zunai – Revista de Poesia & Debates*²⁷, da *e-zine Balacobaco* e do site *Caox*, atualmente fora do ar. Como jornalista, realizou, com vários escritores e poetas, uma série de entrevistas distribuídas em várias plataformas, dentre as quais a *Germina – Revista de Literatura e Arte*²⁸.

Dentre a sua obra publicada, destacam-se poesias nas revistas *Coyote*, *Et Cetera*, *Poesia Sempre*, *Ororoboro* e *El Piez Naufrago*, mexicana. Depois de seu livro *Há flores na pele*, publicado em 2001 pela editora Trema, escreve *Todos os cachorros são azuis* (2008), um dos 50 finalistas do Prêmio Portugal Telecom publicado pela editora 7 Letras. Nessa obra, o autor transforma sua experiência em hospital psiquiátrico em uma narrativa que, sondando o desarranjo entre o sujeito e o mundo e o sujeito consigo mesmo, constrói a história de um herói que, apesar de uma longa e traumática internação involuntária, não sai curado, contrariando as expectativas dos médicos e da família. Mais do que isso, este romance revela o domínio criador, a racionalização estética e o cuidado preciso com a linguagem literária por meio da erudição, da intertextualidade, da natureza lírica de muitas passagens.

²⁶ Os dez livros são: *25 Tábuas*, *No Litoral do Tempo*, *Síndrome*, *Impressões sob Pressão Alta*, *Na Vesícula do Rock*, *Miragens Póstumas*, *Meu Primeiro Livro que é o Segundo*, *Uma Temporada nas Têmporas*, *O Bem e o Mal Divinos*, *Suorpicious Mind* e *Omar*.

²⁷ Disponível em <<http://www.revistazunai.com/>>

²⁸ Disponível em <<http://www.germinaliteratura.com.br/>>

Seus outros livros, publicados depois de sua morte, trabalham, assim como suas poesias, a representação da loucura e a sondagem da subjetividade denegada do louco. Em *Me roubaram uns dias contados*²⁹ (2010), por exemplo, Rodrigo Leão cria uma narrativa fragmentada pelos olhos do narrador esquizofrênico e repleta de elementos dos anos 2000, como o sexo virtual, e de cultura de massa, como filmes de ação e perseguições entre agentes da CIA e da KGB (o que corroboram para os delírios persecutórios de autor e protagonista). Em 2011, seu romance *O Esquizoide*, escrito em 2003, em que o autor faz reflexões sobre a condição de esquizofrênico, é publicado pela editora Record. Em 2012, também pela editora Record, *Carbono Pautado*, romance que escreve a partir de sua experiência frustrada de quando trabalhava em escritório, é publicado. Por fim, em 2011 e 2012, sob a curadoria de Ramon Nunes Mello e Marta Mestre, a exposição *Tudo vai ficar da cor que você quiser* esteve no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Nem toda a produção literária de Rodrigo de Souza Leão se pauta na representação da loucura. Alguns de seus contos, por exemplo, como *14 centímetros*, breve narrativa que gira em torno de um personagem com problemas conjugais devido ao tamanho de seu pênis, seguem apenas a linha do absurdo e do *non sense*. A maior parte de sua obra, no entanto, é baseada na transformação de elementos como os abusos da Instituição Médica, a impotência do tratamento medicamentoso, a solidão, as relações rompidas, a angústia e a denegação do louco em fértil material literário que reforça algumas das tendências da narrativa brasileira contemporânea, mas, ao mesmo tempo, marca o estilo único de Rodrigo de Souza Leão.

2.3. Algumas tendências da literatura brasileira contemporânea presentes em *Todos os cachorros são azuis* (2008)

Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer, antes de traçar linhas de força da literatura atual, faz uma reflexão a respeito do conceito de *literatura contemporânea*.

O contemporâneo é o intempestivo, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a

²⁹ O título *Me roubaram uns dias contados* resume a tendência da obra de Rodrigo de Souza Leão de associar o trágico ao cômico. *Os dias contados* remetem, imediatamente, a alguém que, à beira da morte, faz contagem regressiva para o fim em companhia da angústia e da aflição de se deparar com a aniquilação da existência. Roubos os últimos momentos de alguém, ainda que momentos de dor, é ainda mais trágico do que a chegada do fim, mas cômico porque não se espera que se roube de um sujeito desgraçado até mesmo suas dores.

uma diferença, a uma *defasagem* ou um *anacronismo*, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em *desconexão* com o presente, cria um *ângulo* do qual é possível expressá-lo (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10, grifos nossos).

A rápida e constante transformação da realidade, característica do século XX (como já apontava Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de 1982, e Bauman, em *Modernidade Líquida*, de 1999), afetou profundamente a literatura: o que antes se definiam como escolas literárias - cujas tendências eram cultivadas por décadas por alguns autores que, apesar de originais, manifestavam os genes dos períodos literários seculares aos quais pertenciam – se estilhaçou depois do Modernismo e nunca mais voltou a se recompor como o cânone bem definido de uma época. É por isso que é comum se referir, de modo geral, à literatura produzida depois da metade do século XX como *literatura contemporânea*. Antes do século XX, cinquenta ou cem anos de produção literária poderiam ser estudados pela perspectiva de uma mesma tendência. Nos séculos XX e XXI, no entanto, isso não é mais possível. No período de meio século, transformaram-se drasticamente não só a vida da sociedade brasileira – que passou da Ditadura Civil-Militar para o lento período de redemocratização para, em seguida, se desestabilizar de novo, em crise político-econômica, no início do século XXI – como também a sua representação artística da realidade. Em uma época em que estabelecer limites cronológicos é quase impossível, Schollhammer busca, então, definir não o recorte temporal exato da literatura contemporânea (embora em seu livro se discutam as características da narrativa brasileira produzidas, sobretudo, a partir da década de 90), mas a ideia essencial ligada à palavra “contemporâneo”.

Nesse sentido, como aponta o teórico, *contemporâneo* não é empregado, em seu texto, no sentido daquilo produzido em tempo real, separado de nós em apenas algumas décadas (embora seja exatamente nesse recorte que se encaixe Leão), mas daquilo que é produzido por escritores que, deslocados de algum modo de seu tempo, captam e representam-no do ângulo desconfortável daqueles que, por um descompasso entre seu ponto de vista e o ponto de vista comum socialmente, percebem os cacoetes dos seus contemporâneos distraídos que seguem sua vida despreocupadamente. Rodrigo de Souza Leão é duplamente descompassado: primeiro porque se encaixa entre os romancistas que, não se identificando com sua época, dela se destacam como um corpo estranho que tenta compreendê-la, segundo porque, diagnosticado como esquizofrênico e estigmatizado como

doente mental, é *descolado* dessa realidade à *força* e, desse ângulo do exílio, consegue fazer uma análise lúcida da sociedade, ainda que atordoado pelos delírios da loucura.

Há, entretanto, um *paradoxo* embutido nessa observação [...]. O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande *urgência* em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10, grifos nossos).

Apesar de *destacado* do todo e de poder compreender a realidade por um ângulo fértil para a arte, o escritor contemporâneo também quer se *reconectar*. Orbitando sociedade adormecida (se não satisfeita, ao menos inconsciente de suas fraturas), quer *re-pertencer* e a ela se reintegrar, apesar dos pequenos ridículos e absurdos, das desumanidades e atrocidades escondidas no cotidiano.

Assim, Leão aproxima-se dos outros escritores contemporâneos das décadas de 1990 a 2000 não só pelo anacronismo que lhe possibilita escrever sobre a realidade de maneira mais lúcida, mas, sobretudo, pela *urgência* de nela se recolocar. A sua obra, marcada pela denúncia dos abusos da Instituição Médica e pelo mergulho profundo na subjetividade do doente mental, é um grito, a um só tempo, de revolta e de dor.

Por causa disso, na obra de Rodrigo evidencia-se o *trágico*, um dos traços da literatura brasileira contemporânea apontados por Resende (2008):

Passo agora para uma segunda constante que venho identificando em narrativas diversas que pouco parecem ter em comum: o retorno do trágico. A presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalização não é exclusividade do literário. Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro (RESENDE, 2008, p. 29).

O trágico de que fala Resende, diferentemente das célebres tragédias gregas marcadas por acontecimentos, a um só tempo, extraordinários e chocantes³⁰, está diluída no cotidiano: nas grandes cidades transbordando habitantes que se chocam nas ruas e nos metrô, mas que permanecem encerrados dentro da própria solidão, na precariedade das condições do trabalho que encerra os homens em um ciclo vicioso de trabalhar para sobreviver e de sobreviver para trabalhar, na violência que, além de surpreender o cidadão a cada esquina, persegue-o amplificada pelas onipresentes telas de televisões, computadores e celulares. O romance

³⁰ Em *Édipo*, de Sófocles, por exemplo, o garoto marcado pelo infortúnio desde o dia de seu nascimento cumpre, quando adulto, a desgraça pré-destinada pelo Oráculo: assassina o pai e se casa com a mãe.

Todos os cachorros são azuis (2008) se passa, quase inteiro, dentro do hospício onde está internado o protagonista, e não em grandes centros urbanos, como os romances de Luiz Ruffato e alguns contos André Sant’Anna, por exemplo. Isso não o impede, entretanto, de reproduzir em seu enredo a tragédia cotidiana apontada por Resende. Leão o faz, todavia, representando o hospício como um microcosmo da sociedade: apesar de ser um local muito pequeno, se comparado às grandes cidades, e de se constituir, pelo menos em tese, como lugar de recuperação, o hospital psiquiátrico reproduz, em escala reduzida, a violência (por meio dos tratamentos abusivos como a contenção compulsória em leito e o trancafiamento do paciente em pequenas celas disfarçadas de quarto), a solidão e o desamparo do sujeito internado, longe da família e com as relações pessoais fragmentadas pela doença, e a falta de perspectiva de quem, golpeado pela esquizofrenia, não pode projetar sua vida no futuro, porque não sabe se a loucura ceifará seus planos.

Desse modo, acreditamos que o romance constrói o trágico *por meio de* outros três elementos que Resende (2008) aponta, também, como tendências na literatura do século XXI: a *violência*, a *literatura marginal* e a *presentificação*. Nesse estudo, entretanto, não colocamos essas características no mesmo nível do *trágico*, mas, ao invés disso, as compreendemos como *as bases* que o sustentam e que possibilitam que a tragédia se construa na narrativa que ora nos propomos a estudar.

Em *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), a autora discute como a violência tem aparecido como *tema* nas narrativas brasileiras mais recentes, sobretudo aquelas que se debruçam sobre a representação dos grandes centros urbanos. Segundo a autora, isso pode acontecer de duas maneiras: a primeira é a violência como espetáculo, representada por meio do exagero hollywoodiano, típico de produções cinematográficas de sucesso e de videogames que colocam o jogador como próprio agente do caos. A segunda maneira é a violência representada não de maneira caricata, excessiva a ponto de beirar a banalização, mas como parte do cotidiano.

O primeiro apontamento que se deve fazer é que, em *Todos os cachorros são azuis* (2008), a violência não aparece como tema (uma vez que quem ocupa esse lugar é a *loucura*), mas como elemento que potencializa a carga dramática da narrativa marcada pela tragédia do enlouquecimento, do isolamento e da denegação. O segundo, consequência do primeiro, consiste em compreender como a violência presente na narrativa de Leão se constrói como parte do cotidiano, e não como elemento estético e asséptico, desligado do conflito dramático.

A violência que aparece em muitos dos romances nacionais contemporâneos se constrói por meio da agressão física, do assassinato, dos conflitos entre polícia e fugitivo que terminam em confronto físico. Isso pode ser visto em obras produzidas até mesmo antes da década de 1990, como em alguns contos que reproduzem os horrores da tortura durante o período da Ditadura Civil-Militar, ou em narrativas posteriores, passando, por exemplo, por Rubem Fonseca e chegando a Paulo Lins, no icônico *Cidade de Deus* (2002). Em *Todos os cachorros são azuis*, por exemplo, a violência aparece tanto na forma convencional, como de maneira mais velada, tornando-se, justamente por isso, mais cruel.

A violência convencional, que chega às vias de fato da agressão física, aparece quando, por exemplo, o protagonista entra em surto e começa a quebrar a casa toda com as próprias mãos, esmurrando espelhos e arremessando contra a parede copos, pratos, objetos de decoração, enfim, tudo o que vê pela frente³¹. É por causa desse surto que é internado e, dentro do hospital psiquiátrico, passa por um tratamento violento: “No fundo deste meu mundo, lá no quarto escurecido por doses de Litrisan, veio um psiquiatra e baionetou uma química na minha celha esquerda” (LEÃO, 2008, p. 9), “Quando o hospício estava cheio, era hora de ficar quieto. Qualquer coisa e você poderia ser amarrado à cama” (LEÃO, 2008, p. 26), “Ainda continuo na jaula. A minha boca está fechada por uma mordaca. Meus pés estão presos” (LEÃO, 2008, p. 14). Em cada um desses trechos fica evidente o modo como aquilo que deveria reabilitar o paciente surte o efeito contrário e faz com que ele se sinta como um verdadeiro *animal* que precisa ser *detido*. Isso explica, por exemplo, o uso da palavra *baionetar* para descrever a aplicação do remédio que, feita de forma violenta, faz o paciente se sentir *agredido*, como um *animal capturado e abatido* durante a *caça*. No segundo trecho, ao afirmar que “*quando o hospício estava cheio, era hora de ficar quieto*”, fica evidente que o narrador não se sente acolhido, mas, ao contrário disso, *ameaçado* por médicos e enfermeiros que, para manter a ordem do hospital em dia de visita, são capazes de amarrar os pacientes pelo simples fato de estarem incomodando os visitantes (*Qualquer coisa e você poderia ser amarrado à cama*). Isso deixa claro que a contenção em leito é uma das práticas

³¹ Isso acontece na cena em que Rodrigo passa por uma crise que o condena a uma dolorosa estadia no hospital psiquiátrico: “A primeira coisa que quebrei lá em casa foi o espelho. Nem me importei com os sete anos de azar. Depois fui pras bebidas e, tomado de uma loucura inconteste, fui jogando, uma a uma, as garrafas de uísque no solo. Ficou um lugar perigoso. Um mar de cacos de vidro. Algumas coisas não quebraram, como o vidro da grande mesa da sala, que se mostrou indestrutível. Um enfeite da mesa também era inquebrável. Havia coisas que se derretiam só de tocar, que se autodestruíam com um afago, e outras que se mantinham impávidas. Meu pai veio e pediu para que eu parasse. Eu não parava. Minha sobrinha pequena gritava. Meu irmão gritava. Minha mãe gritava. Minha irmã gritava. A empregada lá de casa gritava. Não! Isso não! Isso eu quebro e vou quebrar mais. Eu quebro. Eu quebro. Quebro” (LEÃO, 2008, p. 28).

remanescentes dos séculos anteriores que, embora se proponha como método de proteção ao paciente que poderia machucar a si mesmo, na verdade mostra-se como um instrumento de poder – sua verdadeira função desde seu aparecimento nos primeiros manicômios. No terceiro trecho, ainda se referindo ao método de contenção, o narrador descreve a situação em que se encontra aproximando-a à de um animal vencido pelo caçador. Além de encerrado no quarto que descreve como jaula, própria para conter e aprisionar animais, Rodrigo está também calado pela mordaca e imobilizado pelas amarras.

Essas violências disfarçadas de tratamento reduzem, de fato, o sujeito a um animal, de quem é tirado o direito de falar, de se expressar, de ir e vir, enfim, de *existir*. É por isso que, em outro momento, o narrador afirma: “Sou podre. Porco. Imundo. Sou selvagem (LEÃO, 2008, p. 10)”. Não bastando o ônus da doença que o condena às margens da sociedade e que compromete todas as suas relações pessoais, o paciente chega ao hospital psiquiátrico e os agentes da saúde tentam aniquilar sua dignidade, a ponto de fazê-lo sentir-se não mais como um homem, mas como um *bicho*. O resultado disso é uma revolta, por vezes violenta, daquele que vê, sem poder impedir, as coisas ao seu redor se esfatarem:

Por que você tá chorando, Gordo? Eu choro pelos gordos do mundo, pelos que querem comer agora uma torta de maçã, um brigadeiro. Mas não têm dinheiro pra comprar todas as guloseimas do mundo. Eu mesmo choro porque queria te comer. Oh filho da puta! Te comer assado. Ia fazer que nem os canibais e ia comer gente (LEÃO, 2008, p. 20-21).

Acima, em um trecho confuso como a mente do narrador esquizofrênico, misturam-se as vozes do enfermeiro e do narrador. Ao surpreender o paciente chorando, o funcionário dispara um insulto cheio de sarcasmo (“Por que você tá chorando, Gordo?”), como se aos pacientes não fosse permitido nem mesmo o alívio do choro. A resposta de Rodrigo é tão sarcástica quanto a provocação: assumindo o apelido que lhe é dado, começa a dar uma série de razões que explicariam, segundo o ponto de vista do enfermeiro, as únicas razões pelas quais um obeso choraria: a vontade de comer. A sua vingança, no entanto, é o modo como transforma esse papel que lhe é dado, passando do inofensivo comedor de doces insultado pelo enfermeiro a um canibal que, furioso, devora seu agressor (“Oh filho da puta! Te comer assado! Ia fazer que nem os canibais e ia comer gente”). Por meio da resposta à altura, então, o narrador recorre à violência como resposta à experiência igualmente violenta a que é submetido.

Mas nem sempre a violência é explícita: assim como no trecho anterior, aparecem no romance vários outros momentos em que o protagonista é violentado por meio do *insulto*, da *ridicularização* e da *subestimação*, como, por exemplo, em “E aqueles médicos tão jovens, que não sabem muito mais do que eu sei de biologia, fazendo gozação com a sua cara. Olha que cara gordo! Que homem gordo! Que baleia!” (LEÃO, 2008, p. 13) ou em “Você é um caso perdido. Você é um idiota, você é gordo e escroto. Você só fala isso, porque estou amarrado” (LEÃO, 2008, p. 29). Em ambos os exemplos, a violência se dá pelo fato de os médicos, seguros em seu pedestal de porta-vozes da ciência, força motriz regente do mundo desde o século XIX, provocam e humilham o paciente sem medo de retaliação, já que, além de desacreditada socialmente, a vítima, dentro do hospital, é subjugada com as doses cavalares de remédios e as faixas de contenção (“Você só fala isso, porque estou amarrado”).

A respeito do modo como a violência aparece nas narrativas brasileiras contemporâneas, Resende aponta:

Até que ponto o tema da violência retoma uma espécie de gosto espalhado pela mídia (no caminho da homogeneização imposta pela mídia hegemônica, como assinalado por Jameson), pasteurização que vai dos desenhos japoneses à antes tão sofisticada cinematografia francesa? (...) Na relação que o relato da violência guarda com a vida política da cidade, quer me parecer que a diferença fundamental estaria em ser a violência oferecida como objeto distante, quase um objeto estético, que podemos observar a salvo, como se os conflitos estivessem sendo apresentados em uma arena, ou sendo tanto narrados como vividos, trazidos para o espaço político, *locus* de discussão, de debates, espaço que passa a ser partilhado por todos: os que se sentiam a salvo na condição de meros espectadores e os próprios personagens que reivindicam a cidadania completa. (RESENDE, 2008, p. 33-34).

A violência, escancarada ou velada, que aparece em *Todos os cachorros são azuis* (2008) não é estética, no sentido de servir apenas à contemplação, mas, sim, parte intrínseca dos conflitos vividos pelo protagonista que experimenta a internação involuntária. Ou seja, aqui, a violência não é um mero adorno, mas, sim, o que torna a experiência de internação *traumática e potencializa o sofrimento* do sujeito, aprofundando o mergulho na subjetividade da personagem, objeto principal de nosso estudo.

Além de ser essencial ao desenvolvimento do enredo, o *modo* como a violência aparece na obra também é sofisticada. Sendo o narrador esquizofrênico, o leitor só pode ver a história através das lentes da loucura, que fragmentam e misturam os elementos da narrativa, fazendo com que a violência apareça igualmente fragmentada por meio dos ruídos (falas que

não sabemos, ao certo, a quem atribuir, pois aparecem por meio do discurso indireto-livre) e de cenas confusas, nas quais não se pode distinguir, com precisão, onde, quando e o que está acontecendo. Esse limite tênue entre realidade e loucura é o que faz a narrativa ainda mais cruel em relação à representação da violência, porque o protagonista está sendo violentado, mas não sabe ao certo de onde vem a agressão. Se, fraturado, não se encontra como sujeito, nada pode fazer para se defender das agressões verbais ou físicas que o atingem de todos os lados.

A violência vista de dentro do hospício é um material produtivo que pôde ser colhido e transformado em literatura por quem, marginalizado, de fato esteve em contato direto com essa realidade. Depois que a publicação de livros se tornou mais fácil e acessível não à nata dos intelectuais, mas à população em geral, e depois do advento da internet, a possibilidade de fala chegou também à parcela marginalizada da população, o que se configura, segundo Resende (2008), como outra tendência da literatura brasileira contemporânea. É assim que Rodrigo de Souza Leão, descredibilizado pela sociedade e silenciado pelos remédios, ganha voz e começa a publicar suas produções literárias, ora em pequenas editoras (como a *Trema* ou a *7 letras*), ora em páginas virtuais, como os populares blogs dos anos 2000. Mas não só o autor escrevia sobre a sociedade estando às margens dela: os protagonistas de seus romances, também marcados pelo estigma da loucura, propagam a voz dos que são enclausurados nas clínicas psiquiátricas mais por vingança que por saúde:

Não aguentava mais ficar no cubículo. Estava sofrendo com problemas nas articulações. Nenhum louco merece aquele tratamento. Sei que no meu caso era um castigo por ter quebrado a casa toda. Era algo que funcionava como castigo de criança (LEÃO, 2008, p. 25).

Em um dos tantos momentos em que se encontra trancado dentro do quarto, Rodrigo, apesar de atordoado pelas alucinações e pelas altas doses de remédio, consegue fazer uma análise lúcida de sua situação e perceber que, na verdade, a internação é antes uma tentativa de punição do louco do que uma tentativa de ajudá-lo, como lembra o narrador em “Ou eu saio morto, ou eu saio pior” (LEÃO, 2008, p. 46). A literatura marginal de Leão, seguindo uma tendência na literatura brasileira contemporânea, vem, então, como uma vingança: “Um dia sobrevivo pra mostrar todo esse *jogo sujo*” (LEÃO, 2008, p. 29, grifos nossos). Assim, aquele que é desacreditado, estigmatizado e denegado, analisa a realidade em que se insere de maneira não só lúcida, no que se refere à denúncia dos abusos da Instituição Médica e da

nossa incompetência de vivermos uns com os outros sem nos aniquilarmos, mas também poética.

O terceiro elemento, depois da representação da violência e da literatura produzida de um ponto de vista duplamente marginalizado (porque autor e narrador são loucos), é a *presentificação*:

(...) a presentificação, a manifestação explícita, sob formas diversas de um *presente dominante* no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro (...). Há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado (...) (RESENDE, 2008, p. 27)

A presentificação a que se refere Resende é o rompimento da narrativa tanto com o passado, no que diz respeito à valorização da história ou da memória do país, quanto com o futuro, pela falta de expectativa em relação ao que está por vir. Em *Todos os cachorros são azuis* (2008), a presentificação é uma consequência da doença do protagonista. Como atordoado pela esquizofrenia e pelos medicamentos, o narrador não consegue se lembrar de seu próprio passado de maneira ordenada e organizada: as memórias vêm e vão, fora da ordem cronológica, e *se misturam* com o presente. Mas, pior do que não poder se lembrar com clareza do passado, é o herói não ter perspectiva nenhuma para seu futuro, já que, consciente de sua condição, que o impede de ter uma vida funcional, e de sua estigmatização, que faz com que ele não tenha credibilidade nenhuma para as outras pessoas, sendo apenas um incômodo (“Sou um problema ambulante” (LEÃO, 2008, p. 39)), sabe que não pode construir uma vida comum de classe média que, apesar de medíocre, é reconfortante e fortemente desejada por Rodrigo:

“Aquele dia eu chorei por estar sozinho. Chorei por não ter um emprego. Chorei por não ter uma mulher. Chorei por não ter filhos. Chorei por não ter uma família. Chorei por ter 37 anos de idade e viver ainda como um adolescente.” (LEÃO, 2008, p. 20 e 21)

Assim, a trágico se constrói a partir: da violência vivida pelo herói, principalmente, dentro do hospital psiquiátrico, onde o *tratamento* que recebe é, na verdade, um verdadeiro tratamento de choque que o subjuga física e moralmente, reduzindo-o a um animal; do ponto de vista marginal daquele que, mesmo quando não internado, permanece isolado do todo social, restando-lhe somente a escrita como denúncia e vingança; e da presentificação,

incapacidade do sujeito se projetar para o futuro porque sabe que, condenado pela doença, nunca conseguirá ter uma vida convencional.

Toda essa carga dramática, no entanto, vem acompanhada de um humor irreverente, também típico das narrativas brasileiras do final do século XX e começo do século XXI (RESENDE, 2008). No romance, o humor aparece como elemento surpresa que, quebrando a tensão dos conflitos dramáticos, vem para surpreender o leitor com imagens bizarras, aparições de personagens inesperados e interferência da internet, tudo isso sem perder o corte afiado da crítica.

Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Então viajei para Disney e dei porrada no Pluto, metralhei o Mickey Mouse. Tudo porque eu gostava do Nacional Kid e dos Incas Venezianos. A violência é tão fascinante e nossa vida tão normal. Falo de um tipo específico de violência. Tudo pode ser violento. Mesmo Deus (LEÃO, 2008, p. 52).

No trecho acima, Leão evoca, mais uma vez, a voz do ressentido e ácido Álvaro de Campos por meio de *Poema em linha reta*, que, assim como *Tabacaria*, estabelece com o romance vários pontos essenciais para a compreensão do sujeito louco. No trecho acima, especificamente, essa interface não só nos serve de ferramenta para o mergulho na subjetividade fraturada do protagonista, como também serve de *elemento essencial para a construção do humor* irreverente e incisivo, um dos traços da narrativa brasileira contemporânea. A partir da leitura integral do poema abaixo, evidenciamos como esses elementos se entrelaçam:

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.

Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das
etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado

Para fora da possibilidade do soco;
Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos - mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que venho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.
(PESSOA, 2008, p. 80-81)

Por meio da ironia, o eu-lírico do poema português começa a fazer uma série de comparações, mal disfarçadas de deboche, entre si mesmo – um sujeito que, ao longo do poema, se mostra um fracasso – e as outras pessoas – que, se esforçando para parecerem perfeitas, acabam ocupando o papel do ridículo e da hipocrisia. Ao contrário do eu-lírico, a maioria das pessoas assume um papel de perfeição que não lhes cabe, uma vez que os pequenos deslizos e humilhações do dia a dia são empecilhos que, apesar de pequenos, não podem ser superados pelo tropeço caminhar de qualquer homem que se arrisque a viver. A compreensão disso, inclusive, aparece no poema por meio de uma imagem que recupera a ideia do *tropeço*, da *esquiva falha*, enfim, do fracasso cotidiano em que tropeçam os pés: “Que tenho *enrolado os pés* publicamente nos tapetes das etiquetas”. Assim, há, no poema, uma série dessas pequenas vergonhas diluídas no cotidiano que, embora sejam comuns a todas as pessoas (inclusive àquelas que se disfarçam e garantem *nunca ter levado porrada*), estão intimamente ligadas à percepção que o narrador de *Todos os cachorros são azuis* tem de si mesmo.

A primeira interseção entre eu-lírico e narrador que apontamos se dá a partir do verso “Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita”. Embora não possamos afirmar por que, exatamente, o eu-lírico do poema se sente um parasita, podemos recuperar, por meio das ideias evocadas pelo vocábulo, a referência à *dependência*, à *insuficiência* e à *precariedade da existência* de um parasita que, para viver, compromete a existência daquele em quem se apoia. A conexão com o romance de Leão pode ser feita, aqui, no sentido de que o narrador também se sente um verdadeiro *parasita* que, paralisado pelos transtornos mentais, perde toda a funcionalidade e o controle de sua própria existência e passa a depender dos cuidados da família. Isso fica evidente, por exemplo, em trechos como: “Quantos grilos você me fez engolir, filho” (LEÃO, 2008, p. 10), em “Sou um problema ambulante” (LEÃO, 2008, p. 39) ou em “Chorei por ter 37 anos de idade e viver ainda como um adolescente” (LEÃO, 2008, p. 21). No primeiro trecho, a mãe, em uma visita ao filho no hospício, confessa em um tom, a um só tempo, ressentido e triste, que o filho lhe fez engolir muitos *grilos*. A figura do grilo, na narrativa, aparece como uma paranoia do narrador que, manifestando um sintoma muito comum da esquizofrenia, acredita ter dentro de si um corpo estranho (como o inseto, no caso). O grilo, na verdade, é a figura em que se travestem os pensamentos penosos, o sofrimento psíquico e a mania de perseguição. Quando a mãe evoca essa imagem, se refere não às paranoias típicas da esquizofrenia paranoide de que sofria seu filho, mas de todo o sofrimento e exaustão mental de passar por toda a provação da doença ao lado de Rodrigo – daí o seu tom ressentido, de quem foi testado até os seus limites por toda a carga da loucura, e triste, de quem, apesar de cansado e contrariado, ainda sente a dor de saber que a vida *normal* em família jamais seria reestabelecida. Os outros trechos mostram que o narrador tem consciência de tudo isso – o que torna tudo muito mais doloroso. Sente-se, assim, um *problema ambulante* e se afunda na angústia de, aos 37 anos, *viver como um adolescente*.

Por causa disso, Rodrigo é internado em um hospital psiquiátrico, onde é *subjugado* por médicos e enfermeiros que, se não podem eletrocutá-lo ou induzi-lo ao coma por meio de medicamentos, o reduzem a um animal domado por meio de: insultos frequentes, como em “Você é um caso perdido. Você é um idiota, você é gordo e escroto” (LEÃO, 2008, p. 29); contenção mecânica, como em “Você só diz isso porque estou amarrado” (LEÃO, 2008, p.29); e de uso abusivo de medicamentos, como em “Eu já estava tomando tanto remédio,

que estava com aquela baba elástica bovina e viscosa, como dizia o escritor³² (LEÃO, 2008, p. 18). Encontram-se, assim, Álvaro e Rodrigo *submissos*, sofrendo *enxovalhos* e *calados*.

A segunda intersecção se constrói a partir de palavras que constroem a imagem do sujeito que, além de *incômodo*, *subjugado* e *dominado*, é também *desprezível*, causando repugnância não só às outras pessoas, mas – o que é ainda mais triste – a si mesmo, já que o eu-lírico é que define a si próprio por meio de palavras como “sujo”, “porco”, “reles”, “grotesco” e “vil”. No poema, esses adjetivos se referem ao sujeito comum que admite os próprios fracassos em vez de se esconder atrás da máscara da hipocrisia, como o faz a maioria das pessoas que, apesar de sujas, grotescas e vis como o eu-lírico, tentam disfarçar os quem realmente são. No romance, essa autoconcepção deturpada aparece em trechos como:

“Ninguém merece ser coitado. Estou longe de pleitear um lugar no céu dos coitados. (...) Não aguento fazer papel de vítima. *Meu papel é o higiênico* (LEÃO, 2008, p. 60, grifos nossos).”

As primeiras afirmações do trecho acima parecem conduzir o leitor pelo raciocínio de um personagem que, apesar das dificuldades da doença, da estigmatização, da solidão e da impotência, resiste ao afirmar que está “longe de pleitear um lugar no céu dos coitados” ou que não aguenta mais “fazer papel de vítima”. Isso poderia, inclusive, sugerir o pensamento simplista e superficial que ganhou força no Brasil, depois da primeira década dos anos 2000, entre uma grande parcela da sociedade brasileira que vocifera, sobretudo por meio das confortáveis redes sociais, que a reivindicação de direitos básicos como educação, saúde e moradia é, na verdade, uma *regalia* exigida por pessoas que se entendem como *vítimas* e *coitadas*. Mas, para além das aberrações³³ largamente proferidas por uma parcela dos brasileiros, as afirmações do narrador criam a expectativa de que ele se sente forte (e não um *coitado* ou uma *vítima*) para, em seguida, desembocar na autopercepção fraturada que permeia todo o livro. Na frase “Meu papel é o higiênico”, o autor faz um jogo de palavras que, ao mesmo tempo que brinca com o leitor, coloca-o diante do abismo interno do sujeito

³² O escritor a quem o narrador se refere, aqui, é João Guimarães Rosa, escritor que, também dominando a técnica da narrativa poética, descreveu a vida sertaneja em suas obras. Uma das belas imagens descritas por Guimarães é, justamente, a dos *bois*, com seus olhos grandes e negros contemplando a paisagem enquanto mastiga calmamente o capim. No romance, no entanto, a comparação entre o narrador e o boi perde toda a *realeza* construída por Guimarães e aproxima Rodrigo não do animal nobre e impassível, mas daquele domado e sem consciência, que não controla nem mesmo a própria baba.

³³ Esse tipo de pensamento distorcido e absurdo também aparece na literatura brasileira contemporânea, de que faz parte o romance que ora nos propomos a estudar. O escritor André Sant’Anna, por exemplo, em vários de seus contos incorpora a voz absurda da classe média que destila as suas frustrações por meio de discursos de ódio e que esperneia para que seus próprios direitos sejam tolhidos.

louco: a palavra *papel* (de vítima) se refere ao sentido de *posição* ou *performance* social renegada pelo narrador que, em seguida, usa a palavra *papel* no seu sentido literal para se definir como *papel higiênico*. Essa comparação é muito sintomática e define a maneira como o protagonista se sente: descartável, *sujo* (como no poema de Pessoa), igual ao papel higiênico usado para limpar *excrementos* humanos.

A terceira e última intersecção que apontamos entre o poema e o romance é a maneira como ambos, percebendo suas contradições e fraturas, se tornam capazes de desmascarar as outras pessoas:

“O que cada um inventa é uma fantasia de Carnaval. A fantasia pode ser melhor ou pior. Em alguns casos, pode até ser nefasta. *Pior do que ser louco e ser uma pessoa nefasta* (LEÃO, 2008, p. 66, grifos nossos).

No poema, o eu-lírico, depois de admitir todas as suas fraquezas em tom de provocação àqueles que se dizem perfeitos, esbraveja, cheio de sarcasmo: “Nunca foi senão príncipe - todos eles príncipes - na vida...”, “Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam”, “Arre, estou farto de semideuses!/ Onde é que há gente no mundo?”. O narrador de *Todos os cachorros são azuis* (2008) faz o mesmo quando afirma que a existência das pessoas é uma *fantasia de Carnaval inventada*, isso é, uma farsa muito precária de perfeição e integridade que as pessoas, em geral, se esforçam para manter. O protagonista, apesar de marginalizado, subjugado e desprezado, se aproxima, contrariando a sociedade que tenta transformá-lo em um animal enjaulado, do *humano*, da *gente* por quem clama o eu-lírico do poema (“Onde é que há **gente** no mundo?”), Nesse sentido, entende-se por humanidade a *fragilidade* do homem que se vê brutalmente atingido pelos golpes do dia a dia, mas que se levanta no dia seguinte, ainda que para apanhar de novo. As outras pessoas, ao contrário, se vendem como verdadeiros *príncipes*, infalíveis e perfeitos, quando, na verdade, são, por trás da máscara, nefastas. O *mal*, assim, encarnado em quem garante que *nunca levou porrada*, se manifesta, no romance de Leão, atrás da perversa máscara da normalidade, atestado de saúde mental daqueles que torturam e aniquilam outros seres humanos em nome do progresso e da saúde.

O protagonista de *Todos os cachorros são azuis* (2008) está consciente da própria loucura e, por isso, alterna entre a angústia de ser *denegado* e a *raiva* de querer revidar as agressões às quais os doentes mentais são submetidos há séculos. Desse modo, logo após a conexão com um dos nomes mais célebres da literatura em língua portuguesa, Leão surpreende o leitor por meio da mudança radical da linha de raciocínio – o que, inclusive, é

típico do discurso do esquizofrênico. De mero indivíduo contrariado pela hipocrisia, transforma-se em um verdadeiro personagem de filmes de ação e vai à Disney descarregar seu ódio. Seus alvos (Pluto e Mickey Mouse), não por acaso, são os símbolos do reino feliz e encantado dos desenhos animados que representam os ideais da vida pequeno burguesa.

Desse modo, o humor de que fala Resende (2008) aparece também em Rodrigo de Souza Leão desenhando-se como mais um dos traços da narrativa brasileira contemporânea que se encontra em sua obra. No trecho analisado, por exemplo, o humor se constrói a partir da surpresa provocada no leitor que, entrando em contato com um poema denso como o de Álvaro de Campos, de repente é bruscamente puxado para a realidade da cultura pop, repleta de desenhos animados da Disney que distraem as crianças desde o século XX e de heróis de filmes de ação que levam o público às alturas ao fuzilar pessoas e explodir quarteirões. Todavia, ao mesmo tempo em que se aproxima do humor pela surpresa, a revolta do narrador é também assustadora, porque depois do riso sobressaem-se o ressentimento e a raiva do sujeito que, se apropriando de elementos tão comuns do cotidiano (como os inocentes desenhos animados e os divertidos filmes de ação), se vinga, ainda que por meio de uma fantasia, dos que denegam a sua dignidade.

A interferência de figuras da cultura pop (como desenhos animados, filmes de ação e super-heróis, por exemplo) ao lado de célebres nomes da pintura e da literatura – artifício usado por Leão para chocar e, ao mesmo tempo, divertir o leitor – é outro elemento característico das narrativas atuais. Em uma época em que a internet extingue as barreiras do tempo e do espaço, a cultura massificada dos Estados Unidos irradia mundo a fora, superando as fronteiras de todo o planeta por meio das telas de televisões, computadores e smartphones. Essa hegemonização de que fala Resende (2008) é algo que inunda vários âmbitos da produção artística mundial e da qual a literatura brasileira se vingou por meio da *profanação* de seus símbolos. Invocando seus ícones de venda, escritores brasileiros como Rodrigo de Souza Leão os incorporam em narrativas que, produto de uma sociedade fragmentada pela rajada constante de informações, distorcem esses símbolos em histórias que, se não esvaziam o seu significado, ao menos os ridicularizam.

Rimbaud aparecia e me mostrava alguns novos amigos... Peter Perfeito gostava de andar de mãos dadas com Clark Kent. O Demolidor beijava o Batman. Havia amor livre naquelas brincadeiras de homenzinhos de Rimbaud. Rimbaud, para de brincar com homenzinhos.

Foda-se você, que não sabe brincar. Meu negócio é brincar. Eu brinco. Brinco. E brinco (LEÃO, 2008, p. 31).

Na cena acima, Rimbaud, a alucinação que faz companhia a Rodrigo, aparece para ele com bonecos de ação de personagens famosos de desenhos e filmes norte-americanos: Peter Perfeito, Clark Kent, Demolidor e Batman. Todos esses personagens, se não são heróis, são perfeitos, como *Peter*. Aparecem, no entanto, no romance, como meros *marionetes* da alucinação de Rodrigo, Rimbaud, que brinca com esses ícones como fantoches de suas fantasias sexuais, um dos motivos pelos quais a cena é cômica. O poeta, quando afrontado por Rodrigo, que exige que ele pare de brincar, se enfeza e se recusa a parar com a encenação. A *birra*, quando feita por alguém ilustre como a figura de Rimbaud, torna a cena ainda mais cômica, pois o fiel amigo do narrador desce do célebre pedestal de ícone da poesia francesa para ocupar o lugar de criança mimada que, se defrontando com a frustração, esperneia recusando-se a obedecer por meio da repetição incessante de sua vontade (*Eu brinco. Brinco. E brinco*). Tudo isso acompanhado de uma linguagem obscena (*Foda-se você que não sabe brincar*) que faz a agressividade de Rimbaud se contrastar à sua infantilidade ao brincar com bonecos, do mesmo modo que Rodrigo, um adulto de 37 anos, se contrapõe às suas limitações que o condenam a viver como um adolescente.

Assim, o trágico - construído a partir da violência contra o doente mental ou como resposta deste ao meio; da presentificação como impossibilidade de se pensar no futuro; e da voz marginal daquele que é banido do convívio social – aparece como linha condutora do romance que se propõe a contar a ruína e o sofrimento de um esquizofrênico. A carga dramática, no entanto, vem acompanhada de um humor ácido que não anula o efeito do trágico, mas, em vez disso, a ele se associa para se transformar numa espécie de tragédia permeada pela profanação e pelo insulto, justamente o tipo de realidade que os loucos encenam diante dos nossos olhos.

2.4. Loucura e ficção brasileira

A definição exata do que é loucura é tarefa que aqui temos de evitar porque, ao longo da história da humanidade, nenhuma sociedade, instituição religiosa ou até mesmo a ciência conseguiu delimitar, com precisão, o que seria a insanidade. De fato o conceito de *louco* sempre esteve, em maior ou menor medida, associado *àquele que deixa de fazer relações básicas de causa e efeito ou que perde a capacidade de raciocínio lógico diante dos fatos*

cotidianos. Todavia, ao longo do tempo, outros aspectos relacionados à loucura variaram tanto que, hoje, se pode perceber a precariedade de sua delimitação: mendigos, homossexuais, cidadãos irreverente às ordens ou considerados promíscuos para a época e mulheres que não amavam os maridos, por exemplo, já foram também considerados loucos e, como tais, condenados aos hospícios e manicômios.

Há, no entanto, uma intersecção entre loucura e fazer literário. Pacientes esquizofrênicos (transtorno mental associado à loucura depois do século XX), frequentemente, são aturridos por delírios e alucinações que se sobrepõem à realidade à custa da dignidade do indivíduo que, depois de diagnosticado como louco, é invalidado socialmente. Esse aspecto doloroso da doença mental, no entanto, mantém estreita relação com a literatura, como apontou Barral (2001), pois o texto literário também cria uma *suprarrealidade*, povoada de personagens que, às vezes, são mais interessantes e profundos do que um sujeito real. Mas, apesar de esse ponto de contato, loucura e literatura voltam a se distanciar, ainda que uma possa ser material fértil à outra.

Enquanto o louco apodera-se das fantasias criadas por sua imaginação e age em consonância com a lógica desse universo irreal que ele crê verdadeiro, o escritor constrói seres e mundos ficcionais, aos quais também se abandona, alienando-se, momentaneamente, da realidade circundante. Essa necessidade de crer no universo construído e guiar-se pelas regras de uma lógica ficcional é que imprime à criação a condição da verossimilhança. Assim, o momento da criação pode ser considerado um estado de delírio passageiro e reversível, no qual o crescente alheamento da realidade implica inserir-se profundamente em uma dimensão imaginária (Barral, 2001, p. 14).

O louco, quando assaltado pelas fantasiadas da loucura, é atingido por um golpe do qual jamais se recuperará: a estigmatização e a denegação de sua existência. Assim, o esquizofrênico, quando em surto, passa a viver em uma realidade paralela e, gradativamente, vai sendo, à força, distanciado da vida à qual ele *não escolheu* renunciar. O que acontece na literatura, no entanto, é diferente. O escritor, em um esforço consciente, por meio da *mímesis*, cria uma *suprarrealidade* que pode ser abortada a qualquer momento, voltando o artista, assim, à realidade de outrora.

Essa delimitação de pontos de contato entre loucura e fazer literário é interessante ao nosso estudo porque há, na literatura brasileira, uma série de obras que ficcionalizaram a loucura. No entanto, não cabe ao nosso estudo elencar e analisar *todas* as narrativas brasileiras que ficcionalizem a loucura. O que, na verdade, nos interessa é apontar *algumas* obras

importantes na história da literatura brasileira que tenham trabalhado com o tema da loucura, como: 1) *Noite na Taverna* (1855), do ultrarromântico Álvares de Azevedo, 2) *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *O Alienista* (1882), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, 3) *Cemitério dos vivos* (1953), de Lima Barreto, 4) “Soroco, sua mãe, sua filha, de Guimarães Rosa” (1962), 5) *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado, e 6) *A arte de produzir efeito sem causa*, de Mutarelli. Escolhemos essas poucas obras para construirmos nosso breve panorama não só porque foram obras importantes para a literatura brasileira tanto pela sua relevância literária em suas respectivas épocas, mas também porque apresentam reflexões ou procedimentos literários que também aparecem no romance que ora nos propomos a estudar.

De maneira muito breve, ressaltamos algumas obras, de maneira panorâmica, buscando, assim, alcançar dois objetivos: 1) Esboçar, por meio de algumas narrativas, como a loucura apareceu na literatura brasileira para, em seguida, 2) compreender em que medida o romance *Todos os cachorros são azuis* (2008) se coloca nesse panorama. Só assim será possível, então, discutir a originalidade da obra de Rodrigo de Souza Leão.

Antes de se discutir como o tema aparece em algumas narrativas para, só assim, podermos pensar em como a loucura é ficcionalizada em *Todos os cachorros são azuis* (2008), é necessário, se não definir, ao menos esboçar o que tem aparecido na literatura brasileira como *loucura*. Antes da psiquiatria, uma série de comportamentos diversos era assim categorizada, e, ainda hoje, apesar das centenas de classificações dos manuais psiquiátricos, vários distúrbios também são, popularmente, vistos como loucura. Isso acontece porque pacientes que apresentam Depressão, Bipolaridade, Transtorno Obsessivo Compulsivo, Transtorno *Borderline*, entre outros, apesar de sintomas muito diferentes (que vão desde oscilação brusca de humor ao consumo quase completo do sujeito pela angústia), guardam um aspecto em comum: o comportamento desviante da conduta tida como saudável e normal que, teoricamente, permite que o sujeito siga uma vida produtiva (o que para a sociedade em geral significa manter um trabalho, ser responsável pela própria integridade física e manter as relações sociais). Assim, aproximam-se todos, guardadas as diferenças, do espectro da loucura no sentido de desvio de comportamento ou de funcionamento social comprometido. Em *Todos os cachorros são azuis* (2008), a insanidade é, geralmente, associada à esquizofrenia, doença com a qual é diagnosticado o protagonista. Em outros escritores, no entanto, ela aparece multifacetada, muitas vezes sem ser definida como um

distúrbio específico, mas sempre associada a uma conduta desviante e perturbada. É muito comum, inclusive, que as narrativas brasileiras representem a insanidade sem nem ao menos associá-la explicitamente a um distúrbio psiquiátrico. Em vez disso, representam-na simplesmente como um comportamento desviante, estranho, um desvario. Essa loucura genérica aparece de muitas maneiras diferentes entre si, variando desde a personificação do mal ao elemento linguístico que perturba a ordem do discurso narrativo.

Na literatura ultrarromântica do século XIX, por exemplo, não só na brasileira, mas na literatura em geral, a incapacidade de suportar a realidade e o consequente escapismo como saída aparecem como características marcantes desse tipo de produção. Eu-líricos e personagens imersos no contexto da angústia do *mal do século* eram aliviados, se não por meio da morte (muitas vezes, inclusive, pelo suicídio), por meio do *enlouquecimento*, isto é, um rompimento total entre sujeito e realidade (ainda que estejamos falando da *realidade diegética, mimética*). Em obras, por exemplo, como *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, isso fica evidente:

Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão. Senti-lhe a mão úmida. Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. Tinha saído de sangue. “Sangue, Ângela! De quem é esse sangue?” A Espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se. Entramos numa sala. Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro. Procurei, Tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue. Quando Ângela veio com a luz, eu vi. Era horrível. O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue. Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos. Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai! “Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime. Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro!” (Azevedo, 1988, p. 8, grifos nossos)³⁴

No trecho acima, o personagem Bertram se depara com a representação diabólica da loucura, personificada na personagem que, ironicamente, se chama Ângela, nome que faz referência a *anjo* ou a *angelical*. Essa imagem é construída primeiro pela aparência perturbada e desordenada da personagem (“os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes”), segundo pelo modo que a mulher encontrou para solucionar o seu problema e o de Bertram: sendo casada e já tendo um filho, mas apaixonada por outro homem, Ângela

³⁴ Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf> >. Acesso em 15 nov. 2018.

assassina a própria família e a entrega como prova de amor ao seu amado. Assim, a solução drástica encontrada pela mulher só foi possível pelo *enlouquecimento*, que a conduziu a uma cisão completa entre ela e sua vida de casada, instigando-a a cometer o brutal assassinato. Tem-se, desse modo, a loucura como forma de *escapismo* e, sobretudo, como expressão do *horror* e do *diabólico*.

O mesmo tipo de representação aparece, por exemplo, pouco tempo depois, na obra de Machado de Assis, em que a loucura também se constrói como manifestação do horror ou como a encarnação do mal. Isso acontece, por exemplo, no conto “A causa secreta”. Nessa narrativa, Machado compõe o personagem Fortunato criando no leitor a expectativa de que se trate de um homem altamente compassivo e altruísta³⁵, visto que é médico e, em toda oportunidade, acompanha e vela os doentes até o instante de sua morte. No entanto, a certa altura, deparamo-nos com uma das cenas mais angustiantes da literatura nacional, isto é, a cena em que o leitor se dá conta de que o personagem, na verdade, não era condolente, mas, ao contrário, era sádico e se comprazia ao ver o sofrimento alheio. Isso fica evidente quando Garcia, o amigo de Fortunato, entra em seu laboratório e o surpreende amputando e cauterizando, calma e prazerosamente, as patas de um rato que, ainda vivo, agoniza em suas mãos:

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, *para não matá-lo*, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado. — Mate-o logo! disse-lhe. — Já vai. E com um *sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas*, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a

³⁵ No conto, um homem é ferido gravemente e é encaminhado à casa de Garcia para receber os primeiros socorros, já que também ele é médico. Fortunato, embora não fosse parente do moribundo, acompanha-o até a casa do socorrista e ali permanece durante o seu tratamento: “Garcia estava atônito. Olhou para ele [Fortunato], viu-o sentar-se tranquilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças, e fitar os olhos no ferido. [...] De quando em quando, [Fortunato] voltava-se para o estudante, e perguntava alguma coisa acerca do ferido; mas tornava logo a olhar para ele [o moribundo], enquanto o rapaz lhe dava a resposta. A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; **não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação**, e se era desinteressado **como parecia**, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios.” (ASSIS, Machado. *A causa secreta*, p. 3, grifo nosso). Garcia, o estudante de medicina que se tornaria o amigo de Fortunato, pressente algo de estranho porque, quando se depara com a cena, sente um misto de *repulsa* e *curiosidade*. Por outro lado, entende que se trate de um episódio de *rara dedicação* aos necessitados. De fato, tratava-se de dedicação, mas não ao doente, mas, sim, aos impulsos doentamente sádicos de Fortunato de ver o sofrimento alheio.

chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque *o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa* da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida. Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. *Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética* (ASSIS, Machado. *A causa secreta*, p. 6-7, grifos nossos).³⁶

No trecho acima, o personagem Fortunato apresenta um comportamento assustadoramente doentio: sente prazer ao torturar e mutilar um animal indefeso. Garcia, ao surpreendê-lo, pensa em impedi-lo, mas o sádico médico impõe medo ao amigo justamente porque aparece como a encarnação do mal, como bem aponta o narrador em “porque o **diabo** do homem **impunha medo**”. O resto da narrativa corrobora para a construção da loucura³⁷ como manifestação do diabólico: diante do sofrimento, tudo que Fortunato consegue seguir é um prazer tão grande que chega a ser comparado ao de um amante de música clássica se deliciando ao ouvir uma “bela sonata”. A partir dessa caracterização, a figura do personagem se aproxima do imaginário ocidental de diabo, segundo o qual se trata de um ser extremamente cruel, que não se abala com o sofrimento alheio, mas se regozija.

O conto é finalizado com mais uma demonstração do sadismo doentio da personagem, talvez até pior do que a tortura do rato, pois dessa vez trata-se da dor da perda: no velório de sua esposa, por quem Garcia era secretamente apaixonado, Fortunato se regozija ao ver o amigo desconsolado debruçado sobre o caixão, chorando e beijando a falecida Maria Luísa.

³⁶ Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000182.pdf>>. Acesso em 16 nov. 2018.

³⁷ No caso desse conto, a *loucura* de Fortunato, se entendida como algum comportamento que se aproxime de distúrbios ou transtornos psiquiátricos, se assemelha, em vários aspectos, ao que é chamado, na psiquiatria, de Transtorno da Conduta. No *Diagnostic and Statistical Manual of Mental disorders V* (2013), principal obra de classificação e diagnóstico usada por psiquiatras, a pessoa diagnosticada com Transtorno de Conduta, dentre outras características, é descrita como: “fisicamente cruel com animais” (p. 471), “O indivíduo não se sente mal ou culpado quando faz alguma coisa errada (excluindo o remorso expresso somente nas situações em que for pego e/ou ao enfrentar alguma punição). O indivíduo demonstra falta geral de preocupação quanto às consequências negativas de suas ações” (p. 471) e “Ignora e não está preocupado com os sentimentos de outras pessoas. O indivíduo é descrito como frio e desinteressado; parece estar mais preocupado com os efeitos de suas ações sobre si mesmo do que sobre outras pessoas, mesmo que essas ações causem danos substanciais” (p. 471). No conto de Machado, há mais momentos em que Fortunato se regozija somente *vendo* o sofrimento alheio do que, de fato, infligindo sofrimento com as próprias mãos. No entanto, a sua falta de remorso e, sobretudo, de empatia, aproximam-no do transtorno descrito no manual, uma vez que ele se sente completamente à vontade e satisfeito em um momento em que exerce o papel de torturador.

Nos dois casos acima, a aproximação da loucura ao diabólico não é gratuita, visto que essa associação nasce ainda na Idade Média, como apontado por Foucault (1982), quando a insanidade era, de fato, associada à possessão demoníaca graças à forte influência da religião na época. Já em *Todos os cachorros são azuis* (2008), representar a loucura como o *diabólico*, o *mal* ou o *perverso* não é o foco da narrativa, mas essa associação, muito recorrente até hoje, aparece como *eco* na voz das personagens que vivem ao redor do protagonista e, atemorizadas pela sua situação, o repreendem como algo *maligno*: “Que engoliu grilo que nada! Você está louco. *Cruz credo*, você precisa ser tratado” (LEÃO, 2008, p. 34, grifo nosso). Nesse trecho, a expressão “*cruz credo*” denuncia justamente o ponto de vista religioso ou supersticioso pelo qual as pessoas, geralmente, encaram a questão do enlouquecimento. A consequência disso é que, por essa perspectiva, o louco é *desumanizado*, porque transformado na própria manifestação do mal, *temido* e *repelido* pela sociedade.

Em outras obras de Machado de Assis, a loucura é um tema que volta a aparecer, mas representada de maneiras muito diferentes. Se em “A causa secreta” é a encarnação do sadismo ou do mal, em *Dom Casmurro*, por exemplo, é a paranoia que leva Bentinho a destruir o casamento e a afundar a própria vida na amargurada solidão, a ponto de ser chamado de *casmurro*. A questão do suposto adultério de Capitu no romance *Dom Casmurro* é algo que, apesar de amplamente discutido, jamais será esclarecido, pois a própria incerteza a respeito da conduta da personagem Capitu é essencial para o romance, não podendo ser, assim, esclarecido jamais. Apesar disso, é de se apontar a maneira como Bento Santiago lida com o ciúme. Independente de a traição ter ocorrido ou não, a paranoia de Bentinho toma proporções tão grandes que ele compromete o próprio casamento e não consegue nem mesmo falar com Capitu, isto é, se expressar, elaborar as suas suspeitas e os seus medos pela fala. Nesse sentido é que podemos afirmar que a loucura aparece na obra. Não por meio de um personagem que apresenta surtos e delírios, como Rodrigo de *Todos os cachorros são azuis* (2008), mas que, consumido por uma paranoia e incapaz de resolver o problema por meio do diálogo, arruína a vida da esposa, do filho e a dele próprio.

A questão da paranoia é muito forte também no romance de Leão e aparece em vários momentos da narrativa. Logo no primeiro capítulo, lê-se: “Engoli um chip ontem. [...] Havia um eletrodo na minha testa, não sei se engoli o eletrodo também junto com o chip” (LEÃO, 2008, p. 9). A ideia de ter um corpo estranho dentro de si é algo que acompanhará e atormentará o herói durante todo o seu percurso, reforçando a sensação do protagonista de que

há algo dentro dele de que ele quer se livrar. Figurado como *chip*, *eletrodo* ou qualquer outro objeto, o protagonista quer, na realidade, se livrar da própria loucura, incrustada em sua mente.

Além dos corpos estranhos dentro de si, outras paranoias, às vezes associadas ao Transtorno Obsessivo Compulsivo, atormentam o herói:

Eu tinha uma paranoia muito louca. Uma espécie de compulsão. Toda vez que me davam três remédios, eu tinha que tomar o quarto. Eu enchia tanto o saco que me davam quatro logo. Se tomasse três, coisas horríveis poderiam acontecer (LEÃO, 2008, p. 18).

A cena acima mescla o trágico ao cômico, combinação muito recorrente nas obras de Rodrigo de Souza Leão. O trágico se constrói por meio do sofrimento do indivíduo que, devido às suas paranoias e obsessões, torna-se escravo de si mesmo, impelindo-se a seguir rituais absurdos – como tomar sempre quatro remédios – para que uma catástrofe não aconteça. O indivíduo, assombrado pelas próprias fantasias e elucubrações, é incapaz de perceber que, contaminado pelas ideias obsessivas, já vive arruinado. O cômico, em contrapartida, é o fato de o leitor se deparar com o absurdo de um sujeito adulto que, ao invés de evitar tomar remédios, tem a necessidade de tomar não somente três comprimidos, mas, sim, quatro. Constrói-se, assim, a cena de uma de um homem de meia idade sedento por comprimidos, tal qual uma criança se debruçaria sedenta ao pote de doces.

Além do TOC com os remédios, a entrada de um novo paciente na clínica também vira uma perturbação para o narrador:

“Naquele dia em que a chuva abundava, foi internado o Temível Louco. Temível Louco, quando pequeno tinha atitudes psicopáticas. Já havia matado muita gente, segundo rezava a lenda. Temível Louco me deu um beijo na face direita e deu duas voltas em volta de mim, disse que seria meu amigo (LEÃO, 2008, p. 17).

Antes de justificarmos por que a entrada de *Temível Louco* no romance se configurará como uma nova paranoia para o protagonista, é necessário, antes, entender a construção da nova personagem. Em vários momentos da narrativa, Rodrigo descreve novos personagens que também teriam sido internados na clínica. No entanto, não é possível afirmar se todas elas são, de fato, outros internos ou se, em vez disso, são delírios do narrador. Isso acontece porque, além de o protagonista estar em surto, a descrição dos novos pacientes, às vezes,

aproxima-os de personagens de videogames ou de filmes de ação³⁸. No caso do Temível Louco, o estranhamento começa pelo nome que o narrador lhe dá. O adjetivo *temível*, associado à sua descrição de assassino (“tinha atitudes psicopáticas” e “Já havia matado muita gente”), o aproxima de uma espécie de *fora da lei*, como um cangaceiro ou um assassino de aluguel, tipo de personagem muito produtivo para narrativas cinematográficas. É interessante notar, também, que essa figura que se aproxima do *temor* e da *transgressão* se *identifica* com o protagonista, e, depois de analisa-lo *como um animal* rondando a presa (o que contribui para a caracterização da personagem como um homem *selvagem* e *brutal*, como uma *onça* que fareja sua presa), decide que são *amigos*. A identificação imediata entre os dois é possível porque Rodrigo, além de ser igualmente temido e visto como transgressor pela sociedade, se identifica também como *animal* (e não como humano) já que foi desumanizado, e *brutal* como uma fera, já que, quando assaltado pelos surtos, destrói tudo ao seu redor.

Machado de Assis, assim como Leão, não representou a loucura em apenas uma obra, mas em várias. Em *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, por exemplo, a loucura volta a aparecer por meio do personagem Quincas Borba, amigo de infância do protagonista Brás. Depois de um longo período de mendicância³⁹ (e até mesmo de furto) pelas ruas, Quincas Borba se reergue financeiramente ao receber uma grande herança. Mudando completamente de vida e se reinserido na sociedade porque agora possui muito dinheiro, se dedica à filosofia e cria o *Humanitismo*. Essa teoria, cuja máxima é “Ao vencedor as batatas”, geralmente é associada ao Evolucionismo, que ganhava força no final do século XIX. Tratam-se, no entanto, de teorias distintas: enquanto na teoria de Darwin *aquele que melhor se adapta* é o que sobrevive, no Humanitismo de Quincas não há acordo possível entre duas forças opostas, restando, como única alternativa, a *aniquilação* de um dos lados. Nesse sentido, ainda que Quincas Borba represente a loucura no romance de Machado, ele é a voz lúcida que, analisando a sociedade, é capaz de compreender seu funcionamento doentio, segundo o qual não são possíveis acordos, mas somente o triunfo dos mais poderosos e o extermínio dos que

³⁸ Em outra cena, lê-se: “Um americano foi internado na clínica. O cara tinha sido combatente no Vietnã. Mother fucker. Fire in the line zone, gritava. Fire, gritava” (LEÃO, 2008, p. 38). Apesar de ser possível a chegada de um paciente ex-combatente, a maneira como o narrador o caracteriza o aproxima de um típico personagem dos filmes hollywoodianos de ação, falando inglês e gritando como se ainda estivesse no meio de uma batalha. Essa interferência da cultura de massa e de outras mídias é, inclusive, uma das características da literatura brasileira contemporânea, como apontado e analisado anteriormente neste mesmo capítulo.

³⁹ Desde a Idade Média (Foucault, 1982), é comum encontrar doentes mentais em situação de mendicância. Os manicômios, inclusive, serviram para recolher essas pessoas da rua. Apesar disso, até hoje é possível encontrar doentes mentais nessa situação, sobretudo em casos de abandono familiar. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Quincas Borba só enlouquece no final do romance, mas a sua situação de mendicância acaba já estabelecendo um vínculo entre a personagem e a figura do louco.

não conseguem alcançar “o saco de batatas”, ou, em outras palavras, as condições mínimas de uma vida digna.

Essa teoria se sustenta na própria personagem de Brás Cubas que, durante toda sua vida, goza de todos os prazeres, luxos e caprichos que a sua posição social pode lhe proporcionar. Além dele, Rubião, o protagonista do livro *Quincas Borba*, também comprova a validade e a precisão do Humanitismo: herdeiro não só da fortuna, como também da filosofia de Quincas, o discípulo Rubião é ludibriado por um casal ganancioso que o envolve em um golpe financeiro, arruinando-o financeiramente e levando-o à loucura. Um irônico fim para um conhecedor da filosofia de Quincas.

Em *O Alienista*, loucura e razão voltam a disputar quando o Doutor Simão Bacamarte decide estudar a mente humana e, depois de fundar a Casa Verde, começa a internar as pessoas que, em seu ponto de vista, não são racionais. Por causa disso, interna todos aqueles que apresentem algum comportamento minimamente irracional. Aqui, irracional não se refere à incapacidade de estabelecer relações de lógica e de causa e efeito entre os fatos cotidianos, mas a coisas banais como ter dificuldade em escolher um colar ou outro ou, então, ser gentil demais com alguém. Diferentemente do que faz em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a personagem que veste a roupagem do louco, contrariando a expectativa do senso comum de só reproduzir discursos sem sentido, é capaz de analisar e compreender profundamente o funcionamento da sociedade, em *O Alienista*, Machado se volta aos percalços da diferenciação entre loucura e razão. Contudo, em ambas as obras é possível destacar o jogo irônico que Machado de Assis faz entre aqueles que têm o seu ponto de vista e a sua fala legitimadas por serem considerados *mentalmente* sãos e aqueles que, categorizados como doente mental, não têm.

O que Rodrigo de Souza Leão faz em *Todos os cachorros são azuis* é criar uma personagem que assume o lugar de fala dos que têm toda a sua visão de mundo e todos os seus discursos descredibilizados pela sociedade em geral depois de diagnosticados com alguma doença mental. Isso acontece porque muitos distúrbios mentais não podem ser diagnosticados e classificados por meio de exames fisiológicos. A identificação só é possível a partir da observação do *comportamento* e da *fala*. Assim, ainda que muitas pessoas com distúrbios psiquiátricos não vivam em surto durante toda a vida, mas só durante períodos específicos, *todos* os seus discursos e todas as suas interpretações de mundo são descartadas

pela sociedade que, muitas vezes, não compreende como funcionam os distúrbios psiquiátricos.

O narrador de *Todos os cachorros são azuis* está ciente dessa limitação social e, como em muitos outros momentos da narrativa, desmascara esse cacoete da sociedade de maneira, a um só tempo, cruel e irônica:

Brincadeiras à parte, sempre me senti um ser perseguido. Ando nas ruas sempre olhando pra trás e de vez em quando saio em desabalada correria. Uma vez meu psiquiatra pegou um ônibus comigo, só pra provar que não havia problema nenhum em andar de ônibus no Rio, na zona sul. Morreu em 2000 paus, mais o relógio. O ônibus foi assaltado (LEÃO, 2008, p. 25).

No trecho acima, por exemplo, o narrador reforça a ideia de que tem distúrbios mentais e de que não consegue perceber a realidade de maneira lógica, afinal é tão paranoico (*sempre me senti um ser perseguido*) que, às vezes sai “em desabalada correria” sem motivo algum. O psiquiatra também compra esse posicionamento do narrador, isto é, o do louco que não consegue distinguir, *em momento nenhum*, a realidade do delírio. É por causa disso, inclusive, que ele sugere, como parte do tratamento, fazer um passeio de ônibus com Rodrigo para que ele veja como suas percepções de mundo estão equivocadas. O que acontece em seguida rompe com a ideia até então construída pelo narrador e choca o leitor: estavam equivocados médico e sociedade porque o perigo era, de fato, real. A cena é maquiavelicamente irônica por dois motivos: primeiro porque andar de ônibus em uma cidade grande e violenta como o Rio de Janeiro é obviamente muito perigoso, e um fato como esse não deixa de ser verdade só porque dito por um louco; segundo porque o psiquiatra paga por sua prepotência com a própria vida, quase como uma vingança para Rodrigo, que já havia lhe alertado.

Já no século XX, aparecem narrativas que tematizam a loucura de outro modo, como destaca Ketzer (2013) em seu texto *Por uma desmedida literária: O conceito de loucura na literatura brasileira até a primeira metade do século XX*: “Somente a partir da primeira década do século XX o problema da loucura chegará mesmo ao patamar de quem a vivenciou, a ponto de ser lido por nós como um testemunho”. Esse é o caso de obras como *Cemitério dos vivos* (1953), de Lima Barreto e *Hospício é Deus* (1965), de Cançado, que foram escritas depois que os autores vivenciaram internações traumáticas em manicômios da época.

A afirmação de Ketzer (2003) pode sugerir uma discussão na qual não nos aprofundaremos: discutir o limite entre o testemunho e a ficção. Interessa-nos, antes disso, ressaltar o fato de que essas obras são exemplos de textos que, a partir da ficcionalização de experiências traumáticas, denunciam uma realidade por muito tempo evitada, a realidade manicomial. A narrativa de Rodrigo Leão, produzida meio século depois, representa situações que, independente de terem sido vividas ou não pelo autor, aconteceram nos antigos manicômios e ainda acontecem, de forma velada, nos atuais hospitais psiquiátricos. É o caso, por exemplo, da contenção mecânica para manter a fachada da clínica em dias de visita, “Quando o hospício estava cheio, era hora de ficar quieto. *Qualquer coisa* e você poderia ser amarrado à cama” (LEÃO, 2008, p. 26, grifos nossos); o uso abusivo de medicamentos a ponto de deixar o paciente pior do que quando estava em crise, “Olho o jornal e não consigo ler nada. As doses dos remédios devem estar altas. Porque eu não fiz nem quarenta anos e não consigo ler de perto” (LEÃO, 2008, p. 11); e o descaso com coisas básicas como o conforto e o prazer da alimentação, “Entro na fila para tomar um café da manhã. É um café com leite que tem mais água do que leite e um pão com uma passada de manteiga na ida. Eu pago para estar neste lugar, mas só a ida da faca com manteiga no pão está nos custos⁴⁰” (Leão, 2008, p. 15).

Quase na mesma época, em 1963, é publicada a coletânea de contos de Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*. O conto “Soroco, sua mãe e sua filha”, apesar de não ter sido produzido a partir de uma experiência traumática, também retrata, de forma breve, mas tocante, a situação dos loucos. Ao longo da narrativa, o leitor começa a compreender a cena que está lendo: em um pequeno povoado, várias pessoas começam a se amontoar em volta de uma espécie de ambulância que levará duas mulheres (a mãe e a filha de Soroco) para um hospício em Barbacena⁴¹. O conto é comovente porque o leitor se dá conta do que está prestes a acontecer: a internação compulsória, o rompimento familiar e o enclausuramento por tempo indeterminado. As mulheres que vão sendo conduzidas por Soroco, no entanto, vão inocentes pelo caminho cantando e obedecendo ao homem que as guia, inconscientes de que morrerão para o povoado e para Soroco.

⁴⁰ A recorrente análise ácida e irônica está presente também nesse trecho. Por meio da afirmação galhofeira de que os pacientes comem pão com uma passada de manteiga *somente na ida*, o narrador denuncia o descaso dos funcionários com os pacientes, mesmo se tratando de uma clínica psiquiátrica particular. Nesse sentido, a prestígio social das classes mais privilegiadas não tem lugar no hospital psiquiátrico: todos os loucos, sem distinção de nenhum tipo, são tratados *somente* como *loucos*.

⁴¹ Apesar de não ser dito no conto, em Barbacena existiu, de fato, um grande manicômio, o Hospital Colônia de Barbacena, palco sobre o qual se desenvolveu o que a jornalista Daniela Arbex chamou de *Holocausto brasileiro*, devido à morte de mais de 60 000 pacientes.

O que é mais desesperador em *Todos os cachorros são azuis* é que, ao contrário das protagonistas do conto de Guimarães, Rodrigo está ciente de tudo: da doença, da necessidade do tratamento e da longa estadia em um lugar que faz com que ele se sinta ainda pior do que quando estava em crise, como afirma em “Antigamente, todo mundo que era diferente ou representava algum perigo era crucificado. Hoje em dia fica em lugares como hospício, que é a melhor forma de não melhorar” (Leão, 2008, p. 50).

No século XXI, no mesmo ano em que foi publicado *Todos os cachorros são azuis* (2008), Lourenço Mutarelli também publica um romance que tematiza a loucura: *A arte de produzir efeito sem causa* (2008). O título do romance já é uma das marcas não da literatura dos anos 2000, mas dos *millennials*⁴² de um modo geral: a marca da chacota, da ridicularização, do riso por meio da própria desgraça⁴³. Isso porque o romance conta a história de Junior⁴⁴, um homem que, depois de perder o emprego, se refugia no sofá do pai, onde começa a preencher todo o seu tempo ocioso com confabulações que se transformam em paranoias, chegando ao ponto de enlouquecer. Nesse sentido, o título faz alusão à própria loucura, isto é, à incapacidade de estabelecer relações lógicas justamente entre efeito e causa. O título se refere à quebra da linha da razão, ao irracional, ao impossível, ao *efeito produzido sem uma causa* – a alucinação.

Outra característica do romance atribuída, segundo Resende (2008), à literatura contemporânea é o hibridismo que, no romance de Mutarelli, aparece na mescla entre *literatura* e *desenho*. O protagonista Junior, passando os dias no sofá imundo do pai, começa a receber encomendas com objetos que, no início, nada significam para ele: recortes de jornais e cd's aleatórios, por exemplo. Com o passar do tempo, ele começa a atribuir significado a essas coisas e começa a entrar em estado de paranoia, passando horas a fio fazendo *diagramas* para tentar decifrar o que ele acredita que seja uma espécie de conspiração. Esse detalhe é

⁴² Geração nascida entre a última década do século XX e o começo do século XXI.

⁴³ Fora do âmbito da literatura, isso é facilmente encontrado nas redes sociais. A geração que cresceu usando a Internet e rompendo as barreiras entre o real e o digital é também a grande produtora de conteúdos virtuais (como “*gifs*” e “*memes*”) que se constroem a partir da ridicularização de fatos que vão desde fracassos cotidianos à situação catastrófica política e econômica do país que se agravou na segunda metade da década de 2010. Diferente da literatura, que usa o a alternância entre o trágico e o cômico como elemento de consternação, de reflexão ou de provocação, o comportamento autoirônico e autodepreciativo da Internet, associado às centenas de atualizações a cada dois minutos das páginas virtuais, tem refletido somente a incapacidade dessa geração de discutir questões complexas de maneira mais profunda.

⁴⁴ O nome do protagonista é sintomático. O romance narra a história de um homem que, desempregado, volta à casa do pai e começa a levar uma vida desprovida de qualquer significado: dorme, caminha sem rumo pelas ruas e tenta desvendar teorias conspiratórias. A essa figura frágil do homem que não consegue ser independente e manter uma vida funcional, dá-se o nome *Junior*. Nesse caso, o nome não recupera o sentido de sucessor do pai, mas daquele que ainda é ligado ao pai e dele é dependente, como uma criança.

importante porque conforme o narrador é consumido pela loucura, a estrutura da narrativa também começa a ser afetada. Um dos delírios de Junior, por exemplo, é que ele, às vezes, acredita estar vivenciando um mesmo acontecimento inúmeras vezes. Por causa disso, alguns trechos da narrativa também começam a se repetir, a ponto de confundir o leitor que pensa estar lendo o mesmo trecho duas vezes⁴⁵.

A experimentação com a estrutura narrativa também aparece em *Todos os cachorros são azuis* (2008) que, assim como o romance de Mutarelli, se encaixa na literatura dos anos 2000 e apresenta características em comum com outras obras produzidas no mesmo período. No romance de Leão, o loucura é transposta ao plano narrativo por meio dos trechos desconectados, da mudança abrupta de tempo e espaço e da confusão das vozes do narrador esquizofrênico, do senso comum e do delírio que se confundem.

Os doidos todos se reuniam para ver novela. Um sargento, um gari da Comlurb, outros oligofrênicos e um que de dois em dois minutos dava uma cabeçada na parede. Já falei pra esse doutorzinho que ele vai quebrar a cabeça. Vai ter um derrame sério. Eu blsjdsomdkm0oooooeirrrruruuuuuiirriiirrii. Ninguém entende o que você fala. Louco burro (LEÃO, 2008, p. 36).

No trecho acima, a ironia começa na primeira frase: Rodrigo, igualmente categorizado como *doido*, fala dos colegas de internação reproduzindo o discurso do senso comum, que categoriza qualquer pessoa com qualquer transtorno psiquiátrico como *doida*. Logo após descrever o paciente que bate a cabeça compulsivamente contra a parede, a narrativa é novamente interrompida por uma voz que, na verdade, pode ser de vários personagens: de uma pessoa qualquer fora do âmbito hospitalar, de outro paciente, de um enfermeiro ou, talvez, do próprio narrador (“Já falei pra esse doutorzinho que ele vai quebrar a cabeça. Vai ter um derrame sério”). O que vem depois da confusão de vozes, próprio dos delírios que

⁴⁵ Esse é apenas um dos artifícios de *A arte de produzir efeito sem causa* (2002). Além do delírio da repetição aparecer também na narrativa, que começa a se repetir do mesmo modo, outros elementos também aparecem. O protagonista, por exemplo, trabalhava em uma loja de peças de carros. Depois de perder o emprego e de começar a ser consumido pela loucura, a narrativa começa a ser interferida, por meio do discurso indireto-livre, por pensamentos repetitivos de códigos de produtos automobilísticos. Isso acontece, por exemplo, no trecho a seguir, em que Junior começa a planejar seu futuro desistindo de suas responsabilidades e sendo interrompido pelos códigos de um trabalho ironicamente *repetitivo*: “Pretende enfrentar o pai. Já que é Júnior, que Júnior seja. Que o pai o sustente. Pensa no filho, que não terá a mesma sorte. Que os homens de sua mãe paguem o preço. Que os seus coleguinhas cuidem dele e da mãe. Devia ligar para o filho. **F00133211. Ponte retificadora.** É isso, Júnior agora quer ser artista. Vai falar para o pai que largou o emprego porque quis” (MUTARELLI, 2002, p. 100, grifo nosso). Além disso, Mutarelli ilustrou o livro com desenhos que representam os diagramas desenhados por Junior ao tentar decifrar as mensagens misteriosas que recebe na casa de seu pai. Todos esses efeitos contribuem para a construção da loucura também na estrutura narrativa.

confundem os pacientes com esquizofrenia, é a incorporação, no plano narrativo, da *fala* do louco. Como já apontado anteriormente, o sinal mais claro da loucura, além do comportamento, é a *fala* disfuncional, incoerente e confusa. A sequência irracional de letras é uma reprodução da fala do louco de maneira cômica, já que se trata de uma sequência impronunciável, mais próxima ao *teclar*⁴⁶ *frenético* e *desgovernado*. Novamente aparece outra interferência, dessa vez muito próxima das pessoas em geral que, reproduzindo o senso comum, se irritam e projetam a raiva na figura do doente mental que, em alguns casos, de fato não consegue estabelecer uma comunicação mínima. Ao se misturar a interferência de vozes que se confundem e ao representar, no plano narrativo, a fala do louco, Leão potencializa, nesse e em vários outros trechos do romance, o mergulho na loucura do protagonista. O leitor é, desse modo, levado a acompanhar a história por meio dos olhos confusos do narrador.

Ao final deste breve percurso por algumas obras da literatura nacional que trabalham com a loucura, percebe-se que o tema já foi trabalhado de formas muito variadas por meio de procedimentos literários também muito variados entre si. Assim, a representação da loucura passa, por exemplo, pelo *maldito*, pela *razão*, pela *denúncia*, pela *dor da fragmentação familiar* e pelo *tragicômico*. Em *Todos os cachorros são azuis* (2008), todas essas representações aparecem, em maior ou menor proporção, durante a trama. O resultado disso é uma obra que recupera, em certa medida, muitas abordagens da loucura realizadas nas narrativas brasileiras, mas que se inova ao apanhar todas elas e rearranjá-las em uma narrativa que representa o drama do enlouquecimento por meio de um mosaico de pontos de vistas. A originalidade da obra se deve, dentre outros motivos, ao fato de Leão recuperar várias facetas da representação da loucura e *amarrá-las* umas às outras de modo que o leitor, sempre oscilando entre o riso e o consternação, seja levado a mergulhar na *complexidade* da loucura e do sujeito louco.

2.5. Fortuna crítica

Depois da primeira publicação de uma obra, são necessários alguns anos para que ela seja lida pelo público leitor (no Brasil, extremamente reduzido, muitas vezes circunscrito aos muros das universidades, como aponta Resende (2008)) e, posteriormente, seja discutida pela crítica literária. A obra de Rodrigo de Souza Leão foi, em grande parte, publicada pela Internet e, depois disso, seus livros tiveram apenas uma única edição até agora. Isso tudo

⁴⁶ E aqui, novamente, a interferência do computador e do universo digital na obra de Leão, escrita e publicada na Era da Internet.

somado ao fato de sua obra ser extremamente recente corrobora para o fato de a crítica literária a respeito de sua obra ser ainda muito escassa. Mas, dentre os estudos que foram feitos a partir de seus escritos, é possível destacar duas vertentes: a que lê sua obra por uma perspectiva **historiográfica**, a partir da qual suas narrativas são tomadas como *testemunho* e, portanto, como instrumento de estudo das instituições psiquiátricas no Brasil; e a que estuda sua produção a partir de uma perspectiva **artística e literária**.

Os pontos de contato entre o autor Rodrigo e as personagens de seus livros, sobretudo o protagonista de *Todos os cachorros são azuis* (2008), são muitas: a esquizofrenia, as internações, os surtos e os problemas familiares são apenas alguns dos fatos que atravessam as duas histórias. Essa proximidade entre autor e personagem permitiu uma série de estudos que partem do texto literário de Leão para entender a situação dos doentes mentais no século XXI:

Usar como fonte escritos autobiográficos, de um interno, permite perceber como a instituição [...] se colocou frente a esse debate [da Reforma Psiquiátrica], e, mais que isso, a sua própria percepção e a percepção de outros internos a respeito das mudanças. Isso permite ver as mudanças numa perspectiva de baixo, a qual valoriza os sentimentos e os modos de subjetivação destes sujeitos (PARTEKA, 2014, p. 10).

O trecho acima faz parte de um artigo intitulado “Liberdade, só fora do hospício: Rodrigo de Souza Leão, as instituições e as políticas de assistência psiquiátrica” publicado em um periódico de *história*. A autora do texto, tomando o romance *Todos os cachorros são azuis* (2008) como um testemunho, analisou alguns aspectos do tratamento psiquiátrico no Brasil entre 1990 e 2000. Ao afirmar que se trata de um texto autobiográfico, Parteka considera o romance de Leão um material que permite compreender como as mudanças no tratamento psiquiátrico foram entendidas e vividas *pelos próprios pacientes*.

Thamara Parteka escreveu ainda outros trabalhos que partem da escrita de Rodrigo Leão não para pensar a *representação* da loucura, mas a esquizofrenia em si, seu tratamento, sua institucionalização, entre outros aspectos. Em “Só morro cloro: literatura, loucura e subjetividade em Rodrigo de Souza Leão”, por exemplo, a autora declara que “O objetivo desta pesquisa, *através da análise da produção literária de Rodrigo de Souza Leão*, é perceber a experiência da loucura e o próprio processo de subjetivação na construção de sua obra” (PARTEKA, 2014, p. 1634, grifos nossos). Nesse estudo, novamente a produção artística de Rodrigo é tomada como escrita autobiográfica a partir da qual é possível analisar e

compreender a experiência de enlouquecimento *do autor* e o *seu* processo de subjetivação, no sentido usado por Foucault ao processo de constituição do próprio sujeito.

Em outro artigo, mais uma vez publicado em um periódico de história, discute-se, a partir dos diários de Maura Lopes Cançado, alguns aspectos do cotidiano de institutos psiquiátricos:

Já se sabe atualmente que narrativas escritas, orais, pictóricas, etc., gestadas dentro de instituições manicomiais, podem ter sido mais abundantes do que acreditávamos tempos atrás, isto graças ao um conjunto sofisticado de trabalhos que vem revelando e analisando tais escritos, procedendo assim a uma renovação da produção no campo da história da loucura e da psiquiatria. Além deste tipo de produção [...], muitas pessoas letradas e com certa notoriedade, por sua inserção no meio artístico, literário e/ou jornalístico, como Maura, foram capazes de produzir textos de grande significado e beleza sobre suas experiências com a loucura, como o romance autobiográfico *Todos os Cachorros são Azuis* (2010) de Rodrigo de Souza Leão, ou o famoso *Diário do Hospício; Cemitério dos Vivos* ([1920] 2010) de Lima Barreto, para ficar só nos exemplos relativos à produção brasileira (WADI, 2017. p. 4, grifo nosso)

No trecho acima, Yonissa Wodi ressalta o fato de que trabalhos produzidos dentro de instituições psiquiátricas ou a partir de internações manicomiais têm sido utilizados para o estudo da História da Psiquiatria no Brasil. Por causa disso, as obras de Rodrigo de Souza Leão, assim como a de Maura Lopes Cançado e de Lima Barreto, têm sido usadas em vários estudos como material *historiográfico*. Por essa perspectiva, a obra desses autores é vista como *diário* ou *testemunho*, gêneros não ligados à representação literária e à estética, mas à *reconstrução*, na medida do possível⁴⁷, dos fatos cotidianos.

Parteka e Wadi chegaram a publicar juntas outros estudos que discutem questões relacionadas à loucura e à figura do louco por meio das narrativas de Leão. Em “Rodrigo de Souza Leão: performances da masculinidade em narrativas da loucura” (PARTEKA, WADI, 2015), por exemplo, as autoras discutem como Rodrigo Leão, enquanto esquizofrênico, constrói sua masculinidade por meio de suas narrativas, já que, socialmente, seu diagnóstico abala todos os seus relacionamentos, inclusive os sexuais⁴⁸:

⁴⁷ Apesar de o diário e o testemunho visarem a uma reconstrução dos fatos, esses textos não são, assim como nenhum outro texto é, capaz de reconstruir a realidade. O texto literário fica ainda mais distante: separado da realidade no momento de sua enunciação, desmonta-a para, depois, remontá-la artisticamente a seu modo.

⁴⁸ Neste estudo, lê-se: “buscamos apresentar a importância das narrativas da loucura, tanto para o **conhecimento histórico**, como uma forma de reconhecer a cidadania desses sujeitos, uma vez que **procuramos os deixar falarem por si [...]**. É a partir da fala deles que podemos **avaliar as práticas médicas de maneira mais eficaz**” (PARTEKA e WADI, 2015, grifo nosso). Novamente destaca-se o uso da obra do autor como instrumento

Em Todos os Cachorros são Azuis a performance de masculinidade se apresentou de outra forma, através da sexualidade. Através da iniciação sexual, Rodrigo procurou demonstrar *virilidade, força, resistência e poder* (PARTEKA, WADI, 2015, grifo nosso).

O trecho acima se refere à seguinte cena do romance:

A primeira vez que fiz sexo foi com um javali. Seguraram o bicho pelas patas e falaram penetre. Eu penetrei 15 centímetros dentro do bicho e aí o soltaram. Eu gozava justamente porque o javali pulava e pulava. O cu do bicho era espinhoso. Doía meu pênis. Como doía meu pênis! Depois de muito tempo o bicho ficou cansado. Gozei seis vezes direto (LEÃO, 2010, p. 25).

Parteka e Wadi, partindo da narrativa de Leão para compreender a construção da masculinidade de alguém diagnosticado com esquizofrenia, afirmam que a cena é uma tentativa de o sujeito, por meio da ficção, construir a sua masculinidade. Daí, em sua análise, tratar-se de uma demonstração de *força, virilidade, resistência e poder*, características que são, de fato, socialmente associadas ao papel sexual do homem. Dentro da narrativa, no entanto, a cena do sexo com o javali pode ser lida de outra maneira. Também no plano narrativo a cena pode ser a tentativa de construção da masculinidade da personagem que, depois do diagnóstico psiquiátrico, é descredibilizado em todos os aspectos, inclusive em relação à sua sexualidade. A cena, no entanto, corrobora para a construção de outro traço do narrador. Encarcerado e temido como um animal feroz, o herói acaba se animalizando em vários momentos da narrativa (quando se descreve dentro de uma *jaula* ou quando afirma ser *selvagem*, por exemplo). A cena em que o narrador estupra o animal tem-se um dos pontos mais altos de sua *ferocidade*: um animal selvagem como o javali é posto sob seu jugo e usado como um objeto de prazer em uma cena que se desenrola como um verdadeiro ritual de iniciação à vida sexual. Desse modo, a personagem constrói não só a figura do *macho alfa*, que domina e subjuga os outros (como o faz com o javali), mas, principalmente, reforça a sua figura como *animal*. É desse modo, portanto, que a figura do louco, *temida, subjugada e tratada como um animal* aceita a *selvageria* que lhe é imposta e finalmente cristaliza-se como verdadeira *fera*.

historiográfico. Ao afirmarem que as narrativas da loucura são uma forma de deixar os ditos loucos *falarem por si*, apaga-se a fronteira entre escritor e narrador e somente o primeiro passa a existir. Nesse sentido, mais uma vez a obra não é lida como texto literário, mas como *verdade*.

Também nós, por meio deste estudo, pretendemos compreender a *construção da subjetividade do louco* e outras questões disso derivadas (como, por exemplo, a experiência traumática da internação, as relações interpessoais do sujeito, etc). A diferença, no entanto, é que enquanto uma grande parte dos estudos produzidos a respeito do autor usa sua obra para discutir a loucura no âmbito da psiquiatria, da psicologia e da saúde em geral, nós partimos do romance *Todos os cachorros são azuis* (2008) para compreender como a loucura foi *representada artisticamente* por meio de uma narrativa altamente sofisticada e como, por meio de um material com valor estético, torna-se possível a representação figurada da subjetividade do sujeito louco.

Mas, além dos que partem da obra de Leão para discutir questões do âmbito da psicologia ou da psiquiatria, há, dentre os trabalhos publicados a seu respeito, uma parte considera suas narrativas híbridas:

O escritor usa a escrita de si para levar a *Todos os cachorros são azuis* um pouco da sua experiência com internações psiquiátricas. O que vemos no livro é um misto de experiência autobiográfica e autoficcionalização, resultando numa *narrativa híbrida*, muito comum na literatura contemporânea. Sua escrita é uma forma de vencer as dificuldades da esquizofrenia, que adentra seu fazer literário, imprimindo à sua entrecortada narrativa um quê alucinatório. *Lê-lo é experimentar um pouco da esquizofrenia* (CORREA, 2016, p. 109, grifos nossos).

O trecho acima faz parte do artigo “Do blog ao papel: Rodrigo de Souza Leão e a atualidade”, em que a autora discute alguns elementos da elaboração de *Todos os cachorros são azuis*. Dentre eles, destaca-se a esquizofrenia de Leão que, de acordo com Correa, ora aparece como experiência autobiográfica, ora como autoficcionalização. O que nos interessa ressaltar é que, tanto em estudos que leem a obra de Leão como material historiográfico quanto em estudos que a leem como literatura, a esquizofrenia é um traço que se destaca independente do trabalho que se faz a partir da obra. Como bem destaca Correa (2016), *Todos os cachorros são azuis* é, de fato, um modo de se experimentar a loucura. Isso porque estamos diante de uma narrativa estilhaçada e entrecortada, interrompida a todo momento por cenas que, aparentemente, não se conectam. Tudo isso porque, ao se produzir um romance cujo narrador é esquizofrênico, ficam também todos os elementos da narrativa sujeitos à fragmentação da loucura.

Como o escritor e poeta era também artista plástico, surge na crítica literária trabalhos que discutem a relação entre literatura e pintura em Rodrigo de Souza Leão. É o caso, por

exemplo, de “Ficção e arte à beira-morte: estudo lítero-visual da obra de Rodrigo de Souza Leão”, de Silva de Sá (2014). Nesse estudo, a autora também discute a obra do autor como autobiografia e autoficção, mas analisa também algumas telas produzidas por Rodrigo. Em “Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) textos”, Pando (2018) propõe uma análise que relacione algumas telas de Rodrigo de Souza Leão com o romance *Todos os cachorros são azuis* (2008). Partindo de análises que mesclam literatura e pintura, esses trabalhos exploram a produtividade artística do escritor também no âmbito das artes plásticas por meio de telas que, assim como suas narrativas e poemas, são *confusas, fragmentárias e melancólicas*.

Esses são apenas alguns dos estudos feitos a respeito de Rodrigo de Souza Leão. Além de outras breves análises publicadas em páginas virtuais, por onde circulavam os textos de Leão, vários outros estudos também foram publicados. Todos eles, no entanto, dividem-se sempre em dois grandes grupos: o dos que estudam sua obra como elemento da realidade e, portanto, como instrumento para discussões de psicologia, psiquiatria, psicanálise, etc.; e os que analisam senão como objeto artístico, pelo menos híbrido, mesclando arte e experiências realmente vividas pelo autor.

O nosso estudo, como já discutido anteriormente, não discute o romance de Rodrigo Leão pela perspectiva da autobiografia. Apesar de reconhecermos os vários pontos de contato entre o autor e o protagonista do romance, estudamos sua obra não como relato ou como testemunho, mas como *produção literária*. Nesse sentido, ao analisarmos o romance no próximo capítulo, buscamos analisar e compreender como a experiência da loucura é ficcionalizada no romance e quais são os mecanismos literários utilizados pelo autor para produzir uma narrativa que mergulha profundamente no universo da insanidade, levando o leitor a entrar em contato com o caos e com a fragilidade humana.

3. A representação da loucura em *Todos os cachorros são azuis*

O objetivo deste capítulo é analisar os procedimentos literários que o escritor e poeta Rodrigo de Souza Leão utilizou em *Todos os cachorros são azuis* para representar a loucura e a subjetividade do louco de maneira, a um só tempo, complexa e original. Para isso, dividimos nossa análise em duas partes: na primeira, analisamos como a fábula do romance está diluída em uma trama fragmentada e confusa que funciona como uma alegoria da própria loucura do narrador esquizofrênico. Em seguida, destacamos quais elementos dentro do romance nos parecem fundamentais para o mergulho na loucura que essa narrativa propõe.

3. 1. Análise do romance

Na terminologia literária dos formalistas russos

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, *independentemente da maneira pela qual estão dispostos a introduzidos na obra* (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173, grifo nosso).

O romance *Todos os cachorros são azuis* conta a história do narrador esquizofrênico Rodrigo que, depois de um surto violento, é internado em um hospital psiquiátrico e ali vive os horrores do tratamento psiquiátrico, da solidão e da impotência. Como esse pesadelo, muitas vezes cômico, é disposto no livro de forma fragmentada e confusa, não é fácil delimitar qual ação está se desenvolvendo e qual é a sequência cronológica dos fatos. Antes de nos aprofundarmos no modo como a loucura é arquitetada ao longo da narrativa, é necessário delimitarmos e organizarmos os fatos que se seguem em uma linha lógica de causa e efeito, ou seja, definirmos a *fábula* do romance. Compreender *o quê* se conta para, em seguida, analisar *como* se conta é o caminho que propomos para discutir como essa combinação promove ao leitor um mergulho no universo da loucura e na profundidade da figura do louco.

Desse modo, nasce, no dia 4 de novembro de um ano não especificado, Rodrigo, o herói do romance: “4 de novembro: o dia em que eu nasci. Nenhum bolo e nenhum festejo. Nada” (LEÃO, 2008, p. 75). O modo como o protagonista se lembra do dia de seu nascimento já é um indício importante para a construção da personagem: ao dizer que no dia de seu

nascimento não houve celebração, o narrador sublinha o fato de que a sua existência não foi um marco feliz, a ser celebrado, como geralmente é a chegada de uma criança; ao contrário disso, o modo como ele é recebido pela família é apático. Essa informação marca a relação problemática que o protagonista construirá com seus pais. Quinze anos depois, quando for diagnosticado como esquizofrênico, os laços familiares se fragilizarão e o sofrimento que o narrador causará à família jamais permitirá, ao longo da narrativa, que ele seja visto como um motivo de alegria.

Na infância, é um menino solitário cuja principal companhia é um cachorro azul de pelúcia:

O bom do cachorro azul era que ele não crescia e não morria. O negócio era pra eu cuidar pra que ele não envelhecesse. No ano 2000, vou ter 35 anos. Estarei tão velho que mal saberia disso. Eu escovava a pelúcia do bicho. *O cachorro azul era a minha melhor companhia*⁴⁹ (LEÃO, 2008, p. 14).

Ao se lembrar do cachorro azul de pelúcia que tinha quando era criança, o narrador destaca a vantagem de o brinquedo nunca crescer nem nunca morrer. O ciclo natural da vida que um cachorro real seguiria traria a morte do animal e o consequente acirramento da angústia do narrador que, desde criança, já se sentia muito solitário, a ponto de sua melhor companhia não ser algo real, mas apenas um brinquedo. É necessário destacar que a construção da subjetividade do protagonista começa desde a sua infância. Quando criança, Rodrigo já é muito solitário e não desfruta da companhia de nenhum grande amigo. Seu único companheiro nem sequer é real, e ganha vida por meio de sua imaginação infantil. No futuro, quando o protagonista se tornar um adulto, ele continuará solitário e, assim como quando era menino, sua melhor companhia não será real: seus melhores amigos serão suas alucinações. Por meio dessa espécie de prolongamento do drama infantil, reforça-se a personalidade melancólica e solitária do herói.

⁴⁹ O trecho acima não deixa claro em que momento de sua vida o narrador tinha o cachorro azul como sua melhor companhia. No entanto, é possível compreender que ele se refere à sua infância graças a alguns elementos. O primeiro deles é o fato de que se trata de um brinquedo de pelúcia, geralmente usado por crianças. O segundo é o pensamento infantil que fica claro em “No ano 2000, vou ter 35 anos. Estarei tão velho que mal saberia disso”. Nessa frase, nota-se a mente da criança se projetando no futuro por meio do verbo “estarei” e julgando que 35 anos já seria uma idade extremamente avançada, como diz em “tão velho”. Isso acontece porque a criança tem uma percepção do tempo diferente da de um adulto e, para ela, 35 anos ainda é uma idade muito distante da sua, criando-se, assim, a ilusão de que essa idade seja quase o fim da vida de um homem.

Além da solidão, o protagonista também apresentará já na infância a sensação de não pertencimento ao meio em que vive:

Fui abduzido por extraterrestres. Eu via uma luz passando pelo meu corpo de menino de cinco anos e segurei meu cachorro azul. Desmaiei por alguns segundos. Depois Fronskey estava lá. Voltaremos para te buscar quando você tiver 18 anos (LEÃO, 2008, p. 13).

A abdução é um momento simbólico na narrativa e marca a separação entre o protagonista e a sociedade em que ele vive. Ao ser abduzido, Rodrigo é retirado do mundo dos *humanos*, do qual deveria fazer parte, e é levado para o mundo *alienígena*, que simboliza o desconhecido, o *estrangeiro*. A única coisa que leva consigo não é um elemento com o qual pudesse estabelecer um vínculo entre ele e a sua espécie, mas, sim, o cachorro azul, sua “melhor companhia”, marca de sua solidão. Quando Fronskey promete buscá-lo, acentua-se a cisão entre Rodrigo e a sociedade, porque o herói, ao contrário de temer as figuras que lhe apartarão da humanidade, espera-as ansiosamente:

E com seis [anos], fui visitado por extraterrestres que me buscariam em casa aos 18. Já havia passado dez anos e os extraterrestres não vieram me buscar. Fronskey não veio me buscar (LEÃO, 2008, p. 24).

No trecho acima, por exemplo, o narrador já começa a contar os anos de atraso para a sua retirada do planeta. Por esse ponto de vista, o fato de não ter sido levado pelos alienígenas não é um alívio para o narrador, mas uma frustração, pois aqueles com quem se identificara e que poderiam inseri-lo em uma sociedade da qual realmente se sentisse parte estavam, na verdade, dez anos atrasados.

Aos quinze anos de idade, o diagnóstico da esquizofrenia marca o início do conflito dramático da narrativa: “Tudo começou quando eu engoli um grilo em São João da Barra. Eu tinha 15 anos de idade” (LEÃO, 2008, p.11). Em outro momento do romance, o narrador volta a se referir ao início do processo de enlouquecimento na adolescência:

Um dia, salvei uma casa de seus cupins malditos, algo sobrenatural. Os cupins estavam incrustados em tudo. Deixei cupins apenas nos chifres do diabo. O resto dos lugares ficaram livres dos cupins. Eu já manifestava ter poderes aos 15 anos de idade. Era um verdadeiro emanador de poderes transcendentais (LEÃO, 2008, p. 34).

Aqui, a lembrança do desenvolvimento da esquizofrenia mistura o cômico, mais evidente, e o trágico da situação, que fica sugerido. O cômico se constrói por meio do delírio do narrador que, acreditando ser uma espécie de super-herói, consegue “salvar” a casa de cupins. A prepotência da loucura chega a tal ponto que ele afirma ter deixado os cupins só “nos chifres do diabo”, vendo-se, por causa dos delírios, como um ser tão poderoso que foi capaz de enfrentar e derrotar o próprio diabo, representação ocidental do *mal*. A semelhança entre o delírio e os filmes hollywoodianos de ação, em que há sempre um mocinho que salva a sociedade em que vive ou, então, o mundo inteiro, é outro fator que contribui para o efeito cômico do louco ingênuo que se coloca como um verdadeiro salvador da humanidade.

O traço trágico que fica subentendido é que o protagonista é, a um só tempo, temido e odiado pela sociedade e, justamente por isso, será trancafiado nos manicômios. No entanto, em seu delírio ingênuo, o herói aparece como salvador dessa mesma sociedade que o repudia. Anos depois, quando tiver um surto violento, será por ela condenado e submetido a uma experiência traumática dentro do hospital psiquiátrico⁵⁰.

Os efeitos do diagnóstico de esquizofrenia logo começam a afetar a vida do narrador protagonista. Antes do surto que o levará à primeira internação, por exemplo, começam a aparecer as primeiras dificuldades da família de lidar com a loucura. Quando o protagonista já estiver internado no hospital psiquiátrico, ele se lembrará da dificuldade que a mãe teve de lidar com o problema do enlouquecimento: “Quantos grilos você me fez engolir, filho” (LEÃO, 2008, p. 10). A figura do grilo aparece várias vezes durante a narrativa e simboliza, como já analisamos anteriormente, as paranoias típicas das alucinações persecutórias que Rodrigo desenvolve. Quando a mãe incorpora a fala do filho, o grilo deixa de ser a alucinação e passa a ser a paranoia da mãe que, depois do enlouquecimento do filho, passa a se dedicar e a se preocupar com o filho doente. A prova de que esse cuidado da família será necessário ao narrador louco é quando ele afirma: “Chorei por ter 37 anos de idade e *viver ainda como um adolescente*.” (LEÃO, 2008, p. 21, grifo nosso).

⁵⁰ Essa atitude ingênua do louco que crê capaz de defender e de salvar a sociedade é algo que encontramos também no célebre *Dom Quixote de la Mancha*. Nesse caso, Quixote tenta se encontrar como herói dentro de uma sociedade pré-moderna que não admite mais o código de honra dos cavaleiros medievais. A consequência disso é uma novela que traz uma série de peripécias que diverte o leitor e propõe uma reflexão a respeito da mudança dos paradigmas a partir do século XVIII. Em *Todos os cachorros são azuis*, o protagonista, iludido em seus delírios, também tentará salvar a sociedade, mas o seu fim será mais trágico e ele será por ela pouco a pouco destruído. O resultado será um romance que, embora retome a comicidade da loucura, mergulhará profundamente na problemática do louco e da loucura.

No entanto, ao mesmo que tempo em que sofre pelo enlouquecimento, o protagonista também se deleita em situações em que ele, como elemento perturbador da ordem social, aproveita-se dessa posição para aterrorizar e constranger os que estão ao seu redor:

Uma vez, virei uma planta por uma hora de sessão. A mulher pensou que eu estava em estado catatônico. Ela ficou nervosa. Foi a mesma coisa que eu fiz com uma namorada, e ela teve a mesma reação. Fiquei sem falar e parado (LEÃO, 2008, p. 12).

Nesse e em outros momentos da narrativa, o protagonista se aproveita do seu rótulo de louco para desconcertar as pessoas, que, de modo geral, não sabem como lidar com situações que fogem do protocolo. No trecho acima, a psicóloga, supostamente apta a tratar distúrbios psicológicos, sente-se perdida e fora do controle quando a situação foge do esperado. Em uma sessão de terapia busca-se tratar o paciente por meio da fala, mas, quando Rodrigo se recusa a falar, a sessão de terapia deixa de seguir o protocolo e o narrador tira a psicoterapeuta da sua posição de poder, deixando-a nervosa. Nesse sentido, o protagonista, apesar esquizofrênico e socialmente tachado como louco, não só está plenamente consciente de sua condição como se aproveita disso para divertir-se.

Na fase adulta, as alucinações vão continuar perseguindo Rodrigo:

O que todas aquelas pessoas de branco tinham a ver com o fato de eu estar vomitando sangue? Levaram-me para o Miguel Couto. Pensaram que eu estava com tuberculose. O Miguel Couto era o hospital referência para casos de dengue. Havia uma epidemia de dengue na cidade. Havia muitos hipopótamos deitados. Algumas tartarugas andando de quatro rodas. Passei pela porta do hospício (LEÃO, 2008, p. 12).

Esse trecho apresenta um elemento da narrativa que irá persistir durante todo romance: *a representação do corpo doente ou castigado*. Nessa e em outras cenas, o narrador descreverá processos dolorosos aos quais seu corpo será sistematicamente submetido. Durante o romance, esse castigo aparece majoritariamente como a representação da realidade manicomial, pois quando for internado, o narrador será submetido a tratamentos físicos penosos (doses cavалares de remédio, contenção mecânica e eletroconvulsoterapia, por exemplo). No trecho acima, a dor e o sofrimento ainda não se inscrevem em seu corpo por meio do tratamento psiquiátrico abusivo, mas pela tuberculose que lhe faz vomitar sangue.

Na cena anterior, Rodrigo não consegue discernir a realidade à sua volta devido ao seu estado mental. Ele não sabe, por exemplo, onde está ou quem são os médicos ao seu redor

quando pergunta “O que todas aquelas pessoas de branco tinham a ver com o fato de eu estar vomitando sangue?”. As alucinações aparecem quando ele diz “Havia muitos hipopótamos deitados. Algumas tartarugas andando de quatro rodas”. Essas imagens são, na verdade, a sua mente confusa transformando a realidade hospitalar em uma espécie de zoológico *non sense*. Os hipopótamos deitados e as tartarugas andando de quatro rodas são, na verdade, os pacientes que, transformados em animais em seu delírio, estão deitados sobre as macas ou são carregados em cadeiras de roda. O fato de o seu delírio transformar os pacientes em animais é outro fator que merece ser ressaltado, pois desumaniza os seres humanos hospitalizados. No final do trecho, suas memórias se misturam e ele menciona a internação no manicômio, que é o lugar onde os seres humanos serão, de fato, desumanizados pelo tratamento que recebem, tal qual acontece em seu delírio.

Em meio a internações devido à saúde física e a conflitos familiares para enfrentar os desafios da doença, o protagonista tem um surto violento e, por causa disso, é internado compulsoriamente em um hospital psiquiátrico. Essa internação será a marca mais traumática que o enlouquecimento lhe deixará porque, durante todo o romance, o narrador protagonista descreverá como a estadia no manicômio lhe será penosa física, psicológica e moralmente.

No início da internação, o narrador encontra-se ainda muito confuso e as percepções do ambiente vão se misturar às suas lembranças:

Seguram-me de novo. Recebo o beijo de minha mãe. Deve ser dia de visita. Acordo e como uma lasca de goiabada com o sanduíche de atum que mamãe trouxe para mim. Escuto uma música tão alta que não entro nos meus pensamentos e estou fora, agora a cocaína não vai chegar (LEÃO, 2008, p. 9).

Nesse trecho, as experiências vividas no hospital psiquiátrico não são claramente narradas, mas, simplesmente, mencionadas e justapostas umas às outras, criando-se o efeito de que o narrador, confuso, não consegue discernir o que está acontecendo ou em que ordem está acontecendo. Daí a confusão de não saber identificar o dia em que se encontra (“Deve ser dia de visita”) ou a dificuldade de estabelecer uma relação lógica entre os acontecimentos.

Durante a sua internação no hospital psiquiátrico, o narrador constrói a realidade manicomial como *pesadelo*. Isso porque ali é submetido a tratamentos brutais e traumáticos, como a eletroconvulsoterapia⁵¹, a contenção mecânica⁵² e as doses cavalares de

⁵¹ “Nós só fazemos eletrochoque com sedação. O doente não sente nada. Quem sabe levando uns choquinhos ele não volte ao normal? Quem sabe tudo volta ao normal?” (LEÃO, 2008, p. 16).

medicamento⁵³. Além disso, o herói dorme⁵⁴ e se alimenta⁵⁵ mal, sente-se sozinho e com saudades de casa⁵⁶ e frequentemente é ridicularizado⁵⁷. Quando apresenta relativa melhora, Rodrigo ganha a liberdade de poder andar livremente pela clínica:

Foi como mergulhar. Finalmente, me tiraram do cubículo. Eu passeava agora como igual entre os iguais. Alguns me olhavam com medo. Outros me pediam um cigarro. Se você um dia for visitar um hospício, leve um cigarro. Todo mundo fuma. Imagina aquela turminha fumando uma tora, uma bazuca das boas. Eu me sentia livre como uma borboleta dando o seu primeiro voo. Eu sabia que aquele era o primeiro passo para sair daquele lugar (LEÃO, 2008, p. 31).

A cena acima nos serve para marcar cronologicamente um momento importante da narrativa, a saber, a permissão para andar pelo hospital expressa em “Finalmente me tiraram do cubículo”. Contudo, nesse mesmo trecho aparecem três elementos que merecem ser ressaltados porque são processos estilísticos que aparecerão durante toda a narrativa.

O primeiro procedimento que destacamos é a *metalinguagem* e a consciência do narrador que sabe estar contando uma história. Isso fica expresso em “Se você um dia for visitar um hospício, leve um cigarro”. O modo como isso aparece é cômico porque o narrador, por meio do pronome “você”, se dirige diretamente ao leitor como em uma conversa franca em que ele se sente à vontade para aconselhá-lo a agir em uma situação nada comum, como, por exemplo, visitar um hospital psiquiátrico.

O segundo procedimento é a maneira zombeteira que ele usa para se referir ao universo da loucura, do qual ele mesmo também faz parte. Em “Imagina aquela turminha fumando uma tora, uma bazuca das boas”, o narrador usa “aquela turminha” para se referir aos loucos e, por extensão, a si mesmo, como um grupo de crianças travessas. Nesse sentido, o narrador afasta os delírios dos loucos da sintomatologia das doenças psiquiátricas, e as

⁵² Ainda continuo na jaula. A minha boca está fechada por uma mordaca. Meus pés estão presos” (LEÃO, 2008, p. 14).

⁵³ “Eu já estava tomando tanto remédio, que estava com aquela baba elástica bovina e viscosa, como dizia o escritor” (LEÃO, 2008, p. 18).

⁵⁴ “Eu acordo às cinco horas da manhã com o esporro colossal e um enfermeiro. Durmo mal. Acordo mal. Não sei qual dos dois pesadelos é pior: acordado ou dormindo” (LEÃO, 2008, p. 14).

⁵⁵ “Entro na fila para tomar um café da manhã. É um café com leite que tem mais água do que leite e um pão com uma passada de manteiga na ida. Eu pago para estar neste lugar, mas só a ida da faca com manteiga no pão está nos custos” (LEÃO, 2008, p.15).

⁵⁶ “Tinha vontade de comer o bolo da vovó” (LEÃO, 2008, p. 26).

⁵⁷ “Preciso perder 50 quilos. Uma enfermeira disse que eu era até bonitinho, mas precisava perder uns quilinhos” (LEÃO, 2008, p. 19).

representa como verdadeiras travessuras, cômicas e inconsequentes. Ao imaginar o que poderia acontecer se eles fumassem “uma tora, uma bazuca das boas”, o protagonista Rodrigo novamente coloca a loucura como elemento capaz de romper a frágil ordem social. O modo como faz isso, no entanto, é hilário e, mais uma vez, altamente consciente, porque ele, como louco, sabe que a loucura perturba a ordem social, mas quer levá-la às últimas consequências e se deleitar com o estrago que ela pode fazer. Assim, a figura do louco, que é contida e neutralizada por meio da violência do Estado e da Instituição Médica, *se vingaria* instaurando o caos da insanidade.

O terceiro procedimento que aparece frequentemente na narrativa e também no trecho acima é a comparação como ferramenta de compreensão da realidade da narrativa. A frase “Foi como mergulhar”, lida como um exemplo desse procedimento estilístico do autor, pode ser lida de duas formas que explicaremos agora.

A primeira leitura que se pode fazer é que, ao recorrer ao mergulho para descrever a experiência da liberação dentro da clínica, o narrador estabelece uma oposição entre o cubículo e o resto da clínica. O quarto onde ficava trancafiado pode ser lido como o *raso*, onde não se poderia metaforicamente mergulhar, enquanto a possibilidade de caminhar pelo hospital pode ser lida como o *profundo*. Essa oposição de sentidos que se pode estabelecer a partir de uma leitura poética do trecho é, na verdade, brutalmente trágica. Isso porque estar confinado em um manicômio não poderia ser, de modo algum, uma experiência de *profunda* liberdade para um ser humano. No entanto, para o protagonista que se viu segurado por enfermeiros e amarrado a uma maca por muito tempo, o simples fato de caminhar dentro de um manicômio passa a ser uma grande conquista. Nesse sentido, a obra sugere a reflexão de que aqueles que não são diagnosticados com alguma doença psiquiátrica e que, por isso, nunca foram interditados pelo Estado e pela Instituição Médica, gozam de uma liberdade da qual não estão sequer conscientes. Não se trata, no entanto, de uma liberdade absoluta, visto que, em maior ou menor grau, todos os cidadãos estão sujeitos à contenção do Estado, mas a liberdade das pequenas coisas, como o narrador um momento já no final da narrativa ressaltará em “Andava pela casa e me sentia um ser livre. *A liberdade estava nas pequenas coisas*: ver os e-mails, abrir a geladeira” (LEÃO, 2008, p. 67, grifo nosso).

A segunda interpretação que se pode fazer do trecho que marca o momento em que Rodrigo é libertado do “cubículo” é que, mesmo sob tratamento medicamentoso e internado no hospital, a personagem continuará convivendo com suas alucinações por ainda muito

tempo. Nesse sentido, “Foi como mergulhar” é a possibilidade do narrador mergulhar dentro da própria loucura e poder viver relativamente mais livre com seus delírios.

Durante a sua estadia no hospício, Rodrigo não se relaciona com outros pacientes, embora os descreva:

Hora de ver televisão. *A hora em que a Família Adams se reunia*. Os doidos todos se reúnem para ver novela. Um sargento, um gari da Comlurb, outros oligofrênicos e um que de dois em dois minutos dava uma cabeçada na parede (LEÃO, 2008, p. 36, grifo nosso).

A caracterização de outros pacientes da clínica psiquiátrica ou dos loucos em geral sempre aparece, em *Todos os cachorros são azuis*, de maneira zombeteira. No caso acima, por exemplo, o narrador menciona outros pacientes, como o sargento, o gari da Comlurb e um homem que batia a cabeça sistematicamente contra a parede. No entanto, todos eles (e também ele, mais uma vez, por extensão) são definidos ironicamente como *A família Adams*. Além de marcar a tendência na literatura brasileira contemporânea em geral, como aponta Resende (2008), de trazer para a narrativa a interferência de outras mídias, sobretudo o cinema e a televisão que já haviam se popularizado depois da década de 1960, a menção à família Adams ajuda a definir o universo da loucura de modo cômico. Os Adams apresentam uma série de características em comum com os loucos. Uma delas é o fato de que não se encaixam no padrão de família pequeno burguesa disseminado socialmente, do mesmo modo que os loucos também não cumprem o protocolo social do cidadão comum. Além disso, os Adams são ridicularizados todo o tempo, mas, quando as pessoas se deparam com eles, sentem-se, na verdade, aterrorizadas. A mesma coisa acontece com todas as pessoas diagnosticadas com algum distúrbio psiquiátrico, sobretudo aqueles que fazem com que elas ajam de maneira completamente imprevisível, como a esquizofrenia. O narrador está ciente dessa galhofa mesclada ao pavor, e é justamente por isso que em vários momentos do romance vai se aproveitar de sua situação de louco para provocar as pessoas, como fez com sua psicoterapeuta e com uma ex-namorada. O cômico, aqui, se constrói porque, apesar de todas essas semelhanças, o que se sobressai quando o herói compara os Adams aos pacientes é que os loucos passam a ser definidos como verdadeiras aberrações e monstros, como os personagens do filme de comédia dos Adams também são.

Suas verdadeiras companhias, no entanto, não são outros pacientes ali internados, mas, sim, suas alucinações, principalmente os poetas Rimbaud e Baudelaire.

A ideia do escritor Rodrigo de Souza Leão de recriar o poeta Arthur Rimbaud como o melhor amigo do narrador é um dos pontos mais ricos da narrativa por vários motivos.

O primeiro deles é que Arthur Rimbaud, nascido em meados do século XIX na França, foi um poeta que produziu a maior parte de sua obra entre a adolescência e a juventude e, mesmo assim, conseguiu inscrever seu nome dentre os maiores poetas modernos, mas também dentre os surrealistas. O surrealismo, marcado pelo jorro de imagens irracionais, muito mais ligadas à abstração inconsciente do que à percepção consciente da realidade, está intimamente ligado ao universo da obra por duas razões.

Primeiro porque os delírios vividos pelo protagonista, assim como a arte surrealista, estão extremamente distantes da realidade e da lógica, construindo-se como verdadeiras imagens surrealistas:

E menina gorda que dançava comigo explode ao estilo Dona Redonda. Seu corpo, suas vísceras estão à mostra no meu peito. O peito dela no meu peito. Ela continua dançando. Só as pernas (LEÃO, 2008, p. 60)

No trecho acima, por exemplo, aparecerá quando houver uma festa junina no hospital psiquiátrico. Os pacientes se divertem uns com os outros na festa e, ao descrever o momento em que está dançando com outra paciente, o surreal toma conta da cena. A garota explode “ao estilo Dona Redonda”. Isso é, mais uma vez, uma referência aos programas televisivos, a saber, à telenovela “Samambaia” exibida pela Rede Globo no final dos anos 1970, em que a personagem Dona Redonda, muito obesa, de fato explode, como em um desenho animado. A explosão da garota em si já é um elemento surreal, mas o fato do narrador continuar dançando com as vísceras da mulher sobre o seu corpo e das pernas dela continuarem seguindo o ritmo da dança potencializam isso dentro da narrativa. É importante notar como a violência aparece nessa semana. Por mais que a explosão da paciente remonte aos acontecimentos hilários dos desenhos animados, o seu sangue e as suas vísceras espalhadas pelo corpo do narrador dão um tom de surrealismo macabro à cena, além de simbolizar a violência à qual o protagonista é submetido durante toda a narrativa. Nesse e em muitos outros momentos da narrativa o contato entre o surrealismo e a loucura aparecem por meio dos delírios do autor.

Mas não é só esse o ponto de contato que se pode estabelecer entre o surrealismo, recuperado pela figura de Rimbaud, e a obra. Além dos delírios do narrador, o surreal se aproxima das imagens poéticas que permeiam todo o romance:

Não sei ao certo o que devo fazer para melhorar. Simplesmente, porque sou um pterodátilo numa gaiola. Um corvo bicando o ventre de um espantalho. Um homem sem medo do terror que é viver sem medo. Never more, todos aqui não tem medo (LEÃO, 2008, p. 54-55).

Nessa cena, por exemplo, como já havíamos apontado anteriormente, o romance se aproxima do poético quando o narrador utiliza metáforas e imagens poéticas para compreender o mundo e a sua posição dentro dele. Encarcerado no hospício, o herói constrói imagens surreais, como, por exemplo, um pterodátilo enjaulado, para metaforicamente descrever o modo como ele se sente durante a internação. A imagem do dinossauro enjaulado sugere a desproporção entre o animal, gigantesco, e o lugar onde está preso, minúsculo como uma gaiola. Constrói-se, assim, a ideia do *desconforto* e do *desejo de liberdade* experimentados pelo herói durante o romance. A imagem que se segue é a do corvo bicando o ventre de um espantalho. Essa imagem metaforiza o esforço sem resultados, tal qual um corvo que, buscando alimento em um ventre humano, tenta encontrar alimento em um espantalho que só pode lhe oferecer palha. Nesse sentido, a imagem do esforço sem resultado se refere, dentro do universo do romance, à vontade frustrada de se libertar do tratamento psiquiátrico, já que dele o narrador não conseguirá jamais escapar, nem mesmo no final do romance, como apontaremos adiante. A figura do corvo também é altamente produtiva, pois retoma a ideia de tristeza e de solidão. Isso é potencializado pela referência ao poema trágico mais célebre de Edgar Allan Poe, “O corvo” (1845), quando o narrador diz “Never more”.

Por fim, quando o narrador diz “Um homem sem medo do terror que é viver sem medo”, estabelece-se uma oposição entre o homem tachado de louco e os outros cidadãos que correspondem ao padrão de normalidade na sociedade. De um lado, o homem comum que vive com medo de coisas que vão desde o banal, como a falta de dinheiro e a frustração diária, a coisas mais complexas, como a violência à qual todos somos expostos diariamente e a morte pondo fim à existência humana. Do outro lado, está a figura do louco que, tendo experimentado os horrores da loucura, mas, sobretudo, da internação e da marginalização, não tem mais medo de nada e almeja sair da “gaiola” para se jogar à vida como um outro homem qualquer, sem a sede de liberdade do encarcerado, jamais se jogaria. É por isso, inclusive, que o narrador afirma “*todos* aqui não tem medo”. Ao invés de dizer “ninguém aqui tem medo”, o escritor, com cuidado poético, prefere dizer “*todos*” e “*não tem medo*”, potencializando a ideia do coletivo das pessoas com doenças psiquiátricas. Todos eles já experimentaram o

horror e, por isso, experimentariam a volta à vida de uma maneira que as outras não seriam capazes.

O primeiro motivo pelo qual a personagem de Rimbaud é produtiva à obra é, como demonstramos anteriormente, porque a sua ligação com o surreal se plurissignifica em uma obra permeada por delírios poéticos. O segundo motivo que torna essa personagem rica é o fato de ela evocar todo um universo literário que mantém estreita relação com o narrador protagonista. Apesar de atordoado pela esquizofrenia e pelo tratamento medicamentoso, o narrador está consciente do próprio ato de narrar, o que, como apontado anteriormente, constrói a metalinguagem dentro do texto. Dessa forma, o narrador Rodrigo e seu companheiro Rimbaud dividirão a atividade da escrita⁵⁸, mas também a vivência dentro do hospício:

Rimbaud se comportava bem e jamais saía do meu lado. Era um amigo fiel, um escudeiro. Ele gostava de flores. De vez em quando, estávamos cingidos de flores. De vez em quando, andávamos nus. Eu gordo e ele bem magro. Fazíamos a dupla o gordo e o magro (LEÃO, 2008, p. 34).

Nesse trecho, fica clara a relação de estreita amizade entre o protagonista e a personagem de Rimbaud, que estava sempre ao seu lado. O fato de o narrador vê-lo como um escudeiro deixa entrever um dos mecanismos de defesa e de resistência que o protagonista criou para sobreviver à realidade da internação. Como durante todo o texto fica claro que a estadia no hospital é muito traumática, a menção de Rimbaud, seu melhor amigo, ainda que seja só uma alucinação, como um *escudeiro* recupera a imagem do *escudo* como instrumento de guerra usado para defender os soldados de ferimentos que poderiam ser fatais. Nesse sentido, o delírio de ter Rimbaud como um amigo ameniza a dura realidade do manicômio.

O terceiro motivo pelo qual a figura de Rimbaud é produtiva ao romance se deve ao fato de Arthur Rimbaud ter escrito “Uma temporada no inferno”. Trata-se de uma prosa poética que propõe uma série de reflexões acerca da condição do ser humano no mundo. O título sugere o inferno com o qual se deparará o leitor ao debruçar-se sobre a leitura dessa obra que escancara, dentre muitas questões, a fragilidade do homem. Do mesmo modo, o romance *Todos os cachorros são azuis*, por meio da experiência *infern*al do protagonista no

⁵⁸ No romance, Rimbaud já não é mais um jovem escritor, mas um senhor de idade travesso que não escreve mais. Ainda assim, o passado literário que essa personagem recupera permite estabelecermos na obra os pontos de contato entre ele e o narrador protagonista.

manicômio, propõe também um mergulho na subjetividade do louco, fazendo o leitor se deparar com uma realidade ainda mais *infernal* que a mediocridade da vida cotidiana.

Destacamos, ainda, um quarto motivo que explique a importância de Rimbaud. É possível ler, também, que essa personagem funciona como uma alegoria da própria loucura do narrador. Apesar do traumático tratamento ao qual é submetido, a figura do louco é representada de maneira cômica no romance. Sendo o protagonista louco também, a comicidade da insanidade também lhe cabe. Essa insanidade, a um só tempo, absurda e cômica aparece em Rimbaud, que é uma figura muito travessa e, justamente por isso, também engraçada. Havendo tantos pontos de contato entre o herói e a personagem de Rimbaud, é possível interpretar que eles dividem também a própria insanidade, funcionando o poeta como a concretização da insanidade do narrador Rodrigo.

Além de Rimbaud, aparece também, por meio do delírio, outra figura célebre transformada em personagem: Baudelaire. Essa personagem também garante a riqueza do texto em vários sentidos.

Charles Baudelaire, também nascido na França no século XIX, apresenta traços de sua personalidade que se encaixam no perfil do narrador do romance. Quando morou em Lyon com a família, foi colocado em um colégio militar⁵⁹. Esse tipo de instituição funciona com base na reprodução de valores do status quo da sociedade, como, por exemplo, a moral, os bons costumes e a disciplina. O que aconteceu em seguida marca a personalidade de Baudelaire: o poeta foi expulso do colégio, o que significa que ele não se encaixou no padrão normativo da sociedade, a ponto de ter que ser desligado, à força, da instituição. A respeito dessa dificuldade de se enquadrar em um padrão, o poeta escreveu “As flores do mal” (1847), obra que reúne poemas que tratam de temas dolorosos como, dentre muitas outras coisas, as mazelas da condição humana. Além dessa obra, escreveu, ainda, “Paraísos artificiais” (1860), em que fala, por meio de dois ensaios, do mundo alucinógeno alcançado por meio das drogas.

O protagonista Rodrigo apresenta uma série de pontos de contato com poeta. Também o herói do romance não se enquadra no padrão social porque, depois da esquizofrenia, deixa de ser um indivíduo qualquer para ser socialmente visto unicamente como louco, que é o expoente da incompatibilidade⁶⁰ com a sociedade. Além disso, o narrador protagonista, por

⁵⁹ Esta informação foi disponibilizada pela editora L&P. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=8>. Acesso em 20/01/2019.

⁶⁰ A propósito da *incompatibilidade* entre indivíduo e meio, vale lembrar que Charles Baudelaire também escreveu um poema chamado *Incompatibilité*.

meio da narração de sua experiência com a loucura, garante uma série de reflexões a respeito das mazelas da condição humana, um motivo também abordado nos poemas de *Flores do Mal*. Por fim, enquanto Baudelaire acessa os *paraísos artificiais* por meio das drogas, o narrador Rodrigo experimenta essa vivência não por meio de alucinógenos, mas por causa de sua própria condição de esquizofrênico.

Do mesmo modo que Rimbaud pode ser lido como uma alegoria⁶¹ da *loucura* do protagonista, Baudelaire pode ser lido como uma alegoria ao espírito melancólico e desencantado do narrador Rodrigo:

Tinha um outro amigo, o Baudelaire, que aparecia só de vez em quando. Mas com ele era outra história. Nem eu pedindo e ligando pra ele, nem deixando recado, Baudelaire atendia. Ele tinha um *gênio danado*. *Mau humor* (LEÃO, 2008, p. 35, grifos nossos).

Nesse trecho, o narrador já destaca o mau humor de Baudelaire e a dificuldade de se relacionar com ele, já que “Nem eu pedindo e ligando pra ele, nem deixando recado, Baudelaire atendia”. Em outro trecho, lê-se “Quase sempre Baudelaire é *chato, ranzinza, pentelho e forte*” (LEÃO, 2008, p. 57, grifo nosso). Nesse sentido, ao contrário de Rimbaud, que tem uma personalidade eufórica, porque é quase sempre alegre e travesso como uma criança (ou um louco), Baudelaire tem uma personalidade disfórica, porque está sempre consumido pela tristeza e pelo mau humor, sendo por isso frequentemente *ranzinza*. O protagonista do romance também experimenta, na maior parte da narrativa, a melancolia e a tristeza devido à realidade em que se encontra, tornando possível, assim, ler a personagem de Baudelaire como uma alegoria do seu sofrimento psicológico.

Outras personagens aparecem durante a estadia do herói no hospital psiquiátrico, mas as que se destacam são Rimbaud e Baudelaire porque estão frequentemente com o narrador e porque têm um significado simbólico na obra. Quando outras personagens são inseridas, elas aparecem sem que o narrador se aprofunde nelas e são sempre nomeadas de modo cômico. Exemplo disso são: Lembra-Vovó, Louco Nerd, Alcoólatra Cabelos Brancos, Senhora de Todos os Gritos e Temível Louco.

⁶¹ Essa leitura pode ser ratificada no trecho “Não sei se você é uma alucinação minha ou se eu sou uma alucinação sua” (LEÃO, 2008, p. 31), em que os delírios poéticos do narrador começam a se misturar com a sua própria personalidade, a ponto de ele não saber mais distinguir quem é o original e quem é a extensão, isso é, a alucinação.

Durante a primeira internação e depois de ter sido liberado do quarto para andar livremente pela clínica, é internado o Temível Louco. Apesar de não ser possível delimitar se o Temível Louco é um delírio do narrador ou se é só mais um paciente nomeado de maneira cômica e exótica, pode-se afirmar que o assassinato dessa personagem será um delírio:

Eu ouvia os tiros da ação. Andava de um lado pro outro. Minha adrenalina aumentava na madrugada. A madrugada começava com aqueles timbraços. Será que alguém está ferido? Ontem, mãe, deram tiros aqui dentro. Conta pra mim o que houve? Conta pra mim? Você sabe que eu sou curioso. Se isso ocorresse eu te tiraria daqui na hora, meu filho. Você está aqui para melhorar. Parar de destruir a casa de mamãe e pronto (LEÃO, 2008, p. 23).

Durante uma visita de sua mãe, Rodrigo pede que ela lhe conte o que houve no hospital, pois, ele acredita ter ouvido disparos. A resposta dela, no entanto, deixa claro que os tiros não aconteceram de fato e são somente um delírio do filho. Quando a mãe diz “Se isso ocorresse eu te tiraria daqui na hora, meu filho”, isso fica marcado sintática e semanticamente em sua fala pelo uso da conjunção condicional “se” e pelo verbo no Pretérito do Subjuntivo “ocorresse”, elementos linguísticos que não são utilizados para se referir à realidade, mas, sim, para cogitar *hipóteses*, o que desloca o relato do narrador, dentro do universo diegético, do plano da realidade para o plano da imaginação, isto é, daquilo que não aconteceu, de fato, porque, na verdade, é só um delírio.

Note-se, em seguida, o comentário da mãe: “Você está aqui para melhorar. Parar de destruir a casa de mamãe e pronto”. Essa fala da mãe mescla o cômico e o trágico. Cômico porque a condição de esquizofrênico do filho faz com que ela se dirija a ele de modo ridículo e infantilizado, como fica marcado pelo uso do diminutivo em “a casa de *mamãe*”; e trágico porque a fala, apesar de superficialmente parecer somente ridícula – já que é infantilizada, mas dirigida a um adulto, deixa entrever o desejo da mãe que anseia pela correção comportamental, simbolizada pelo desejo de uma casa não destruída pela fúria de um surto.

O sol era um sorvete de manga. Havia calor pra ir à praia. E todos ali queimando feito sardinhas na frigideira. Sorando. Suando. Ouvi um berro lá de dentro. Corri para ver e Temível estava emborcado num canto do seu quarto. Quem matara Temível Louco? Foi você. Ele tinha medo de você. Você vai ser crucificado. Temível tivera um ataque cardíaco. Ninguém viu. Mas tinha um louco que repetia que era eu o culpado. Foram infiltrados entre nós detetives A e detetives B para ver quem Matou Temível. Eu era inteligente e já tinha sacado que os policiais estavam infiltrados (LEÃO, 2008, p. 40).

O delírio continua a se desdobrar no trecho acima. Aqui, o narrador descreve um dia escaldante por meio de uma comparação que lembra o universo infantil, simbolizado pelo sol descrito como um grande sorvete de manga. Em seguida o protagonista faz uma oposição entre as pessoas que têm a liberdade de aproveitar um dia de sol na praia e os pacientes que, proibidos de sair, ficam ali *fritando na frigideira*. Essa reflexão é subitamente interrompida pelos berros, do mesmo modo que, na cena anterior, a cena havia sido interrompida por um tiroteio. O *berro* e os *tiros*, elementos ligados a assassinato, são elementos que introduzem um delírio do narrador que funcionará como uma paródia das narrativas de suspense policial. ‘

O modo como a morte dessa personagem é colocada na narrativa é um dos elementos que faz com que esse delírio seja uma paródia das narrativas de suspenses policiais. Como é comum nesse tipo de literatura, a ação que estava se desenrolando é abruptamente interrompida, introduzindo o elemento de surpresa ao leitor. No entanto, Temível Louco morre, segundo o narrador, devido a um infarto. A comicidade que se constrói a partir disso é que não se trata de um assassinato, como fica sugerido no suspense que se constrói em torno da morte de Temível Louco, mas, sim, de uma morte devido a causas naturais. Os outros pacientes da clínica e até mesmo o próprio narrador protagonista, no entanto, interpretarão aquela morte como assassinato porque, dentre os vários sintomas da esquizofrenia, a paranoia é um dos mais típicos. Nesse sentido, as narrativas começam a se inserir uma dentro da outra criando um efeito de mergulho dentro do delírio do protagonista.

Outro elemento trazido das narrativas policiais são os detetives e os disfarces usados para a investigação de crimes. Aqui o cômico se constrói porque se trata de um delírio, mas o narrador, acreditando piamente em sua alucinação, se diz *inteligente* porque é capaz de perceber que tudo não passa de uma operação supersecreta para descobrirem o assassino.

Por fim, vale ressaltar o cuidado na escolha das palavras utilizadas para se narrar o delírio policial. O romance é todo marcado por uma linguagem coloquial e despojada. Isso fica claro até mesmo no trecho em questão quando, por exemplo, o narrador diz “tinha um louco”, substituindo o verbo *haver* pelo verbo *ter*, amplamente utilizado na linguagem oral brasileira. Em outro momento, lê-se “já tinha sacado”, gíria brasileira utilizada no sentido de *perceber, dar-se conta de*. Em contrapartida, quando o protagonista Rodrigo está narrando a suspeita morte de Temível Louco, aparecem verbos no Pretérito Mais que Perfeito do Indicativo, comum em textos narrativos que utilizam uma linguagem mais formal, como geralmente acontece com as narrativas policiais. É o caso dos trechos “Quem matara Temível

Louco?” e “Temível tivera um ataque cardíaco”. Apesar do trecho acima não apresentar imagens poéticas e nem se aprofundar no lirismo, o cuidado que o escritor Leão tem com as palavras é típico do seu cuidado poético com os elementos de sua obra, já que, na poesia, a escolha cirúrgica das palavras é essencial para a construção do sentido.

O narrador, dentro do seu delírio policial, passa a ser acusado de ter assassinado o Temível Louco:

Os agentes B ainda estavam em cima de mim. Chateavam-me com aquele negócio de eu ter matado Temível. Foi você. Você estava perto. Ele tinha medo de você. Não fui eu. Rimbaud surgiu rebolando e cantando Light my fire. Foi você quem matou ele. Foi você. Você matou Temível Louco. Passei a conviver com mais aquela paranóia na cabeça. Não sabia mais se tinha alguma participação na morte de Temível. Rimbaud dizia que sim (LEÃO, 2008, p. 45).

A partir do trecho acima, pode-se notar como os elementos do cotidiano vão sendo transfigurados e distorcidos pelos olhos do narrador esquizofrênico e se tornando mais complexos ao longo da narrativa. Por exemplo: o romance começa com a narrativa da estadia na clínica, o que, dentro do plano narrativo, é a realidade; contudo, o herói do romance distorce o que está à sua volta devido ao seu distúrbio psiquiátrico, acreditando, por exemplo, que houve um assassinato dentro do hospital; a partir do delírio do assassinato, cria-se um outro conflito dramático: a paranoia de ter sido ele o responsável pela morte de Temível Louco. Nessa cena, a intensidade da paranoia se constrói por meio do discurso indireto-livre que não determina de quem partem as acusações. Tem-se, desse modo, uma série de frases que repetem essas acusações como se milhares de dedos estivesse apontando para ele.

O que acontece nessa parte do romance em que ele se torna um suspeito dentro do próprio delírio é que, na verdade, há um efeito de reflexo, isto é, de projeção do narrador sobre o próprio delírio. O assassinato de Temível Louco já é um fato que se descola da realidade diegética e, portanto, é uma alucinação produzida pelo próprio protagonista. Dentre dessa alucinação, ele passa a ser acusado por várias pessoas, como, por exemplo, outros pacientes, os detetives A e B e até o mesmo pelo próprio amigo Rimbaud. Todas essas acusações, na verdade, projetadas e diluídas nesses personagens, não passam de um *sintoma* do protagonista. Isto é, sendo a esquizofrenia marcada pelos delírios persecutórios, o próprio esquizofrênico começa a se perseguir, mas projeta a perseguição em outras personagens. Nesse sentido, a frase “Passei a conviver com *mais* aquela paranóia na cabeça” produz efeito

irônico, porque não se trata de uma acusações feitas por pessoas reais que produzem nele a paranoia; a própria convicção de estar sendo acusado por outras pessoas é que é a paranoia em si.

Os delírios persecutórios não aparecem somente nesse momento da narrativa em que o narrador Rodrigo acredita ter matado Temível Louco. Em vez disso, acompanham o herói ao longo do romance, como nesse episódio:

Meu amigo queria fazer um bacanal. Eu não era chegado nisso. Era um cara meio pudico. Talvez hoje em dia, depois de muitas orgias com Rimbaud e Baudelaire, eu pudesse fazer aquele bacanal com meu amigo. Mas tinha vinte anos, era moleque. Queria a puta só pra mim. *Queria aquela puta com a mão de pluma*. Entramos no carro. Quantos quartos têm na sua casinha? Sua mãe faz o quê? Fiquei de olho na camareira do motel também. Enquanto ia deslizando pelas mãos da puta menos bonita, no Landau do meu amigo, entrei em paranoia pelo fato de a mão dela ser muito bruta. Comecei a achar que era um travesti. *E a mão de pluma?* Paranoia pura. Paranoia (LEÃO, 2008, p. 62, grifo nosso).

Os delírios persecutórios do narrador Rodrigo, apesar de lhe trazerem sofrimento, sempre serão narrados de modo cômico. No trecho anterior, o narrador desenvolve a paranoia por meio de uma paródia dos estereótipos de feminilidade e masculinidade. Ele espera, por exemplo, que a mulher com quem está seja delicada e feminina, como fica indiciado na frase “Queria aquela puta com a mão de pluma”. A quebra dessa expectativa é algo que o frustrará e que ele interpretará como uma ameaça à sua masculinidade. É por isso que pensa preocupado “Comecei a achar que era um travesti”. Essa preocupação será o gatilho de sua paranoia. Vale ressaltar, ainda, que outro efeito cômico produzido no trecho é que, embora se trate de uma personagem esquizofrênica, qualquer outro homem poderia ter também a mesma paranoia. Isso porque o medo socialmente difuso de ter sua masculinidade posta em dúvida ou violada de alguma forma é algo que aterroriza uma grande parcela da sociedade, repleta de homens que se constituem como sujeitos sobre a frágil base da virilidade.

O delírio persecutório ainda se prolongará no mesmo episódio, mantendo o forte traço cômico:

Meu amigo me disse que tinha que sair de uma suíte e ir dormir junto com os empregados. Você vai dormir hoje no mesmo quarto em que dorme o Cavalo. Ele vai te pendurar pelos peitinhos. Cavalo era um negão de dois metros. As más línguas diziam que Cavalo tinha um pau tão grande que podia ser ator pornô. Eu era só um diletante no sexo com minha piroqueta de salão versão

15. *A primeira vez que vi Cavalo, tremi. Eu não ia dormir com aquele cara. Ele podia me currar facilmente. Quando vi Cavalo de novo, pensei em ir embora. Disse pra mim mesmo: não vou esperar a terceira vez ou então não vejo mais nada, só o espírito do deus do mal e movendo sobre a face das águas do Guaíba* (LEÃO, 2008, p. 63, grifo nosso).

Novamente aparece a paródia do homem viril que se sente facilmente ameaçado por qualquer coisa que fira sua masculinidade. No caso acima isso começa a ser construído por meio da personagem Cavalo, que apresenta todos os traços do estereótipo da virilidade: é extremamente alto e possui um pênis grande. O narrador, em contrapartida, não possui os mesmos traços da masculinidade, como fica expresso, de maneira, a um só tempo, autodepreciativa e irônica em “Eu era só um diletante no sexo com minha piroqueta de salão versão 15”. Por causa disso, o protagonista se sente imediatamente ameaçado pelo outro, como se se tratasse de um duelo entre animais que disputam o posto de macho alfa.

Essa paranoia do herói traz, além de uma paródia do estereótipo de masculinidade, é também uma paródia do poema “Teresa”, de Manuel Bandeira:

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas⁶².

No poema de Manuel Bandeira, o processo de enamoramento se divide em três etapas: na primeira, o eu lírico é ainda imune aos efeitos da paixão e por isso descreve Teresa como uma mulher sem beleza, *desarmonizada* e assimétrica, cujas feições do rosto se confundem com as das pernas por exemplo, como fica expresso em “pernas estúpidas” e com um rosto que “parecia uma perna”. No segundo momento, o eu-lírico faz contato visual com a mulher, o que sugere um grau de maior afinidade entre eles; no terceiro e último momento, enfim, a assimetria que se opunha ao belo se desfaz e tudo volta a uma ordem primitiva de organização, como quando tudo que havia, segundo os dizeres bíblicos, era o espírito de Deus

⁶² (Disponível em < <https://www.escritas.org/pt/t/4840/teresa>>) Acesso em 21/01/19.

pairando sobre as águas. Esse final sugere, também, que o eu-lírico por fim se apaixona por Teresa, a ponto de ser tomado pela paixão de modo tão completo como quando todas as coisas, ainda em estágio embrionário, estariam tomadas por Deus.

No trecho de *Todos os cachorros são azuis*, o narrador recupera o poema de Bandeira para parodiá-lo, potencializando o efeito cômico da narrativa. Desse modo, o protagonista também divide a cena em três momentos. Na frase “A primeira vez que vi Cavalo, tremi”, o narrador retoma quase integralmente o primeiro verso de Bandeira e produz ambiguidade, já que tremer num encontro de olhares sugere forte emoção, desejo sexual ou paixão. No segundo verso, “Quando vi Cavalo de novo, pensei em ir embora”, há ainda ambiguidade, já que ir embora depois de arrepiar-se ao olhar alguém também pode ser um índice de paixão ou de constrangimento ao ficar perto do objeto de desejo. É somente no final da paródia que a ambiguidade se desfaz e o efeito cômico explode, pois finalmente fica claro que não se trata do estremecimento da paixão, mas do medo de ser estuprado ou, nas palavras do narrador, “currado”. É importante notar também o modo como a figura de Cavalo aparece na paródia: enquanto no final do poema de Bandeira o que paira sobre as águas do mundo em estado primitivo é o espírito de um criador, na narrativa do protagonista é a figura de cavalo – alta, forte e avantajada – que se transforma em Deus e paira sobre o narrador Rodrigo durante o ato sexual. Por fim, deve-se destacar a substituição de “face das águas” no poema de Bandeira por “face das águas do Guaíba”, rio localizado em Porto Alegre (RS), onde o narrador diz ter vivido essa aventura.

Em meio ao sofrimento dentro do hospital, aos delírios e as paranoias persecutórias, o romance sugere que o narrador alguma melhora, porque ele finalmente tem alta. O momento da narrativa em que isso acontece tem uma carga altamente poética:

Tudo se apaga. As velas se apagam. Os fósforos se apagam. Nem sei se tem sol lá fora. Fumo um cigarro que não se apaga. Bebo uma vitamina do tempo que não me engorda. Ela me diz que sou bonitinho. Saio de mim duzentas vezes ao dia e volto. Cada vez, saia menos de mim. Contagem regressiva. Cinco, quatro, três, dois, um. Fui de infinito a ínfimo. De ínfimo a infinito. Senti um cheiro de bolo de laranja de mamãe. Sexta-feira” (LEÃO, 2008, p. 67).

Há, nessa cena, uma sequência de imagens que não corresponde ao desenvolvimento de uma ação, mas a uma série de metáforas e de lembranças que o narrador usa para descrever o momento de sua chegada em casa.

Em “Tudo se apaga. As velas se apagam. Os fósforos se apagam”, retoma-se, por meio da narrativa, o universo teatral em que o efeito de se apagarem as luzes pode ser usado para encerrar uma cena. No caso desse trecho, o apagamento das luzes encerra o seu período dentro do manicômio para que, em seguida, ele já se encontre novamente em casa. As *velas*, os *fósforos* e *tudo* que se apaga sugere também a neutralização do narrador por meio do tratamento medicamentoso. Como fica claro em vários momentos da narrativa, os remédios, mais do que ajudá-lo, o imbecilizam e o deixam em estado vegetativo. Nesse sentido, para que ele possa sair do hospital psiquiátrico, é necessário que o objetivo do tratamento tenha sido alcançado. Para que isso seja possível, no entanto, é preciso que a parte viva e criativa do sujeito, isto é, aquilo que o constitui como um indivíduo, seja *apagado*, tornando possível, assim, a escuridão como metáfora para a neutralização do sujeito. Essa interpretação será ratificada na frase seguinte, quando se lê “Nem sei se tem sol lá fora”, que fortalece a ideia de que o sujeito está completamente desorientado devido ao tratamento psiquiátrico.

A frase, ou verso, seguinte é uma imagem poética que simboliza o estado mental do narrador. Depois de construída a escuridão na qual a personagem está imersa, o protagonista aparece fumando “um cigarro que não se apaga”. O cigarro é muito simbólico nesse caso, porque é signo tanto de solidão quanto de ansiedade, duas coisas que marcam a vida do protagonista. A solidão do herói é, inclusive, reforçada pela imagem da escuridão engolindo-o, como uma metáfora da experiência infernal dentro do hospital psiquiátrico.

Em “Bebo uma vitamina do tempo que não me engorda”, misturam-se presente e passado. Isso porque o uso do verbo *bebo* sugere que a ação está acontecendo no presente, mas a especificação da vitamina, “do tempo que não me engorda”, é a recordação de uma época superada há muito tempo, provavelmente quando ele era mais jovem e não engordava com facilidade devido ao metabolismo mais acelerado do adolescente, por exemplo. A frase seguinte, “Ela me diz que sou bonitinho”, reforça a ideia de que se tratam de lembranças vindas à tona no momento de sua chegada em casa, já que o fato de ser chamado de “bonitinho” remonta à infância. De qualquer modo, a indefinição do tempo e a ambiguidade são traços que aparecem durante todo o romance e que têm, como objetivo, potencializar a crise que desorienta o narrador.

Em “Saio de mim duzentas vezes ao dia e volto”, a figura do sujeito cindido não só é retomada, como potencializada por meio da hipérbole “duzentas vezes ao dia”. O que aparece em seguida, “Cada vez, saia menos de mim”, se plurissignifica, potencializando o valor

poético do romance. A afirmação do narrador pode se referir ao tratamento psiquiátrico que neutraliza os sintomas da doença. Nesse sentido, cria-se uma oposição entre estar delirando, *saindo fora de si mesmo duzentas vezes por dia*, e estar sendo neutralizado pelo medicamento, *saindo cada vez menos de si*.

É possível ler, ainda, que, se a loucura promove um desdobramento do sujeito em uma série de alteridades por meio dos delírios, o tratamento é, justamente, o movimento inverso, isto é, o de *conter* esses desdobramentos do sujeito. Desse modo, *sair cada vez menos de si* não significa simplesmente estar assintomático, mas, sim, *preso dentro de si mesmo*. Por fim, ao opor *entrar em mim* e *sair de mim*, recupera-se o sentido da expressão popular *estar fora de si*, que se refere, justamente, a atitudes impensadas ou a irracionalidade.

Em “Contagem regressiva. Cinco, quatro, três, dois, um” constrói-se a imagem do narrador sendo colocado *dentro de si*, como metáfora do retorno à sanidade, para, em seguida, sair do hospital psiquiátrico. A contagem regressiva cria a ideia de um lançamento espacial, como se o final do tratamento pudesse impulsioná-lo para longe da realidade manicomial e levá-lo de novo a um lugar seguro. É interessante notar que, quando o protagonista é criança, ele se identifica com os extraterrestres que prometem vir buscá-lo. Anos depois na fase adulta, o momento da saída do hospício será metaforizada por meio da figura do foguete. Nesse sentido, é como se o narrador finalmente pudesse se distanciar da Terra, lugar com o qual ele não se identifica desde quando era criança, para refugiar-se no espaço, longe da sociedade em que não se encaixa.

As frases seguintes, “Fui de **infinito** a ínfimo. De ínfimo a **infinito**” fortalecem a imagem do foguete e do espaço, já que a palavra “infinito” é comumente associada ao espaço sideral. A oposição entre as palavras *ínfimo* e *infinito* é, mais uma vez, uma metáfora que ilumina a condição do protagonista: primeiro o protagonista vai do infinito, representação da liberdade antes de ser internado, ao ínfimo, representação do enclausuramento e da contenção; depois do tratamento psiquiátrico ele sai do ínfimo e volta ao infinito. O final da cena, “Senti um cheiro de bolo de laranja de mamãe. Sexta-feira”, é o retorno ao lar confortável marcado pela memória afetiva dos bolos feitos sempre às sextas-feiras por sua mãe.

O retorno a casa sugere o triunfo do tratamento psiquiátrico sobre o paciente e, sobretudo, sobre a loucura que, depois de institucionalizada e contida, teria sido finalmente dominada. No entanto, depois de um curto período de tranquilidade em casa, aproveitando

para comer aquilo de que sentia falta e para descansar, a insanidade começa, aos poucos, a ressurgir:

A noite chegou veloz. Bati um prato de legumes e salada, de lanche. Fui para o meu quarto e dormi. Homens com crina de pássaro falavam um idioma que eu não entendia. Eu tinha uma teoria estranha: a de que cada animal da Terra tem um planeta onde sua inteligência é igual à humana e eles sobrevivem como nós. Assim, os besouros tinham a besourolândia; os patos, a patolândia. Será que não estava sonhando com a Disneylândia? Havia uma liga que congregava todos os seres do universo. Mas cada uma falava a sua língua. K d pocua besourfez biologic Todog (LEÃO, 2008, p. 68).

Em uma noite de sono, o protagonista sonha com o *Todog*, linguagem que conectaria todos os seres do universo, independente de espécie ou planeta. O que acontecerá é que, pouco a pouco, o narrador Rodrigo será dominado por esse delírio e será por ele definitivamente levado à ruína.

A maneira como os falantes do Todog aparecem já é uma marca da linguagem que propõe a união de todos os seres vivos, visto que os homens que aparecem no sonho são humanos, mas também têm um elemento animal, a crina de pássaro. É importante notar como, nesse momento da narrativa, Rodrigo ainda não entende essa linguagem, porque é a primeira vez que entra em contato com ela, mas, sobretudo, porque o delírio ainda não o consumiu por completo, mas está ainda em estado embrionário.

No final do trecho, lê-se: “Havia uma liga que congregava todos os seres do universo. Mas cada uma falava a sua língua”. Nesse momento o narrador propõe, ainda que não explicitamente, uma reflexão a respeito da linguagem: o fato de haver uma congregação que unisse todos os seres retoma, na narrativa, a problemática da solidão e do desamparo. Nesse sentido, todos os seres vivos do universo buscariam conectar-se para que, de algum modo, se sentissem mais amparados e, sobretudo, pertencentes a uma sociedade, nesse caso, intergaláctica. O que acontece aqui é uma extensão do drama vivido pelo narrador Rodrigo, atormentado, durante todo o romance, pela solidão e pelo desamparo, a todos os seres do universo, que, em seu delírio, vivem o mesmo drama que ele. A reflexão que se faz a partir disso é que o romance parte do drama de um homem diagnosticado com esquizofrenia para falar da fragilidade da existência humana de forma geral.

À medida que os sonhos com Todog vão se tornando mais frequentes, os delírios voltam a tomar conta de Rodrigo:

O sonho se repetia, mas sempre com uma palavra nova. Sentia-me especial por estar recebendo aquelas mensagens. Achava-me um vidente universal. Alguém que ia ter respostas para o cosmos. Botei um recado no jornal, procurando outras pessoas que tivessem o mesmo poder e a mesma área de atuação. Apareceram dez pessoas. Resolvemos fazer reuniões chamadas Todog. Ficamos encarregados de criar uma nova língua pelo qual os seres se comunicariam entre si (LEÃO, 2008, p. 68).

Por meio do delírio do Todog, o narrador passa a ter o reconhecimento que não na vida real. Assim, por meio de sua loucura, ele se transforma no responsável por “ter respostas para o cosmos”. O que ele faz em seguida é a inserção do cômico da narrativa: o Todog é uma alucinação do narrador, mas ele, acreditando piamente que é um fenômeno universal, coloca um anúncio no jornal buscando pessoas da “mesma área de atuação”, como se se tratasse de uma profissão de fato.

O final do trecho mostra o verdadeiro propósito do Todog: unir todos os seres vivos por meio de uma linguagem universal. É importante notar como o delírio do Todog funciona como um pretexto dentro do romance para que se levantem, metaforicamente, questões ligadas à linguagem. Isso mostra, mais uma vez, a presença de um eixo temático dentro do romance: a linguagem como instrumento de segregação ou de união. Como a esquizofrenia não pode ser diagnosticada por meio de exames fisiológicos, mas somente por meio do comportamento e da *fala*. Nesse sentido, quando o narrador abre o romance com a frase “Engoli um chip ontem”, ele marca a sua loucura por meio da *fala* que, percebida pelos outros como incoerente, funcionará como sintoma que individualizará e o segregará dentro da sociedade. Por outro lado, o Todog se propõe a fazer justamente o contrário, isto é, *unir* dos os seres vivos por meio de uma linguagem em comum. Mas para além das reflexões levantadas no romance a respeito da linguagem, destaca-se a consciência do escritor Rodrigo Leão em relação à linguagem e à sua potência, o que contribui para que, nessa narrativa, haja poesia.

À medida que os delírios aumentam e o narrador volta a adoecer, o Todog se torna mais importante:

De reunião Todog transformamos aquilo em religião Todog. Fui consagrado Magma I. E cada um dos outros dez membros tinha a sua função específica. Da consagração de Magma I para o Primeiro Todog foi um passo pequeno. É engraçado ter ascensão sobre as pessoas. Ter o poder de falar e o outro fazer aquilo que você está pedindo. Mas eu não abusava da condição de Primeiro

Today. Eu era o Primeiro Today, a quem todos tinham que respeitar. Era uma espécie de deus para aquelas pessoas. Eu era responsável por decifrar as leis universais e torná-las uma linguagem de acesso aos outros seres do universo. (LEÃO, 2008, p. 69 (LEÃO, 2008, p. 69).

Quando o narrador Rodrigo se torna o Primeiro Today, maior “responsável por decifrar as leis universais e torná-las uma linguagem de acesso aos outros seres do universo”, há uma inversão de papéis na narrativa: quando o protagonista é identificado como louco por meio de sua linguagem, é submetido a um processo de contenção, silenciamento e neutralização, isto é, a um verdadeiro processo de *dominação*; quando, no entanto, *ele* se torna o único a dominar a linguagem universal que unirá todos os seres, ele deixa de ser a vítima e torna-se o *algoz*. O narrador está consciente disso, porque diz “É engraçado ter ascensão sobre as pessoas. Ter o poder de falar e o outro fazer aquilo que você está pedindo”. Em seguida, como em uma atitude ponderada e diferente do que fizeram com ele, ele garante: “Mas eu não abusava da condição de Primeiro Today”. O que acontece depois deixa claro que o Today é um delírio que funciona como uma vingança do louco contra a sociedade por meio da linguagem:

Aos poucos ia se tornando necessário um certo controle geral. Cada membro novo que entrava tinha que capinar durante um mês, plantar no outro e assim subsequentemente. Como o Today só era revelado a mim, era eu quem punia (LEÃO, 2008, p. 72)

Nesse trecho acima, o narrador, em seu delírio se vendo como um verdadeiro imperador, se aproveita de seu posicionamento para *punir* os outros. Não se trata, no entanto, de uma punição no sentido usual, em que um indivíduo infringe a lei e um detentor do poder aplica uma penalidade. No caso acima, aqueles que são punidos são, simplesmente, os novos membros que entravam para o grupo. Dessa forma, o castigo aplicado a eles é totalmente gratuito, do mesmo modo que os doentes mentais foram e ainda são castigados, não por infringir alguma lei, mas por não se enquadrar no código de conduta social, o que torna a sua punição igualmente gratuita.

O delírio do Today, enfim, consome o narrador por completo, como fica sugerido em “Até a luz das coisas estava sumindo e dando lugar a uma nova luz: a Today lutz vaticerum forbid beach boys club (LEÃO, 2008, P.71)”. Para compreender por que é possível afirmar que esse trecho representa a tomada completa do protagonista pelo delírio do Today, é necessário, antes, compreender como as cores funcionam no romance.

Em vários momentos do romance, o narrador recorre ao universo da pintura para atribuir às cenas cores que simbolizam o seu estado mental no momento da ação. Isso acontece, por exemplo, na cena já analisada no capítulo 2 em que o narrador vê Rimbaud tentando suicídio com a gravata de Maiakovski e depois, quando o convence a insistir na vida, toda a cena se tingiu de amarelo. Na cena abaixo, por exemplo, as cores também são fundamentais para compreender o estado mental do narrador:

Há sempre o mar batendo nas pedras da doença. O mar verde Lexotan 6. O céu azul Haldol 5. O Rivotril branco das nuvens. Tudo é doença na doença mental até a linda Garota de Ipanema (LEÃO, 2008, p. 59).

No caso acima, a paisagem vai se tingindo das cores dos medicamentos tomados pelo protagonista. Nesse sentido, toda a visão de mundo e perspectiva de vida do herói são submetidas ao tratamento psiquiátrico pelo qual ele passa. É por isso, inclusive, que o narrador afirma que “Tudo é doença na doença mental”, isto é, a partir do diagnóstico de um distúrbio psiquiátrico, o indivíduo é despersonalizado socialmente e passa a ser visto não como um sujeito complexo que tem como uma de suas muitas características a esquizofrenia, mas apenas como louco.

Voltando ao trecho em que Rodrigo afirma que “Até a luz das coisas estava sumindo e dando lugar a uma nova luz”, é possível afirmar que o delírio de Todog, nesse momento da narrativa, o toma por completo porque, sendo as cores uma ferramenta essencial que o narrador utiliza para representar a realidade na qual está inserido, a luz do Todog passa o delírio que mudará todas as suas perspectivas, submetendo tudo a uma nova cor e, consequentemente, a um novo significado. É importante notar, ainda, que, diluído nas palavras do Todog, lê-se “beach boys club”, uma referência clara às *boy bands* que se popularizaram nos anos 1990 e 2000. Desse modo, tem-se novamente um dos traços marcantes do romance: o conflito dramático sendo interrompido pela inserção de um elemento absurdo que garante a comicidade da cena.

Fora do delírio do protagonista, a família volta a se preocupar com o estado de Rodrigo, sobretudo depois do episódio em que ele se desentende com o pai:

To cantilya chamtipa cur
Tuereriçaaau mandique puss
Pos polacossidrometáuiu
Todog.

Meu pai me deu um tapa no rosto. Os outros membros da religião lincharam meu pai. Eles me bateram muito. Vou chamar a polícia. Temos liberdade de culto. O culto de vocês é linchar um velho. Quando atacam o nosso deus Todog estamos nos defendendo do seu inferno” (LEÃO, 2008, p. 70)

Abandonando aos poucos a língua portuguesa e, portanto, o sistema de signos que representa a realidade compartilhada por toda uma sociedade, Rodrigo passa a falar – e não a se *comunicar*, visto que somente ele entende essa língua – somente em Todog. A reação do pai, estupefato e nervoso com a recaída do filho, é esbofeteá-lo. A reação dos seguidores do Todog é a retaliação. Se as alucinações do narrador são, em certa medida, a projeção dos seus desejos e impulsos nas personagens que não existem realmente, a retaliação do pai, ainda que aconteça só como delírio, é, na verdade, a vontade do próprio narrador revidar as suas agressões contra ele.

Ainda nesse trecho, é possível destacar novamente o conflito dramático, no caso o desentendimento entre pai e filho, sendo abruptamente interrompido pelo cômico que aparece na frase “Temos liberdade de culto”, que deixa clara a alienação do narrador em relação ao grau da própria loucura. Assim, confiante e imponente, o poderoso Primeiro Todog reconhece o seu direito de liberdade de culto e de liberdade de expressão. Contudo, as certezas do narrador se esfarelaram quando os seus pais de fato chamam a polícia:

Que porra é esta? Que é Todog? Todog são várias forças numa só. Desembucha. Todog é a linguagem que todos os animais falam. Quer dizer que cachorro não late? Os cachorros e todos os seres que vivem têm um lar de transcendência para ele. O policial chamou um outro policial e mandou trazer o cão mais feroz que havia no regimento. Entrou o cão, latindo e babando, com toda aquela fúria para o meu lado. Todog ministrál calipsomburger veneran do lupsier todog. O cão, que estava preparado pra me morder, começou a me lambe docilmente. Virei-me para os policiais: Este é o Todog. A língua que todos entendem. Este cidadão é louco. Foi uma cagada. O cão não entende esta porra não (LEÃO, 2008, p. 73).

No delírio do narrador, o modo como os policiais chegam para prendê-lo já demonstra a hostilidade da abordagem violenta que não admite qualquer tipo de diálogo, como se lê em, por exemplo, “Que *porra* é essa?” e “Desembucha”. A resposta do protagonista aos policiais denuncia a posição em que o narrador se põe: ao afirmar que “Todog é a linguagem que todos os *animais* falam”. O Todog seria uma linguagem que conectaria todo e qualquer ser do universo, e não exclusivamente animais; no entanto, ao fazer essa declaração e ser reconhecido como a maior autoridade de Todog, Rodrigo se reconhece, mais uma vez, como

um *animal*. Não por acaso, o animal que aparece no diálogo é justamente o do cachorro, signo de sua solidão – por causa de sua pelúcia azul de infância – e de ser rejeitado – devido às falas populares que associam o *tratamento de cão* como desrespeitoso e penoso, justamente como é a vida dos diagnosticados com distúrbios psiquiátricos.

Os policiais, sedentos por violência e sangue, trazem um cachorro feroz na esperança de que ele devore o protagonista que os desafia com seus delírios. O que acontece em seguida é uma paródia da história de São Francisco de Assis, santo católico a quem é atribuída a proteção dos animais. Assim, do mesmo modo que o lobo feroz se amansou ao ver São Francisco, o cachorro sedento se torna dócil ao se deparar com o Primeiro Todog. Novamente a cena dramática, ainda que paródica, do animal se rendendo ao santo é abruptamente interrompida pelo elemento cômico, marcado pela fala indignada do policial “Foi uma cagada. O cão não entende esta porra não”.

A cena do cão na é a única paródia bíblica que aparece nesse momento da narrativa:

O policial nos levou para um reservado e desceu a lenha na gente. Bateu até sangrar. Tirou sangue de nossos narizes. Falava pra Xuma o tempo todo que o Todog não permitia violência e era pra não reagir se fôssemos homens de fé. Perguntei porque estavam fazendo aquilo e eles disseram que não sabiam porque batiam, mas nós sabíamos porque apanhávamos (LEÃO, 2008, p. 74).

A truculência dos policiais vai culminar no espancamento do protagonista e de seu amigo Xuma – outro de seus delírios e seu fiel companheiro de Todog, assim como Rimbaud o era durante a internação no hospital psiquiátrico. Desse modo, ainda que seja por meio de um delírio do protagonista, o leitor se depara com a representação literária da violência gratuita que, tão comum cotidiano, passa a parecer natural. Ao invés de se defenderem, Rodrigo orienta Xuma a não reagir, como Jesus orientou também a seus discípulos: “Ao que te bate numa face, oferece-lhe igualmente a outra; e, ao que tirar a tua capa, não o impeças de tirar-te também a túnica” (Lucas 6:29)⁶³. A paródia, nessa cena, se deve ao fato de um momento célebre da bíblia ser colocado em uma cena que reflete o delírio de grandeza de uma personagem louca. No entanto, diferentemente do trecho anterior, não é o cômico que emerge no desfecho da cena, mas a consciência trágica do protagonista ao perceber que a violência do policial é, de fato, gratuita, e ele não sabe nem mesmo porque agride, enquanto ele, consciente da dinâmica social e de sua posição como louco, sabe porque apanha.

⁶³ Disponível em < <https://bibliaportugues.com/luke/6-29.htm>>. Acesso em 23/01/2019.

Sendo reconhecido como a autoridade máxima de Primeiro Todog, a imagem do narrador como santo é reforçada ainda pela terceira vez:

Naquele dia, vi um ritual de umbanda. Uma galinha degolada. Um carneiro imolado e *eu estava banhado de sangue*. Tinha quinze anos e engoli um grilo, depois salvei a casa dos cupins. 4 anos aqui dentro (LEÃO, 2008, p. 75, grifo nosso).

Depois de se aproximar da figura de São Francisco de Assis e do próprio Jesus Cristo, figuras simbólicas e de grande importância para o Catolicismo, Rodrigo se consagra como um *sacrifício* de modo geral, pois agora apela a um ritual também de outra religião, a Umbanda. A imagem do narrador transfigurado em sacrifício é, mais uma vez, mostrada ao leitor por meio da linguagem poética que não entrega o seu sentido facilmente, mas que o cifra no meio da narrativa. Isto é, a galinha degolada e o carneiro imolado são símbolos de sacrifícios oferecidos a divindades em ambas as religiões e aparecem logo no início do trecho. O que vem em seguida é a imagem do protagonista “banhado de sangue”. Aqui, poderia se dizer que é ele quem, nessa imagem poética, sacrifica os animais e, por isso, se suja de sangue. É preciso, no entanto, ler a obra com o mesmo cuidado dedicado à poesia e se atentar às imagens que são construídas antes e depois dessa cena: antes ele se assemelha a Francisco de Assis e a Jesus Cristo, mártires do Cristianismo; em seguida, enumera dois sacrifícios para, em terceiro lugar, dizer que é ele quem está banhado em sangue; depois disso, vem a lembrança de ele ter engolido o chip, frase que marca o início do seu processo de enlouquecimento desde o começo do livro. Ou seja, montando uma sequência de referências a pessoas (Francisco e Jesus) e animais (galinha e cordeiro) que foram sacrificados em nome de algo maior, banhando-se em sangue e depois se referindo ao seu processo de enlouquecimento, o narrador sugere - de forma poética, sobretudo porque não óbvia - que, dessa vez, é *ele* o sacrifício dentro do seu delírio, é ele o Primeiro Todog que será sacrificado em nome de sua fé na linguagem que uniria todos os seres humanos. O seu sacrifício, no entanto, é simbólico, e o que acontecerá será a sua segunda internação no hospital psiquiátrico.

Enquanto a primeira internação da personagem é narrada durante mais da metade do romance, a segunda internação aparece muito brevemente pelos olhos do narrador que, tomado completamente por suas alucinações, não se entende na condição de internado, mas de *preso*:

Alguns ratos passeiam entre a minha cela e a cela de Xuma. Todog apartenum politicum est. Os ratos faziam um circulo e dançavam cançã” (LEÃO, 2008, p. 74).

Aqui, a influência do cinema volta a aparecer: em seu delírio, Rodrigo se vê preso em uma cela que lembra os filmes norte-americanos, sobretudo os de piratas em que os prisioneiros são colocados em celas escuras, úmidas e infestada de ratos e outros insetos. Ao dizer que “alguns ratos passeiam entre minha cela e a cela de Xuma”, a narrativa chega a sugerir o movimento da câmera no cinema que, depois de um desfecho dramático – no caso, a prisão – corta-se a cena e salta-se para uma outra, que se apresentará aos olhos do espectador por meio do percurso da câmera. Nesse caso, se houvesse uma câmera, seria possível compreender que o desfecho da cena anterior foi a prisão dois em um mesmo lugar por meio do rato que vai de uma cela à outra.

O pesadelo da internação será explorado somente durante a primeira estadia do herói no hospital psiquiátrico. Durante essa segunda internação que, por seus olhos delirantes, é vista como uma espécie de prisão em calabouço, a alucinação se sobressai porque a narrativa continua seguindo a jornada do Primeiro Todog e porque os horrores do tratamento não são explorados profundamente como no início do romance. Isso acontece por um propósito: não há um novo mergulho no pesadelo nesse momento do romance, mas no seu final disfórico. Nesse momento da narrativa, o que se tem é um paralelismo entre o delírio e a realidade diegética.

No delírio de Rodrigo, os quatro anos de aprisionamento acabam e ele e Xuma finalmente são libertados:

Três dias antes de sair, já havia passeatas com as poucas palavras que eu havia ensinado. Nós somos heróis, disse Xuma. Somos. O povo lá fora está organizado, quem será que tomou nossos lugares? Ninguém, Xuma. Quando botamos o pé na liberdade, uma emissora de rádio foi logo perguntando qual era a mensagem que eu queria deixar naquele momento: Todog olambolic Todog. O que significa? Não costumamos traduzir. Ou as palavras penetram em você ou não (LEÃO, 2008, p. 76).

Nessa cena, devem-se ressaltar duas coisas. A primeira é o fato de Rodrigo sair da prisão como um verdadeiro herói, ponto onde desembocam as cenas anteriores em que ele se constrói como grande mártir por meio das paródias bíblicas e da imagem poética do sacrifício. A segunda é, novamente, o aparecimento de uma reflexão sobre a linguagem, sobretudo com

a poesia. Quando o herói fala em Todog, e a repórter pede a tradução, ele declara “Não costumamos traduzir”. A sua declaração pode ser lida como apenas mais uma das frases mirabolantes de uma personagem louca, mas, na verdade, esconde muito mais do que isso, porque não admitir uma tradução sugere a consciência de que não há correspondência absoluta entre as línguas e que, portanto, a tradução mutilaria o sentido do que se diz de alguma forma. É por isso que ele afirma “Ou as palavras penetram em você ou não”. Aplicando-se isso à poesia, recupera-se o fato de que os poetas, mais do que qualquer outro profissional, deve ter, como já afirmamos anteriormente, um cuidado *cirúrgico* na escolha das palavras, porque cada nuance de uma palavra mal escolhida poderia reverberar de modo equivocado no texto. Nesse sentido, é possível afirmar que o escritor e poeta Rodrigo de Souza Leão, por meio da representação da loucura e do louco, propõe também uma prosa poética metalinguística, isto é, que se volta, por meio da voz das personagens, para a própria *potência da linguagem* e, em última análise, para a *potência da poesia*.

Chega-se, finalmente, ao clímax da narrativa: cada vez mais envolvido em seu delírio de grandeza – o que é, de certa maneira, uma tentativa de seu inconsciente reparar o modo como é subestimado e marginalizado socialmente - e recebido como herói pela população extasiada, o protagonista será repentinamente assassinado:

Algumas caras mais conhecidas levaram-nos de volta, enquanto passávamos em carro aberto no meio da multidão. Jogavam coisas em mim. *Calcinhas, sutiãs, cartas, cartazes, papéis avulsos, confete, serpentina, violão, garrafas, copos de plástico*. Eu me levantei e acenei para a multidão. De repente, chegou perto do carro um doido fundamentalista Todog e me deu dois tiros. O homem foi agarrado e gritava, dizendo que ele é que era o Todog. Briguei entre a vida e a morte. Briguei com a ajuda dos médicos e dos remédios, mas *não consegui sobreviver*. No meu enterro, Xuma falou que o Todog morreu comigo. Mesmo assim até hoje muita gente diz seguir o Todog (LEÃO, 2008, p. 77, grifo nosso).

Antes que o assassinato ocorra, é importante analisar como o humor se constrói no início do trecho. Assim que Rodrigo e Xuma saem da prisão, são recebidos como verdadeiros heróis, e isso, até certo ponto, fica marcado nos objetos que a população arremessa na direção deles: calcinhas, sutiãs, cartas, cartazes, papéis avulsos, confete, serpentina. Note-se que, embora sejam vistos como uma espécie de santos do Todog, a população reage como se eles fossem astros internacionais no meio de um show, visto que todos esses objetos são signos que marcam os ambientes musicais e o fanatismo dos fãs. Esse fanatismo, indiciado no arremesso desses objetos, culminará no assassinato. No entanto, antes que isso aconteça, os objetos que começam a ser arremessados depois, isto é, *violão, garrafas, copos de plástico*,

embora também sejam signos do universo musical e, sobretudo, de shows e de fãs, não são mais signos de admiração, mas, ao contrário, de insatisfação. O modo como a transição desses objetos é feita dois procedimentos importantes no texto.

O primeiro é a construção do cômico. Isso porque todos os objetos arremessados nas “estrelas do Todog” são signos de um mesmo universo, o de shows musicais marcado pela histeria da plateia. No entanto, acontece, sem pré- aviso, uma transição brusca do clima da cena: de coisas leves como calcinhas, sutiãs e cartas, de repente arremessam um *violão*, signo do universo musical que, de fato, colabora para a ambientação da cena, mas que, se arremessado em alguém, se torna uma *arma*. Assim, aparece, nesse fragmento, o procedimento básico utilizado para a construção do humor: a surpresa. Desse modo, Rodrigo e seu amigo Xuma passam de santos e mártires, quando estão na prisão, para astros do rock, quando são libertados, e, repentina e surpreendentemente, para alvos de violência.

O segundo procedimento é o fato de o escritor Leão colocar cuidadosamente esses signos espalhados pela cena como índices que prenunciam o desfecho da cena. Ou seja, a população extasiada é um índice do *fanatismo* enquanto os objetos que são arremessados passam de signos de admiração para signos de protesto ou *agressão*. Todos esses elementos dispostos estrategicamente no texto culminarão no assassinato.

Por fim, o último elemento cômico presente no texto é o fato de o narrador, na sua condição de esquizofrênico e, portanto, encarnando o papel do louco, se referir ao assassino como “um doido fundamentalista”. Nesse caso, é possível fazer duas leituras: na primeira, o riso do leitor é provocado pela ingenuidade da personagem que não se percebe na mesma condição do assassino; na segunda, o riso há a provocação do riso pela ingenuidade, mas pela ironia do narrador que, mesmo estando na condição de louco, zomba do outro em igual situação. Interpretando-se o trecho como ironia, entende-se que o narrador refere-se a si mesmo de modo a zombar o discurso que o julga.

Durante a primeira internação, os delírios do narrador vão se alternando com a narração da realidade diegética. A partir do Todog, essas duas linhas não mais se intercalam, e o delírio toma conta do romance até o momento em que o Primeiro Todog é assassinado, funcionando, assim, como o *desfecho* não de todo o romance, mas somente da linha narrativa do delírio. Esse desfecho, no entanto, também já deixa índices do desfecho da outra linha narrativa do romance, isto é, a da realidade diegética do narrador que, na condição de esquizofrênico, será submetido, novamente, ao tratamento. Desse modo, quando o narrador

afirma “não sobrevivi”, o sentido da declaração se duplica e simboliza tanto a *morte literal* do Primeiro Todog quanto a *morte simbólica* do narrador Rodrigo.

Onde estou todos os cachorros não são azuis. Deram-me um terceiro óculos, terceiro olho. Terceira orelha. Um terceiro braço. Terceira perna. Uma terceira mão. Tudo três. Depois, mais dois pênis. Mais dois narizes. Mais um pé. Mais dois estômagos. Minha terceira vida. Um terço pra rezar. Tive que me acostumar à nova vida e o pior: ainda não virei um monstro por isso. Ainda sou o garoto do cachorro azul. Um azul enorme refletido agora no olho do garoto que achou no lixo o meu cachorro azul (LEÃO, 2008, p. 78).

A morte simbólica do narrador, construída poeticamente como o golpe final desferido contra a sua subjetividade, se constrói no fragmento acima em três momentos, que explicamos a seguir.

No primeiro momento, estabelece-se uma separação entre o protagonista, imerso na loucura, e o resto da sociedade, vista como normal. Essa distinção fica marcada no primeiro período do trecho, em que o herói diz: “Aqui todos os cachorros não são azuis”. É possível ler o abismo entre o narrador e a sociedade - que o estigmatiza e o condena a um tratamento que mais o aniquila do que o ajuda - porque começa a ser construída, desde o início da narrativa, uma identificação entre Rodrigo e o seu cachorro azul de pelúcia, como fica marcado, por exemplo, no trecho a seguir:

O cachorro azul era a minha melhor companhia. E se existisse mesmo um cachorro azul? Seria do grande caralho ter um. *Será que se ele tivesse um filho, nasceria azul também?* Se ele pudesse latir e pudesse comer, *o que comeria um cachorro azul? Alimentos de sua cor? E quando adoecesse, tomaria remédio azul? Muitos remédios são azuis, entre eles o Haldol.*” (LEÃO, 2008, p. 14, grifos nossos).

Nesse fragmento, o narrador, já na fase adulta e passando pela primeira internação psiquiátrica, lembra-se de seu cachorro azul de pelúcia que, durante a sua infância solitária – na narrativa funcionando como um prenúncio da solidão que o assombrará na fase adulta – era sua melhor companhia. Desdobrando sua imaginação em hipóteses mirabolantes, Rodrigo projeta o cachorro azul na realidade⁶⁴ de modo que o brinquedo comece a incorporar, em certa medida, características do protagonista. Essa leitura pode meio de três etapas.

⁶⁴ No trecho em questão, isso fica explícito em 1) E se existisse mesmo um cachorro azul?; 2) Será que se ele tivesse um filho, nasceria azul também?; 3) Se ele pudesse latir e pudesse comer, o que comeria um cachorro azul?; 4) E quando adoecesse, tomaria remédio azul?

A primeira etapa é quando o protagonista se pergunta se a característica mais marcante do cachorro, a sua cor azul, seria transmitida a seus descendentes se caso ele os tivesse. Esse mesmo questionamento poderia ter sido feito pelo protagonista conjecturando a respeito do próprio futuro e se perguntando se seus filhos trariam consigo a esquizofrenia, uma vez que esse transtorno psiquiátrico tem origem comprovadamente genética.

A segunda etapa pode ser lida em “E quando adoecesse, tomaria remédio azul? Muitos remédios são azuis, entre eles o Haldol”. Aqui há, novamente, uma aproximação entre Rodrigo e o cachorro, pois, sendo a esquizofrenia considerada atualmente como uma doença, é o próprio narrador quem adoece e que, conseqüentemente será medicado. O remédio, símbolo do tratamento psiquiátrico que o aniquilará, é, justamente, o Haldol, que também é *azul*, como o cachorro. Assim, quando o narrador se pergunta se o cachorro tomaria Haldol caso adoecesse, é possível estabelecer um paralelo entre suas vidas, já que Rodrigo foi medicado com o mesmo remédio.

Por fim, a terceira etapa que marca a identificação do protagonista com o cachorro azul é a utilização da cor *azul* como linha que liga todos os elementos que os aproximam. A cor azul, no romance, tem um significado simbólico que funciona como chave de leitura da narrativa. Isso porque, em vários momentos do romance, por meio de um cruzamento entre narrativa e pintura, o narrador colore a cena com cores que simbolizam o seu estado de espírito. Enquanto no final do primeiro capítulo, em uma clara referência ao pintor Van Gogh⁶⁵, a cena é tomada pelo amarelo que simboliza a insistência na vida⁶⁶, em outros momentos da narrativa a cor azul simboliza a melancolia do protagonista solitário e submetido ao tratamento psiquiátrico, sobretudo ao tratamento medicamentoso.

Essa possível fazer essa leitura, por exemplo, no trecho “O céu azul Haldol 5. O Rivotril branco das nuvens. Tudo é doença na doença mental até a linda Garota de Ipanema” (LEÃO, 2008, p. 59). Nesse trecho, por exemplo, a realidade do narrador é representada pelos medicamentos a ele administrados pelos psiquiatras. O final do fragmento deixa claro o conflito dramático da narrativa, isto é, o fato de a esquizofrenia de Rodrigo reduzi-lo a ela mesma, apagando toda a sua subjetividade frente à sociedade e reduzindo-o a somente um

⁶⁵ O primeiro capítulo do romance intitula-se “Tudo ficou Van Gogh”. Ainda neste terceiro capítulo discutiremos mais detidamente a questão do título dos capítulos que funcionam todos como índices cifrados do que acontece dentro de cada um deles.

⁶⁶ Fizemos esta leitura no capítulo 2. Afirmamos que a cor amarela simboliza, naquele momento da narrativa, a insistência na vida porque o protagonista Rodrigo, vendo Rimbaud à beira do suicídio, convence-o a desistir da morte, ainda que o próprio narrador se sentisse deprimido com a estadia no hospital psiquiátrico.

doente. É por isso que afirma que “Tudo é doença na doença mental”, ou seja, há um apagamento do sujeito e toda a sua existência é reduzida à loucura.

Nesse sentido, é possível afirmar que a cor azul é o fio que liga vários elementos da narrativa: o cachorro de pelúcia, os remédios antipsicóticos e a própria realidade do protagonista. Todos esses elementos simbolizam a parte melancólica e deprimida do protagonista, fortalecendo o argumento de que o cachorro de pelúcia funciona como uma alegoria do próprio narrador, fortalecida pela cor azul, símbolo essencial do romance para se compreender o conflito dramático da narrativa.

Explicado o primeiro momento do trecho final do livro em que se acentua a distinção entre o protagonista do romance – alegorizado pelo cachorro azul – e o resto da sociedade, explicamos os outros dois momentos do fragmento final da narrativa que permitem ler a morte simbólica do narrador.

O segundo momento que marca a morte simbólica do narrador protagonista caracteriza-se pela sequência de metáforas que simbolizam a adequação social e a normalização forçadas às quais o narrador é submetido. Após sair da segunda internação, Rodrigo diz “Deram-me um terceiro óculos, terceiro olho. Terceira orelha. Um terceiro braço. Terceira perna. Uma terceira mão. Tudo três. Depois, mais dois pênis. Mais dois narizes. Mais um pé. Mais dois estômagos. *Minha terceira vida*”.

A primeira leitura que se pode fazer dessa sequência de imagens *monstruosas* do indivíduo deformado é a de que a inserção desses membros a mais (a terceira perna, o terceiro olho, etc.) marca a violência social, estatal e institucional impostas a ele durante todo o romance por meio da exclusão, da estigmatização, da contenção e da neutralização. Assim, a imagem que se obtém é a do sujeito como um verdadeiro mostro, repleto de membros – metáfora do código de conduta social que deve ser seguido à risca – que não lhe pertencem e que, justamente por isso, constroem a imagem do desconforto do indivíduo teoricamente recolocado na sociedade, mas que continua não se reconhecendo como parte dela.

A segunda leitura que se pode fazer dos membros a mais é a das etapas pelas quais ele passou. O romance, por exemplo, se divide em três grandes partes: 1) A primeira estadia na clínica psiquiátrica, que ocupa a maior parte do romance por meio da alternância entre realidade e delírio; 2) A saída do hospital e o mergulho total na loucura, a ponto dos dados da realidade diegética (como, por exemplo, a segunda internação) aparecerem distorcidos pelos delírios do narrador; 3) A aparente neutralização do sujeito depois da segunda internação.

Assim, os terceiros membros que lhe são postos podem representar o terceiro momento da narrativa. Essa leitura se fortalece no trecho “Deram-me um terceiro *óculos*, terceiro *olho*”, em que aparecem` aparecem imagens associadas à visão e que, simbolicamente, se referem à visão de mundo que, supostamente, teria finalmente se rendido à neutralização do sistema no terceiro momento da narrativa. No trecho “Minha terceira vida”, essa interpretação fica ainda mais forte, sugerindo que, de fato, a narrativa se divide em três momentos diferentes, cada um visto pelo protagonista de modos igualmente diferentes: 1) Mescla de realidade e delírios; 2) Mergulho total no delírio em detrimento da representação da realidade; 3) Suposta reintegração do indivíduo à sociedade.

Note-se que a normalização imposta ao herói por meio do tratamento psiquiátrico é vista por ele não como o alívio de seu sofrimento, mas como a mutilação do seu próprio caráter. Isso fica inscrito em “Tive que me acostumar à nova vida e o pior: ainda não virei um monstro por isso”. A menção à “nova vida” acentua a diferença entre a sua realidade e aquela que a ele é imposta. O final do trecho marca o profundo desgosto de estar ciente da vida que se lhe impõe, mas à qual não consegue se entregar de fato, afinal, ainda não virou “um monstro”. Assim, o narrador lamenta, quando diz “o pior”, o fato de não se sentir integrado a uma realidade cruel que exige que os indivíduos sigam um código de conduta e, sobretudo, vivam a sua experiência de subjetivação dentro dos limites estabelecidos como aceitáveis. A crueldade desse funcionamento social se potencializa na figura do monstro, metáfora que, na narrativa, funciona como uma imagem poética do indivíduo completamente adequado ao status quo, mas mutilado naquilo que nos constitui como sujeito, isto é, a nossa subjetividade.

O terceiro momento que marca a morte simbólica do herói do romance é, na verdade, o que dá à narrativa o tom final de irreverência. Quando se lê “Ainda sou o garoto do cachorro azul”, o narrador ilumina a sua alegorização por meio da figura do cachorro azul e deixa claro que, embora submetido ao tratamento médico e à hostilidade social para que se encaixe no padrão de normalidade, sua subjetividade jamais será suplantada pelo sistema. Assim, ainda que ele tenha sido tragado – mesmo que não completamente – pela sociedade e por seus mecanismos de contenção, normalização e neutralização, aquilo que o constitui como indivíduo – simbolizado pelo cachorro azul – passa a existir e a recomeçar o ciclo da resistência por meio do garoto que encontra o brinquedo de pelúcia no lixo.

Por fim, ressaltamos, ainda, alguns elementos essenciais que servem não só para a discussão mais detida desse desfecho do romance, mas que servem, sobretudo, como chave de

leitura do romance todo. “Um azul enorme refletido agora no olho do garoto que achou no lixo o meu cachorro azul”. O primeiro apontamento que fazemos é para o fato dos elementos que aparecem na cena corroborarem para a construção da personalidade do protagonista e de seus conflitos internos. O herói deste romance se destaca por dois traços que se alternam o tempo todo: o trágico e o cômico.

O cômico aparece por meio de seus delírios absurdos que, justamente por isso, são engraçados, e também pela ironia que se sobressai em vários momentos da narrativa. O trágico, por sua vez, é construído a partir dos conflitos internos (do narrador consigo mesmo, isto é, a solidão, a baixa autoestima e a autodepreciação) e externos (do narrador com a sociedade, isto é, a fragmentação familiar e, principalmente, o tratamento médico ao qual é submetido).

O principal dessa imagem, no entanto, não é o modo como narrador se sente, mas a crítica que se faz à sociedade, de modo geral, que cria ferramentas de controle social e os utiliza sadicamente contra aqueles que a ela não se encaixam. Nesse sentido, o espírito melancólico e a visão desiludida de si mesmo, de fato, são elementos que constituem a personalidade do protagonista. Essas características, no entanto, não aparecem no romance como ferramenta de *vitimização* ou de autocomiseração – embora isso ocorra em alguns momentos da narrativa – mas de crítica ao funcionamento violento da sociedade que agride física e moralmente o sujeito que a ela não se encaixe.

O segundo que fazemos é a ambiguidade do final do romance, isto é, o fato de o garoto que encontra a pelúcia descartada poder ser lida de duas maneiras: 1) O garoto pode ser uma criança qualquer que, ao se deparar com o brinquedo, passa a ser uma metáfora da resistência do narrador, porque ele foi violentamente reabsorvido pela sociedade, mas a sua personalidade, simbolizada pelo cachorro azul, continua a sobreviver por meio de um terceiro, no caso, a criança; 2) O garoto pode ser o próprio narrador quando ainda era menino, pois, como apontamos anteriormente, já na infância a parte melancólica e desconcertada do herói aparece como traço de sua personalidade. Em ambos os casos, o que acontece no final da narrativa é que a individualidade do sujeito louco resiste e sobrevive, por meio de um retorno ao começo, na figura do menino que encontra o cachorro azul, seja ele um personagem qualquer ou a figura do próprio narrador quando criança.

Por fim, destacamos o final cinematográfico que lembra o *zoom* dado pelo diretor em alguns elementos da cena. No romance, no entanto, isso só é possível por meio da narração.

Assim, o narrador constrói uma gradação por meio da descrição dos imagens: da nova vida que agora se impõe ao protagonista, passa-se à imagem do cachorro, em seguida à figura do menino, aos olhos do menino e, por fim, ao reflexo do cachorro azul. O efeito que se produz é a exponenciação de um procedimento que já estava sendo feito na narrativa: durante toda a narrativa, o leitor experimenta um mergulho na loucura por meio de um narrador que conduz a história pelo olhar confuso do louco; ao final do romance, o *zoom* nos olhos do menino fazem a alegoria do narrador, o cachorro azul, dominar toda a cena.

Onde estou todos os cachorros não são azuis. Deram-me um terceiro óculos, terceiro olho. Terceira orelha. Um terceiro braço. Terceira perna. Uma terceira mão. Tudo três. Depois, mais dois pênis. Mais dois narizes. Mais um pé. Mais dois estômagos. Minha terceira vida. Um terço pra rezar. Tive que me acostumar à nova vida e o pior: ainda não virei um monstro por isso. Ainda sou o garoto do cachorro azul. Um azul enorme refletido agora no olho do garoto que achou no lixo o meu cachorro azul (LEÃO, 2008, p. 78).

3.2. A estrutura do romance

Depois de analisarmos a fábula e os pontos principais para o desenvolvimento da narrativa - como, por exemplo, a situação inicial, o conflito dramático, o desenvolvimento, o clímax e o desfecho da narrativa -, passamos, agora, para a discussão de sua *forma*. Para isso, partimos, novamente, de um conceito do formalismo russo:

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequencia das informações que se nos destinam. [...] Na realidade, a fabula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento [do que se passou] (TOMACHESVSKI apud FRANCO JR, BONNICI e ZOLIN, 2003, p. 36).

A trama da narrativa é sempre submetida à organização do narrador que, no ato de narrar, vai apontando ao leitor os elementos básicos constitutivos da história, como *onde* e *quando* se passa o que se conta, qual é o conflito dramático, seu desenvolvimento e seu desfecho, por exemplo. O romance *Todos os cachorros são azuis* é narrado em 1ª pessoa pelo próprio protagonista Rodrigo. Sendo o herói diagnosticado com esquizofrenia e se passando a história em meio às suas crises, toda a realidade diegética captada por seus olhos se estilhaça numa trama igualmente esquizofrênica. O resultado disso será um romance cuja trama,

associada à fábula, proporciona um mergulho dentro do universo da loucura e da profundidade do sujeito louco, como explicamos a seguir.

O tempo da narrativa aparece de forma confusa devido a fatores. O primeiro se deve ao fato de que em nenhum momento do romance o tempo cronológico determina-se com clareza. Isso só se torna possível no momento em que, durante sua primeira internação, o narrador, aturdido pelos medicamentos, menciona a música que reverbera no hospital psiquiátrico, como é possível ler em “A noite chegava e com ela vinha o pior: a trilha sonora. O hospício ficava do lado da favela. Era funk a noite toda e o dia inteiro. *Laraia, lacraia, lacraia. Vai, Serginho*” (LEÃO, 2008, p. 25, grifos nossos). As figuras de *Lacraia* e de *Serginho* marcaram a popularização do funk no início dos anos 2000 no Brasil, o que não permite fixarmos, com precisão, a data exata em que acontece o romance, mas que, pelo menos, o situa na primeira década do século XXI.

O segundo e principal fator que contribui para o tempo confuso na narrativa é o mergulho no tempo psicológico do narrador. O leitor sabe, por exemplo, que o protagonista está internado em um hospital psiquiátrico, mas a narrativa *não é linear* e o narrador alterna, sem aviso prévio e continuamente, entre o presente na clínica, os delírios mirabolantes e o passado.

Dentro de mim a ação do chip era estranha e aos poucos eu vinha entendendo o seu funcionamento. Quem me ajudava nisso era Rimbaud. Ele verificava a minha pressão com um aparelho que ele mesmo inventava. Eram formas estranhas de se verificar a pressão. Ele tinha uma medicina toda própria. Fazia alguma espécie de curandeirismo. Rimbaud me disse que quem curou o meu problema na perna fora ele. No entanto, Rimbaud era manco. Ele dizia, quando eu duvidava, que o poder dele era para os outros e não podia ser usado em si próprio. O menino parou, olho para o seu pai. Pai, onde você está morando? Você mora aqui em casa? Meu pai era médico. Passava dias fazendo plantão. Depois que eu falei aquilo com ele, passou a dar menos plantões. Meu pai sempre foi um bom homem, muito calmo e tranquilo. Eu fazia muita confusão no colégio. Havia sido expulso de quatro colégios. Estava com 16 anos, na quinta série. Avisaram-me que eu tinha que fazer o supletivo com os adultos, de noite. Meu pai chorou tanto. Foi isso durante toda minha vida: fazer meu pai chorar (LEÃO, 2008, p. 38).

Neste trecho, por exemplo, é possível ver as três linhas – presente, delírio e passado – entremeando-se sem que nenhum elemento marque a distinção entre elas. O fragmento acima começa trançando o presente na clínica e o delírio de estar sendo tratado por Rimbaud. O tema de tratamento e cura é o que leva o narrador a se lembrar do passado. No entanto, essa transição não fica bem marcada no texto, mas simplesmente irrompe e se interpõe ao que

estava sendo contado por meio da fala do menino: “Pai, onde você está morando? Você mora aqui em casa?”. Assim, marca-se no romance, mais uma vez, os conflitos familiares que não só afastam Rodrigo da própria família por causa de sua necessidade de tratamento fora de casa, como marcam, também a profunda angústia do narrador por se sentir culpado por trazer sofrimento à família. Essa ideia é, inclusive, reiterada pela próxima memória que, mais uma vez, surge desavisadamente no plano narrativo. É o caso da memória do fracasso escolar, em que ele se lembra de ser já um adolescente de 16 e ainda não ter concluído a quinta série do Ensino Fundamental.

Esses saltos temporais, que se interpõem a um presente já confuso porque interceptado a todo momento pelos delírios do narrador, não são gratuitos na obra, como nada o é nesse romance. Isso porque o presente, o delírio e o passado se interpõem de modo coerente: o narrador começa falando de tratamento e, em seguida, lembra-se de seu pai, que é médico, e, por fim, declara “Foi isso durante toda minha vida: fazer meu pai chorar”. Desse modo, todas as idas e vindas no tempo sempre servem para potencializar um conflito interno que o narrador enfrenta no presente. Estando internado no hospital psiquiátrico, ele se culpa e sente um peso para a família, e essa ideia é fortalecida pela recuperação do passado que mostra esse conflito tem, na verdade, uma origem longínqua.

Além do tempo propositalmente *estilhaçado* na narrativa, o *lugar* onde se passa a história também não é claro. Do mesmo modo que o tempo cronológico pode ser deduzido pelo leitor por meio da presença do funk dos anos 2000, o lugar pode ser deduzido pela presença dos *morros* e do *Cristo*, como se lê em “Fui pra perto do Cristo. Da minha cela dá pra ver o Cristo. Colocaram-me lá pra ver se eu morro um pouco de vergonha por não crer em Deus” (LEÃO, 2008, p. 29). Assim, a partir da menção ao Cristo⁶⁷ e aos morros em outros momentos do romance, pode-se deduzir que a história se passa na cidade do Rio de Janeiro.

Mas, apesar de a história se desenrolar no Rio de Janeiro, a transição de um espaço para o outro dentro da cidade também não é bem delimitada. Assim, do mesmo modo que o tempo da narrativa é confuso, apesar de coerente, os espaços onde se encontra Rodrigo

⁶⁷ Note-se o aparecimento, mais uma vez, de uma imagem marcada pelo sacrifício: Jesus Cristo. No final do romance, como já analisamos, o narrador se equipara, por meio da paródia, a grandes mártires do cristianismo, como, por exemplo, São Francisco de Assis e o próprio Jesus Cristo. Mas em outros momentos da narrativa, como, por exemplo, nesse trecho em que aparece a grande estátua do Cristo, a imagem do sacrifício é reiterada. Isso reforça outro traço da personalidade do herói: o de se sentir *punido* e o de ter sua individualidade *sacrificada* em nome da ordem e da saúde mental. Essa interpretação fortalece, principalmente, no trecho “É como eu me sinto, um ser crucificado” (LEÃO, 2008, p. 50).

também não se delimitam com clareza, estando ele ora preso no quarto da clínica, ora solto dentro do hospital, ora em casa e ora em qualquer outro lugar por meio dos seus delírios⁶⁸.

Outra questão estrutural que deve ser ressaltada é o uso do discurso indireto-livre. Durante todo o romance, as vozes do protagonista, de seus familiares, do senso comum e de suas alucinações não são marcada pelo uso do travessão ou das aspas. Ao invés disso, elas se interpõem umas às outras:

O enfermeiro encrencou com a flor. Deu-me outro esporro. Você virou viadinho? Que coisa horrorosa é esta? Gordo e viado. Eu só queria ver algo colorido aqui no fundo. [...] Você quer ver algo mais colorido? Quero. O que você quer ver? O sol. Amanhã iremos à praia e jogaremos bola e devoraremos as joaninhas e afogaremos os tatuís. Vamos viajar para Ibicuí, para a casa de amigos que serão amigos pela vida toda. Eu tinha um amigo que estava com Aids, mas o cara foi forte e aguentou, e eu tenho que aguentar essa porra toda (LEÃO, 2008, p. 15-16).

No começo do trecho aparece a voz do enfermeiro que reproduz o discurso machista e homofóbico do senso comum, que acredita que qualquer apreciação da Beleza – como, por exemplo, admirar uma flor – soe como uma ameaça à virilidade dos homens. A resposta de Rodrigo não é marcada por travessão, e, assim, as falas vão se intercalando sem marcação gráfica. A pergunta “Você quer ver algo mais colorido?” não é claramente atribuída a ninguém. Depois do “esporro” do enfermeiro, aparece essa terceira voz que finalmente lhe compreende. É possível, no entanto, interpretar essa terceira voz como a voz do próprio narrador que, ansiando pela liberdade e sentindo-se extremamente solitário dentro do hospital psiquiátrico, consola a si mesmo confabulando sobre a liberdade e o gozo dos prazeres simples do cotidiano, como, por exemplo, ir à praia e jogar bola. Essa leitura é ratificada pela frase final - “Eu tinha um amigo que estava com Aids, *mas o cara foi forte e aguentou*, e eu

⁶⁸ Por meio da imaginação e do delírio, Rodrigo muitas vezes se projeta fora da realidade manicomial. Isso pode ser visto nos trechos “Já estive no Japão” (LEÃO, 2008, p. 53); “Já estive na China” (LEÃO, 2008, p. 54); “Num passado remoto estive na Coréia” (LEÃO, 2008, 62). Em seguida, o narrador diz “As viagens para a China, Japão e Coréia foram pela televisão. Agora eu vim pra ficar, disse a mim mesmo” (LEÃO, 2008, p. 64). A afirmação de que *veio pra ficar* é uma referência indireta à famosa canção de Roberto Carlos “O portão”, em que aparecem os versos “Eu voltei agora pra ficar/ Porque aqui, aqui é meu lugar”. Essa referência é, seguindo uma tendência do romance, a um só tempo, trágica e cômica. Cômica porque, sendo o narrador diagnosticado com esquizofrenia e afirmando que voltou para ficar no hospital psiquiátrico, ele abraça o seu papel de louco e ironiza com o fato de o hospício estar sendo tomado, por meio da canção de Roberto Carlos, como seu verdadeiro lar. O trágico, por sua vez, se constrói por meio da consciência do narrador de que ele não tem um lugar na sociedade, restando-lhe somente o hospício, lugar que chega a ser mais cruel do que a própria vida fora dele.

tenho que aguentar essa porra toda” – em que o narrador encoraja a si mesmo a suportar a dura realidade da internação e não sucumbir ao sofrimento.

O trecho acima é apenas um dos muitos exemplos presentes em *Todos os cachorros são azuis*, mas serve para iluminar o procedimento literário do escritor Rodrigo de Souza Leão que, tirando as marcações gráficas e interpondo uma fala sobre a outra, potencializa o efeito de confusão mental do narrador atordoado pelo tratamento psiquiátrico.

Por fim, o último elemento estrutural que destacamos como ferramenta utilizada no romance para proporcionar um mergulho no universo da loucura e do sujeito louco, é a distribuição do texto na folha. O romance é dividido em quatro capítulos, mas, dentro dos capítulos, ocorre, muitas vezes, a quebra do fluxo narrativo e a disposição do texto em *fragmentos*, como se pode ver a seguir:

Rimbaud gostava de brincar com fogo. Acendia velas. Baudelaire gostava do escuro. Mas não gostava de briga e muitas vezes sumia quando Rimbaud aparecia. Rimbaud era meu amigo de todo o tempo. Um verdadeiro porra-louca.

Nunca conheci quem tivesse levado porrada. Então viajei para a Disney e dei porrada no Pluto, metralhei o Mickey Mouse. Tudo porque eu gostava do Nacional Kid e dos Incas Venezianos. A violência é tão fascinante e nossa vida tão normal. Falo de um tipo específico de violência. Tudo pode ser violento. Mesmo Deus.

Deus não: deuses.

Tenho rituais. Acendo um cigarro atrás do outro e deixo que se fumem. Deixo que os deuses fumem cada um o seu cigarro. Às vezes acento todos ao mesmo tempo (LEÃO, 2008, p. 52).

Acima, tem-se um exemplo da fragmentação gráfica da narrativa, separada em blocos dentro de um mesmo capítulo. Neste trecho, tem-se 1) a alucinação do narrador que acreditar ser amigo de Rimbaud e Baudelaire; 2) a referência indireta ao poema de Fernando Pessoa marcado pelo fracasso do sujeito, e a posterior projeção da violência num episódio imaginado, em que o herói vai à Disneylândia e descarrega toda a sua fúria nos símbolos da sociedade burguesa dita legítima; e, por fim, 3) a menção aos deuses cultuados pelo protagonista e aos quais ele oferece cigarros. Os efeitos dessa fragmentação do texto são dois. Primeiro, obtém-se a potencialização da consciência fragmentada do narrador, visível no trecho acima porque imersa nos próprios delírios. O segundo efeito que se obtém é a aproximação do romance à prosa poética, pois o desenvolvimento de uma ação é suprimido para que o narrador protagonista deixe suas memórias, delírios e devaneios fluírem.

Desse modo, chega-se à conclusão de que o embaralhamento ou o estilhaçamento de todos os elementos da narrativa, isto é, do tempo, do lugar, do discurso e até mesmo da própria distribuição do texto no papel, são artifícios usados pelo escritor para promover um mergulho completo tanto na loucura, porque o leitor, sendo guiado pelos olhos do louco, se vê sob seu domínio em uma narrativa confusa que alegoriza a sua própria loucura; como na subjetividade do louco, porque todos esses elementos estilhaçados garantem que o leitor tenha contato com a mente confusa do protagonista, deparando-se com suas memórias, anseios, medos e desejos que vêm à tona, principalmente, por meio de suas digressões.

3.3. Os capítulos do romance

O romance *Todos os cachorros são azuis* é dividido em quatro capítulos intitulados de forma enigmática e cujo significado só pode ser recuperado por meio da compreensão das imagens e dos símbolos do texto.

O primeiro capítulo do romance intitula-se “Tudo ficou Van Gogh”. Esta primeira parte do romance é marcada pela chegada do narrador no hospital psiquiátrico e pela alternância entre a realidade terrível da internação e as suas lembranças. Ao final do primeiro capítulo do romance - como já analisamos no segundo capítulo deste trabalho -, o narrador protagonista encontra Rimbaud tentando se suicidar com a gravata de Maiakovski:

Foi quando vi Rimbaud tentando se enforcar com a gravata de Maiakovski. Pra que isso, Rimbaud? Deixa que detestem a gente. Deixa que joguem a gente num pulgueiro. Deixa que a vida entre agora pelos poros. Não se mate, irmão. Se você morrer, não sei o que será de mim. Rimbaud, tudo vai ficar da cor que quiser. Aqui não dá pra ver o mar. Mas você vai sair daqui. Tudo ficou verde da cor dos olhos do meu irmão Bruno e da cor-do-mar. Do mar. Rimbaud ficou feliz e resolveu não se matar. *Tudo ficou Van Gogh*. A luz das coisas foi modificada. (LEÃO, 2008, p.29-30, grifos nossos).

Convencendo Rimbaud a não se suicidar, Rodrigo decide insistir na vida, ainda que ele deva passar por toda a provação da internação e pela estigmatização e marginalização social, como fica inscrito em “Deixa que detestem a gente. Deixa que joguem a gente num pulgueiro”. A frase seguinte contém uma alta carga poética: “Deixa que a vida *entre agora* pelos *poros*”. Por meio da linguagem lírica, o narrador constrói a imagem não só da insistência da vida e da resiliência, consciente de que não podem evitar o processo de neutralização que lhe é imposto, mas sobretudo a imagem do sujeito que, apesar de tudo, ainda se agarra à vida. Na metáfora, isso é construído pela imagem da vida invadindo e

dominando o sujeito que a deixa entrar pelos poros, como uma esponja seca absorve sufregamente a água que se lhe derrama.

No final do fragmento, lê-se “E tudo ficou Van Gogh”. Também no segundo capítulo deste trabalho, estabelecemos e discutimos a relação que se estabelece entre o protagonista do romance e o pintor Van Gogh, ambos imersos na loucura e envolvidos no universo da pintura: enquanto Van Gogh colore suas telas, o narrador, por meio do uso de cores na narrativa, elucida o modo como ele se sente e potencializa os conflitos dramáticos da narrativa. Nesse sentido, no final do capítulo, quando o narrador decide insistir na vida, a cena é tomada pelo amarelo, cor simbólica tanto nos quadros de Van Gogh quanto em *Todos os cachorros são azuis*, simbolizando o predomínio da subjetividade do narrador que, embora submetido à neutralização do Estado e da Instituição Médica, resiste.

O segundo capítulo do livro intitula-se “Deus não: deuses”. Assim como o título do primeiro capítulo que só se esclarece no final da primeira parte, “Deus não: deuses” também só se esclarece no final da segunda parte:

Deus não: deuses.

Tenho rituais. Acendo um cigarro atrás do outro e deixo que se fumem. Deixo que os deuses fumem cada um o seu cigarro. Às vezes acento todos ao mesmo tempo. *Meus deuses fumam comigo*. Fica uma bagunça, orgia de fumaça. E Rimbaud dança. Baudelaire foge. Sorrio. *Imagina se fossem baseados? Os deuses todos doidões iriam sair feito capetas para a vida. Entrariam deuses e sairiam demônios*. (LEÃO, 2008, p. 52, grifos nossos).

O segundo capítulo de *Todos os cachorros são azuis* é marcado pela pequena liberdade conquistada pelo protagonista – a de andar livremente pelo hospital psiquiátrico – e pela sua convivência, durante a internação, com suas alucinações. É nesta parte, por exemplo, que começa a se desenrolar o delírio do assassinato do Temível Louco, que, dentro da narrativa, se constrói como uma paródia das narrativas policiais.

No trecho acima, estabelece-se uma oposição entre o monoteísmo e o politeísmo que, simbolicamente, ilumina a condição em que se encontra o protagonista. O monoteísmo aparece inscrito na palavra *Deus* no singular, sendo, logo em seguida, protestada pelo *não*. O que aparece depois e toma conta da cena é o politeísmo, marcado pela palavra *Deus* flexionada no plural. Essa questão de mono ou politeísmo, no entanto, funciona, mais uma vez por meio de um trabalho poético, como uma metáfora da condição do louco: a sociedade dita normal se curva a um só Deus, aqui funcionando como símbolo de uma visão e de uma

interpretação de mundo únicas que são estabelecidas socialmente como padrões a serem seguidos; em contrapartida, a realidade do louco é *multifacetada*, simbolizada pelo *politeísmo*, e todos aqueles imersos na loucura não são capazes de ver a realidade como aqueles enquadrados no status quo o são, mas, ao contrário disso, interpretam-na de infinitas maneiras porque a cisão entre o sujeito e o seu consciente, típica da esquizofrenia, faz com que a realidade seja captada de modo igualmente fragmentada e, portanto, multifacetada pelos delírios do indivíduo.

Note-se que o narrador Rodrigo senta-se com seus deuses para fumar, em uma verdadeira “orgia de fumaça”. Nesse momento, diferentemente do que acontece nas religiões cristãs - em que há um grande distanciamento entre o divino, representado na figura de Deus, e o mundano, representado na figura do homem -, o protagonista senta-se com seus deuses como se compartilhassem de uma mesma natureza e, conseqüentemente, se equiparassem. Sobre essa aproximação entre herói e divindades, fazemos dois apontamentos.

O primeiro apontamento a se fazer é que, admitindo-se os deuses como o símbolo da visão multifacetada do louco, Rodrigo senta-se como eles como que a abraçar a sua loucura e os seus delírios, pois eles gozam juntos dos prazeres do fumo como se fossem verdadeiros amigos. Essa leitura é ratificada pelo fato de, neste segundo capítulo, Rodrigo gozar intensamente da companhia de Rimbaud, sua alucinação e, ao mesmo tempo, seu melhor amigo. Além disso, neste capítulo 2, é que o narrador desenvolve a segunda linha narrativa dentro do romance, isto é, o delírio de que houve um assassinato dentro do hospital. Nesse sentido, sentar-se com os deuses e gozar dos prazeres do fumo como verdadeiros companheiros é a imagem que fecha o capítulo simbolizando o que acontece nele, isto é, o herói solitário internado em um hospício, mas acompanhado de companhias, a um só tempo, magnânimas - como Rimbaud, Baudelaire e os deuses - e etéreas, como a fumaça do fumo que se desfaz lentamente no ar.

O segundo a se fazer a respeito da relação entre Rodrigo e os deuses com quem fuma é que, em vários momentos da narrativa, a imagem do sacrifício ou do mártir vai sendo recuperada - seja pelo Cristo ao lado da clínica psiquiátrica, seja pela figura dos santos, do próprio Jesus Cristo ou dos animais abatidos como oferenda, como a galinha e o carneiro. No final da narrativa, o desfecho de Rodrigo sendo morto pelo “louco fundamentalista” reitera esta imagem do sacrifício religiosos, já que há toda uma equiparação cômica entre o narrador e os mártires do catolicismo e também porque o Todog se transforma em uma espécie de

religião. Nesse sentido, a imagem do herói fumando ao lado dos deuses é um índice narrativo do delírio de grandeza que o tomará no final do livro e o levará à ruína, pois ele, alucinando e vendo-se como uma espécie de deus enquanto Primeiro Todog, será internado novamente e, desta vez, massacrado ainda mais brutalmente pelo sistema.

O terceiro capítulo intitula-se “Humphrey Bogart contra Charles Laughton”. Charles Laughton foi um ator, diretor, produtor e roteirista de cinema que nasceu na Inglaterra, mas que se naturalizou nos Estados Unidos. Essa figura aparece no romance no seguinte trecho:

Fui obrigado a estar aqui. Não queria vir. Não quero ficar, porra! Avisem pra eles que eu sou o Charles Laughton, porra! Será que nunca viram um filme? Aqueles que estão abandonados teriam uma vida melhor lá fora, inclusive eu. Digamos que estou passando uma temporada no inferno, uma temporada nas têmporas com meus amigos poetas e atores (LEÃO, 2008, p. 56-57).

No fragmento acima, localizado no terceiro capítulo do romance, o narrador protagonista declara, mais uma vez, a insatisfação de encontrar-se propriamente preso dentro do hospital psiquiátrico. Essa insatisfação vai gradativamente aumentando até que o narrador exploda em raiva. Na primeira frase, “Fui obrigada a estar aqui”, o narrador se refere à custódia que o Estado e a Instituição Médica têm sobre o louco, pois ele é internado compulsoriamente, contra a sua vontade. A frase seguinte, “Não queria vir”, desloca o foco do poder estatal para o conflito dramático do romance: Rodrigo se opôs não propriamente ao tratamento, mas à internação, ainda que não tenha sido ouvido. A frase seguinte, “Não quero ficar, porra!”, marca o momento em que a raiva e a insatisfação transbordam e são marcadas, linguisticamente, pelo uso da palavra *porra* e do ponto de exclamação, que indica alteração de humor.

Ainda exaltado, o herói esbraveja “Avisem pra eles que eu sou o Charles Laughton, porra!”, estabelecendo-se, então, o vínculo entre o ator inglês e o protagonista do romance. No caso da cena acima, Rodrigo apela à figura de Charles Laughton novamente articulando o trágico e o cômico, porque, comparando-se ao ator, ele espera ser reconhecido como uma estrela do cinema e, finalmente, ser liberado do suplício da internação. Na verdade, a aproximação entre os dois não é gratuita: Charles era obeso e homossexual⁶⁹ e, em vários momentos do romance, o narrador é ridicularizado pelas outras pessoas tanto por seu peso⁷⁰

⁶⁹ (Disponível em < <https://www.melhoresfilmes.com.br/atores/charles-laughton> >). Acesso em 27/01/2019.

⁷⁰ O conflito do narrador com o próprio peso aparece em vários momentos do romance. A seguir, alguns exemplos: **1)** No fundo deste meu mundo, lá no quarto escurecido por doses de Litrisan, veio um psiquiatra e

quanto pela suspeita de que ele seja homossexual⁷¹. É por isso que, em determinado momento, ele afirma: “A propósito, me pareço um pouco com Charles Laughton” (LEÃO, 2008, p. 55).

Humphrey Bogart, em contrapartida, é esteticamente o oposto de Charles Laughton, pois foi um grande galã do cinema norte-americano, chegando, inclusive, a ser a estrela de um dos maiores filmes da primeira metade do século XX, *Casablanca* (1942). Nesse sentido, estabelece-se uma oposição entre os dois atores: Humphrey representa o homem completamente integrado à sociedade, bem sucedido e desejado pelas mulheres por ser um galã de cinema, enquanto Charles Laughton, no romance, funciona como o extremo oposto, isto é, um homem fora dos padrões de beleza, provavelmente alvo de preconceito, pois a homossexualidade só começou a ser *gradativamente discutida*, e sempre de maneira muito cuidadosa, depois dos anos 1970. Nesse sentido, ao identificar-se com a figura de Charles, o protagonista Rodrigo se identifica também com toda a carga de *inadequação* que a figura de Laughton suscita dentro do romance.

No trecho seguinte, a vontade de se parecer com Humphrey, personagem completamente integrado à ordem social, fica evidente: “Avante, diz o Falcão Maltês para o Charles. Ataque pelo flanco esquerdo. Era a minha oportunidade pra me transformar em Humphrey Bogart” (LEÃO, 2008, p. 65). Como em meio a uma cena de filme hollywoodiano de ação, o narrador menciona as personagens Falcão Maltês e Charles Laughton, aqui mencionado em terceira pessoa. Na frase seguinte, no entanto, ele se transforma no próprio Charles e almeja a possibilidade de se transformar em Humphrey e, com isso, gozar também de toda sua glória.

O quarto e último capítulo do romance intitula-se “[Do gr. epílogos]”. A abreviatura “gr.”, que se refere a *grego*⁷², faz alusão ao universo das tragédias gregas, enfatizando a carga dramática da última parte da narrativa. De fato, neste capítulo, apesar de ter sido liberado do hospital psiquiátrico, o protagonista mergulha, de uma vez por todas, em sua loucura por meio do delírio do Todog que, tomando-o por completo, o conduzirá novamente à clínica e de onde

baionetou uma química na minha celha esquerda. Enquanto outro *puxava a minha banha*, esticando e esticando para que não sentisse a injeção de Benzetacil (LEÃO, 2008, p. 9, grifos nossos); 2) Olha que cara gordo! Que homem gordo! Que baleia! (LEÃO, 2008, p. 13); 3) Que coisa horrorosa é essa? Gordo e viado (LEÃO, 2008, p. 15); 4) E se agora viessem dois homens e me crucificassem e me colocassem de cabeça pra baixo? Será que a cruz ia aguentar toda a banha? (LEÃO, 2008, p. 17).

⁷¹ “Você virou viadinho?” (LEÃO, 2008, p. 15).

⁷² (Disponível em < <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0346>>). Acesso em 27/01/2019.

ele sairá sentindo-se um verdadeiro monstro cuja subjetividade foi violentada pela Instituição Médica.

Resta, por fim, analisarmos, depois dos títulos dos capítulos, o título do próprio livro. Durante vários momentos do livro, o narrador se identifica à figura do cachorro, ainda que de formas diferentes no decorrer da história.

A primeira identificação acontece durante a sua infância por meio do cachorro azul de pelúcia, que funciona, como analisado anteriormente, como alegoria do próprio narrador. Quando atinge a idade adulta e é internado no hospital psiquiátrico, Rodrigo passa a se ver como um verdadeiro animal selvagem, temido e contido pelos enfermeiros⁷³. Isso fica claro, por exemplo, em “Sou selvagem” (LEÃO, 2008, p. 10). O outro momento em que ocorre uma identificação entre o narrador e o animal *cachorro* é indireta e está cifrada no delírio que o conduzirá à ruína. Trata-se do idioma que conectaria todos os seres do universo, o *Today*. Embora essa linguagem não possa ser decifrada pelo leitor, a palavra da língua inglesa que se lê em *Today* revela a imagem do cachorro que perpassa todo o texto:

Eu era o Primeiro Today, a quem todos tinham que respeitar. Era uma espécie de deus para aquelas pessoas. Eu era responsável por decifrar as leis universais e torná-las uma linguagem de acesso aos outros seres do universo. Para o meu pai aquilo era loucura pura. Quer que eu te chame de Today. Dog em inglês é cachorro. Não é dog. É Today. Veja que coisa mais ridícula (LEÃO, 2008, p. 69).

O *Today*, portanto, não tem uma relação direta com cachorro, mas o que fica sugerido em seu nome evoca a imagem do animal, símbolo do narrador. Assim, ao ser tomado pelo delírio completo do *Today*, o herói mergulha na própria loucura, porque a narrativa passa a girar em torno do delírio da linguagem que uniria todos os seres, mas, sobretudo, na própria identidade simbolizada pelo cachorro.

⁷³ Aos tratamentos marcados pelo desrespeito, pela violência e pela crueldade, dá-se, inclusive, o nome *tratamento de cachorro*.

Considerações finais

A pergunta de pesquisa que norteou o nosso trabalho é: Como a loucura e a figura do louco foram representadas literariamente no romance *Todos os cachorros são azuis* e quais foram os procedimentos literários usados pelo poeta e romancista Rodrigo de Souza Leão para promover, por meio de sua narrativa, um mergulho na subjetividade do louco? A resposta a esse questionamento foi dividida em três capítulos cujos resultados analisamos a seguir.

No primeiro capítulo, buscou-se compreender a própria plasticidade do conceito de loucura, o que permitiu que ela fosse interpretada sócio-historicamente de modos diferentes ao longo do tempo. Para discutirmos, então, como o conceito loucura e a figura do louco foram transformando-se ao longo dos séculos, dividimos este percurso sócio-histórico em duas partes. Na primeira parte, analisamos como a sociedade medieval projetou, na figura do leproso, a sua crença da punição divina. Assim, para impedir que outras pessoas fossem contaminadas pela peste negra, mas, principalmente, para banir os leprosos do convívio social, criaram-se os leprosários, espaços excludentes concentracionários que se transformariam, séculos depois, nos manicômios. No entanto, antes de isso acontecer e antes de serem aprisionados, os loucos eram vistos pela sociedade maniqueísta da época como uma manifestação do mal. Desse modo, os loucos ainda não eram enclausurados e por isso viviam perambulando a esmo pelas cidades, mas já eram estigmatizados pela sociedade medieval.

Nos séculos seguintes, ao passo que o surto da peste negra diminuía, começava a florescer a sociedade renascentista. Resgatando os valores da Antiguidade Clássica, sobretudo a valorização da razão, os loucos, muitas vezes identificados pelo discurso irracional, passam, lentamente, a ocupar o papel do leproso e a ser alvo de perseguição. Entretanto, não tendo surgido ainda, na sociedade renascentista, os manicômios como lugares destinados aos loucos, eles passam a ser colocados nas Naus dos Loucos, isto é, as *Narrenschiff*, e deixados à deriva no mar, tornando-se prisioneiros de sua viagem interminável.

Séculos depois, na Idade Clássica, os leprosários, agora vazios, tornam-se, o lugar ideal para o aprisionamento do louco. Assim, o papel de bode expiatório, uma vez ocupado pelos leprosos, passa finalmente a ser ocupado, então, pelos insanos. Depois de visto como manifestação do mal ou da punição divina na Idade Média, e como manifestação da irracionalidade no Renascimento, o louco passa a ser, agora, visto como a encarnação da obscenidade da qual a sociedade deve ser protegida por meio do seu trancafiamiento nos manicômios e asilos.

Finalmente no século XIX, a loucura passa do âmbito da moral para o âmbito da saúde e a loucura passa a ser vista como doença e o louco, conseqüentemente, como indivíduo doente e improdutivo socialmente. A Ciência e, sobretudo, a Medicina, apropriando-se da insanidade, tentarão domá-la dentro dos manicômios por meio de procedimentos desumanos, que iam desde eletroconvulsoterapia a lobotomia. O objetivo principal desse tipo de tratamento não era a cura, mas a punição do doente, como se ser louco fosse insistir no mau comportamento.

No século XX, o tratamento punitivo dos doentes mentais ainda persistiu, ainda que a psicologia, como ciência dedicada à subjetividade do homem, tivesse dando já seus primeiros passos e fornecendo ferramentas para se compreender que a loucura não se tratava de um comportamento errôneo, mas de algo intrínseco à personalidade do sujeito e da qual ele não pode escapar. Em protesto a todas as atrocidades cometidas dentro dos manicômios, surgem as Reformas Psiquiátricas, os Movimentos Antimanicomiais e até mesmo a Antipsiquiatria, propondo uma revolução no tratamento dos doentes mentais. Se antes eles eram punidos, propunha-se, agora, que eles fossem acolhidos e tratados, sem serem submetidos à violência.

O que acontece, na realidade, frustra os ideais dos movimentos que se propunham a revolucionar o tratamento dos doentes mentais: apesar de muitos procedimentos terem sido abandonados – como, por exemplo, a eletroconvulsoterapia com o paciente acordado, o choque cardiazólico, a aprisionamento em cela forte e a lobotomia –, os novos tratamentos continuavam a aniquilar o sujeito, por meio, por exemplo, da internação compulsória, da contenção mecânica e das doses cavalares de remédio.

O que todo este percurso sócio-histórico nos mostra é que, apesar de todas as transformações do conceito de loucura e da figura do louco ao longo dos séculos, há um fio que perpassa todas estas épocas: o estigma do louco. Desse modo, no romance *Todos os cachorros são azuis*, encontramos um protagonista esquizofrênico que se apropria, ora de modo melancólico, ora de modo irônico, de todas as máscaras colocadas sobre a face do louco. Dito de outro modo, tem-se um protagonista que vive a experiência da loucura de todos os ângulos: sentindo-se *amaldiçoado* por ter que passar pelas provações do tratamento psiquiátrico e até mesmo sendo visto pelas pessoas ao seu redor como a encarnação do mal; sendo identificado como louco e internado compulsoriamente a partir do momento em que começa a tomar ter comportamentos *irracionais* (como ter delírios persecutórios e quebrar a casa toda devido a um ataque de fúria); ser obsceno por meio das alusões à masturbação até

mesmo em lugares públicos; ser visto como doente e, como tal, ser contido e neutralizado por meio de um tratamento desumanizador. Assim, por meio do narrador protagonista Rodrigo, o leitor se depara com toda a complexidade milenar da loucura e, sobretudo, da subjetividade do louco.

No segundo capítulo, buscou-se localizar Rodrigo de Souza Leão e sua obra no horizonte da literatura brasileira contemporânea. Assim, depois de uma breve biografia do autor e de um panorama de sua produção literária, discutimos em que medida o escritor Rodrigo Leão apresenta características compartilhadas por outros escritores brasileiros contemporâneos e como isso reverbera em sua obra. Nesse sentido, destacamos, por exemplo, dois traços marcantes. O primeiro é o fato de Rodrigo Leão, em uma época em que não há mais mecenato literário, aproveitou-se da internet para publicar grande parte de suas obras. O segundo é o fato de a sua erudição ser trazida ao romance *Todos os cachorros são azuis* para plurissignificá-lo e, principalmente, para adensar o conflito dramático do protagonista que se sente deprimido e solitário dentro do hospital psiquiátrico.

Em seguida, discutindo alguns traços da literatura brasileira contemporânea, apontamos alguns que aparecem no romance que nos propusemos a estudar. O primeiro deles é a urgência, marca de uma literatura que tenta, de alguma forma, se relacionar com o presente problemático e conflituoso. No romance, a urgência se constrói a partir da representação dos tratamentos psiquiátricos que, mesmo no século XXI, continuam a trazer mais estragos do que benefícios aos ditos doentes mentais. O segundo traço é a intersecção entre várias mídias. Nesse sentido, o romance é atravessado pela cultura pop, pelo cinema, pela televisão e pela internet. O efeito produzido por essa transversalidade é ora o adensamento do conflito dramático do protagonista, ora a construção do cômico e do irônico. O terceiro traço da literatura brasileira contemporânea presente também em *Todos os cachorros são azuis* é o trágico. Resende (2008) aponta o trágico como uma característica ao lado de outras, como a presentificação, a literatura marginal e a violência. Nós, no entanto, entendemos que, dentre essas quatro características, o trágico é o eixo principal, e em *Todos os cachorros são azuis* ele é construído por meio da violência, da marginalização e da presentificação.

Ainda no capítulo 2, discutimos, também, alguns pontos de contato entre loucura e ficção e alguns exemplos de obras que tematizaram a insanidade, buscando apontar a variedade de modos pelos quais a loucura foi representada, pelo menos, nos últimos dois

séculos. A partir desta discussão, analisamos que as várias representações da loucura e do louco reaparecem em *Todos os cachorros são azuis*. Descobrimos que, no romance, a loucura é representada de modo complexo e multifacetado: ora o protagonista encarna o papel do louco maldito e paranoico, ora é crítico e lúcido, ora manipula as estruturas narrativas para mergulhar o leitor na loucura e no drama do protagonista.

Ao final do capítulo, discutimos a fortuna crítica a respeito de Rodrigo de Souza Leão. Destacamos que há uma grande tendência, na crítica literária e em outras áreas do saber, a ler a sua obra como um testemunho. Embora tenhamos apontado pontos de contato entre o autor Rodrigo de Souza Leão e o narrador protagonista Rodrigo, não fizemos, neste trabalho, a leitura de sua obra como um testemunho. Ao contrário disso, reconhecemos que a ficcionalização do drama dos ditos doentes mentais pode iluminar os problemas enfrentados por essa parcela da população, mas não funciona como um mero relato de internação. Isso porque todos os detalhes do texto são arquitetados com cuidado poético e toda a condução tortuosa da história desemboca em uma obra altamente racionalizada e estruturada, ainda que, superficialmente, pareça caótica e irracional.

No capítulo 3, analisamos a representação da loucura e do louco. Por meio da reconstrução da fábula do romance, pontuamos os momentos cruciais para a construção do conflito dramático, atentando-nos à construção da subjetividade do protagonista. Em seguida, discutimos como os elementos propositalmente fragmentados da narrativa aprofundam o mergulho no psicológico da personagem e adensam o conflito dramático vivido por ela. Por fim, discutimos como os capítulos do livro servem de elemento potencializador dos conflitos dramáticos vividos pelo protagonista ao longo do romance.

Ao final deste estudo, buscamos mostrar como Rodrigo de Souza Leão, por meio de uma prosa propositalmente fragmentada e poética, problematiza ficcionalmente a questão da loucura e da posição do louco na sociedade, e, principalmente, como promove um mergulho na subjetividade do sujeito louco, que, na obra em questão, oscila entre o melancólico e o irônico. Assim, o leitor se depara com uma obra curta, mas cuja densidade e complexidade o levarão ao fundo do universo da loucura arquitetado minuciosamente pelo seu rei, o louco.

Referências

- American Psychiatry Association. Diagnostic and Statistical Manual of Mental disorders - DSM-5. 5th.ed. Washington: American Psychiatric Association, 2013.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Sol, 2006.
- _____. *O Alienista*. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- _____. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BARRAL, Gislaine. “Vozes da loucura, ecos na literatura”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no. 12. Brasília, março/abril de 2001, pp. 13-38.
- BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BATISTA, Micheline Dayse Gomes. *Breve história da loucura, movimentos de contestação e reforma psiquiátrica na Itália, na França e no Brasil*. Revista de Ciências Sociais, n. 40, p.391-404, Abril de 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: diário I*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *O sofredor do ver*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CASTRO, Jorge Viveiros de. “Nota do editor”. In: LEÃO, Rodrigo de S. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2010.
- CIACCO, Felipe. *Loucura e dispersão: uma etnografia entre escritas autobiográfica*. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2015.

CAPONI, Sandra. *Michel Foucault e a persistência do poder psiquiátrico*. Ciência & Saúde Coletiva, 14(1), p. 95-103, 2009.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

COOPER, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. São Paulo: Perspectiva, 1982FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá, Ed. da UEM, 2003, pp.33-56.

CORRÊA, Louise Bastos. Do blog ao papel: Rodrigo de Souza Leão e a atualidade. In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 15. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Baluarte, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUIMARÃES, A.N.; BORBA, L.O.; LAROCCA, L.M.; MAFTUM, M.A. *Tratamento em saúde mental no modelo manicomial (1960 a 2000): Histórias narradas por profissionais de enfermagem*. Texto Contexto Enferm, Florianópolis, 22(2), p. 361-9, Abr-Jun 2013.

HIDALGO, Luciana. *Literatura de urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

KETZER, Estevan de Negreiros. *Por uma desmedida literária: O conceito de loucura na literatura brasileira até a primeira metade do século XX*. X Seminário Internacional de História da Literatura. Rio Grande do Sul: PUC, 2013.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *O esquizoide: coração na boca*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Me roubaram uns dias contados*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Carbono Pautado*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

McDERMOTT, Annie. *All Dogs are Blue by Rodrigo de Souza Leão*. Disponível em: <<http://literateur.com/all-dogs-are-blue-by-rodrigo-de-souza-leao/>>. Acessado em 23 de março de 2017.

MEDEIROS, Sérgio. Prefácio. In: LEÃO, Rodrigo de S. *Todos os cachorros são azuis*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MELLO, Ramon Nunes. Curadoria. Disponível em: <<http://www.ramonnunesmello.com.br/index.php/curadoria/vinis-mofados-2>>. Acessado em 13 de outubro de 2017.

_____. Fragmentos humanos. In: *Literal* v 4. 2012. p. 96-103. Disponível em: <https://issuu.com/revista_portal_literal_2012/docs/revista_literal_n._04>. Acessado em 26 de outubro de 2017.

_____. *Tudo vai ficar da cor que você quiser*. Ramon Mello. (org.). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2011.

MUTARELLI, Lourenço. *A estranha arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NALLI, Marcos Alexandre Gomes. *Figuras da loucura em Histoire de la Folie*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 2, p. 39-47, jul./dez. 2001.

PANDO, Monelise Vilela. *Rodrigo de Souza Leão: pinturas e(m) textos*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2018.

PARTEKA, Thamara e WADI, Yonissa Marmitt. *Rodrigo de Souza Leão: performances de masculinidade em narrativas da loucura*. In: II Congresso Internacional de História UEPG-UNICENTRO, mai. 2015.

PARTEKA, Thamara. *Liberdade, só fora do hospício: Rodrigo de Souza Leão, as instituições e as políticas de assistência psiquiátrica*. Boletim Historiar, n. 05, p. 43-53, set./out. 2014.

PAVÃO, Silvia Rodrigues. *O Louco e a Ciência: a construção do discurso alienista no Rio de Janeiro do século XIX*. Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, ano 6, nº. 2, 2º semestre de 2006.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1972.

PESSOTTI, Isaías. *Sobre a teoria da loucura no século XX*. Temas em Psicologia, volume 14, no. 12, p. 113-123, 2006.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSA, João Guimarães. “Soroco, sua mãe, sua filha”. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova, 1985.

SÁ, Juliana Maria Silva de. *Ficção e arte à beira-morte: estudo lítero-visual da obra de Rodrigo de Souza Leão*. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÓFOCLES. *Édipo Rei – Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

TUDO vai ficar da cor que você quiser. Direção: Letícia Simões. Produção: Pedro Cezar. Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro / Artesanato Eletrônico, 2014. (70min), color.

WADI, Yonissa. “*Estou no hospício, Deus*”: problematizações sobre a loucura, o hospício e a psiquiatria no diário de Maura Lopes Cançado (BRASIL, 1959-60). *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 69 (2), p. 196, julio-diciembre 2017.