UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

Uma compreensão da loucura em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*

São José do Rio Preto
2018

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

Uma compreensão da loucura em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lúcia Granja.

São José do Rio Preto
2018

Castro, Maraiza Almeida Ruiz de.
Uma compreensão da loucura em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* / Maraiza Almeida Ruiz de Castro. -- São José do Rio Preto, 2018
372 f.

Orientador: Lúcia Granja
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Loucura na literatura. 3. Assis, Machado de. 4. Machado, Dyonelio. 5. Sabino, Fernando. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

Uma compreensão da loucura em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof.ª Dr.ª Lúcia Granja.
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães
USP – São Paulo

Prof.ª Dr.ª Sílvia Maria Azevedo
UNESP – Assis

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará – Fortaleza

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

São José do Rio Preto
22 de fevereiro de 2018

À minha família: Cida, Osvaldo e Alessandro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, que tornou possível essa conquista;

Aos meus pais, Osvaldo e Conceição Aparecida, e ao meu esposo, Alessandro, que me apoiaram todos os dias dessa trajetória acadêmica e sempre me encorajaram, com amor, paciência e respeito;

À professora Lúcia Granja, que acolheu meu projeto de pesquisa e, com sensibilidade, competência e carinho, orientou-me na elaboração desta tese. Além disso, mostrou-se amiga, respeitou e confiou no meu trabalho, importou-se comigo, sempre recebeu-me com um sorriso no rosto e tornou a minha caminhada muito mais agradável;

Aos professores Hélio de Seixas Guimarães, Sílvia Maria Azevedo, Marcelo Almeida Peloggio e Ulisses Infante, que participaram da Comissão examinadora da Defesa, lendo atentamente meu trabalho, fazendo apontamentos significativos e proporcionando uma reflexão crítica sobre aspectos relevantes da pesquisa;

Aos professores Sérgio Vicente Motta e Ulisses Infante, que participaram do Exame Geral de Qualificação e, generosamente, ofereceram contribuições importantes para o avanço da pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e a todos os seus professores, em especial à Lúcia Granja, ao Ulisses Infante e ao Arnaldo Franco Júnior, que me ofereceram sugestões e sempre estiveram disponíveis para dialogar comigo;

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação e da Biblioteca, que sempre me atenderam com solicitude, competência e gentileza;

A todos os amigos que fiz no Ibilce, que me incentivaram, me ouviram e compartilharam comigo dores e alegrias;

A toda a minha família e amigos, que torceram por mim e acreditaram em minha capacidade.

À CAPES, que concedeu o apoio financeiro necessário para o desenvolvimento da pesquisa.

O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir.

Foucault (2012, p. 25).

“Quem anda no trilho é trem de ferro
Sou água que corre entre pedras:
— liberdade caça jeito.
Procuro com meus rios os passarinhos
Eu falo desemendado”.

Manoel de Barros (2001, p. 32).

RESUMO

O presente estudo visa mostrar como a loucura é representada nos romances brasileiros *Quincas Borba* (1891), do escritor carioca Machado de Assis, *O louco do Cati* (1942), do escritor gaúcho Dyonélio Machado e *O Grande Mentecapto* (1979), do escritor mineiro Fernando Sabino. Considerando estas três narrativas, situadas em um período que se estende desde o final do século XIX até o final do século XX, objetiva-se investigar as estratégias e recursos narrativos utilizados pelos narradores/autores para apresentar os protagonistas Rubião, o louco do Cati e Geraldo Viramundo como indivíduos loucos, inadaptados à realidade social com a qual se deparam e, consequentemente, marginalizados. Compreendendo o romance machadiano *Quincas Borba* como uma matriz formal e temática para a representação da loucura, esta pesquisa tem, ainda, o intuito de evidenciar o diálogo que este romance estabelece com os seus sucessores *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, apontando semelhanças e diferenças encontradas entre eles. Como apoio teórico, contribuem para essa empreitada os estudos de Michael Foucault a respeito da psiquiatria e sua relação com o poder e o saber, além da fortuna crítica de cada autor e obra discutidos. Os resultados mostram que os três romances utilizam elementos típicos da tradição literária dionisíaca, tais como: o jogo de mascaramentos dos narradores, o dialogismo, a polifonia, o humor por meio da forma narrativa tragicômica, dentre outros recursos, sobretudo no caso de Machado de Assis. Por meio da criação de uma forma narrativa singular, cada uma das três obras representa a loucura de modo que ela seja capaz de problematizar a falta de lógica dos discursos, das instituições, da política, da religiosidade, dos pressupostos psiquiátricos e da organização social vigente, em diferentes épocas. Nessa trajetória da Literatura Brasileira, Machado de Assis foi quem deu os primeiros e muito significativos passos, na medida em que a loucura dos protagonistas desnuda a loucura social brasileira e expõe os jogos de poder dissimulados sob as relações humanas e sob as sociabilidades.

Palavras-chave: *Quincas Borba*. *O louco do Cati*. *O Grande Mentecapto*. Loucura.

ABSTRACT

This study aims to show how craziness is represented in the Brazilian novels *Quincas Borba* (1891), by the Rio writer Machado de Assis, *O louco do Cati* (1942), by the writer Dyonélio Machado, from Rio Grande do Sul, and *O Grande Mentecapto* (1979), by Fernando Sabino. Considering these three narratives, located in a period that extends from the end of the nineteenth century to the end of the twentieth century, the objective is to investigate the strategies and narrative resources used by the narrators/authors to present the protagonists Rubião, Cati, and Geraldo Viramundo as crazy individuals, unsuited to the social reality that they encounter and, consequently, marginalized. Understanding the novel *Quincas Borba*, by Machado de Assis, as a formal and thematic matrix for the representation of craziness, this research also has the intention of highlighting the dialogue that this novel establishes with its successors *O louco do Cati* and *O Grande Mentecapto*, pointing out similarities and differences found among them. As a theoretical support, Michael Foucault's studies on psychiatry and its relation to power and knowledge, as well as the critical fortune of each author and work discussed, contribute to this thesis. The results show that the three novels use elements typical of the Dionysian literary tradition, such as: the masquerading game of narrators, dialogism, polyphony, humor through the tragicomic narrative form, among other resources, especially in the case of Machado de Assis. Through the creation of a singular narrative form, each of the three works represents craziness so that it is capable of problematizing the lack of logic of discourses, institutions, politics, religiosity, psychiatric presuppositions and current social organization, at different times. In this trajectory of the Brazilian Literature, Machado de Assis was the one who gave the first and very significant steps, insofar as the protagonists' craziness undresses the Brazilian social craziness and exposes the games of power concealed under human relations and under the sociabilities.

Keywords: *Quincas Borba*. *O louco do Cati*. *O Grande Mentecapto*. Craziness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11

2 ENTRE O ESPELHAMENTO E O ESTILHAÇAMENTO: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *QUINCAS BORBA*.....20

2.1. **Publicação e recepção do romance**.....21
2.2. **Do folhetim ao livro**.....24
2.3. **O narrador autor e seus leitores**.....27
2.4. **A disparidade discursiva**.....47
2.5. **Quincas Borba em *Memórias Póstumas de Brás Cubas***.....55
2.6. **O alienista e a sátira ao tratamento psiquiátrico**.....60
2.7. **O filósofo e o Humanitismo**.....77
2.8. **Rubião em Barbacena: a origem do herói**.....83
2.9. ***O Espelho*: a alma interior e a alma exterior**.....87
2.10. **Rubião: alma que paira sobre o abismo**.....91
2.11. **A perda da unidade e as relações amorosas**.....100
2.12. **O estilhaçamento íntimo**.....115
2.13. **Ao vencedor, as batatas!** 139

3 ENTRE A FRAGMENTAÇÃO E A UNICIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *O LOUCO DO CATI*.....152

3.1. **Publicação e recepção do romance**.....153
3.2. **Pensamento político, literário e psiquiátrico do autor**.....158
3.2.1. Dyonélio Machado e a Política.....158
3.2.2. Dyonélio Machado e a Literatura.....161
3.2.3. Dyonélio Machado e a Psiquiatria.....163
3.3. **O narrador dissimulado e seu discurso fragmentado**.....179
3.4. **O início da viagem: o louco sai em excursão**.....189
3.5. **Escuridão e aprisionamento**.....208
3.6. **Gente vivendo e convivendo com o louco**.....222
3.7. **O louco vem de volta**.....231
3.8. **No fim: um novo começo**.....241
3.9. **A loucura no centro do caos**.....251

4 ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *O GRANDE MENTECAPTO*.....257

4.1. **Publicação e recepção do romance**.....258

4.2. **O narrador multifacetado e seus discursos**.....264

4.3. **Origens de Viramundo: Rio Acima e Mariana**.....282

4.4. **As andanças por Ouro Preto**.....289

4.5. **Barbacena: a loucura e o tratamento psiquiátrico**.....309

4.5.1. A insanidade dos normais: o Holocausto Brasileiro.....309

4.5.2. Machado de Assis em Minas: Viramundo, Rubião e Quincas Borba.....317

4.5.3. Guimarães Rosa e o trem de doido.....326

4.6. **Viramundo e os militares**.....331

4.7. **O esfacelamento interno do protagonista**.....337

4.8. **Cumprindo o destino: a loucura insubordinada**.....342

4.9. **Nos desvãos íntimos: o refúgio da loucura**.....351

5 CONCLUSÕES.....359

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....362

ANEXO A.....372

1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objeto três romances brasileiros, escritos em épocas diferentes e narrados em terceira pessoa: *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; *O louco do Cati* (1942), do escritor e psiquiatra gaúcho Dyonélio Machado; e *O Grande Mentecapto* (1979), do autor mineiro Fernando Sabino. Por meio da discussão a respeito dessas três obras, objetiva-se delinear o modo como a temática da loucura é representada em narrativas brasileiras, desde o final do século XIX até o final do século XX (1891 a 1979). O assunto da loucura não aparece exclusivamente nas obras machadianas, no final do século XIX, mas em diversas outras, como o romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo — no qual o personagem Libório vivia no cortiço como um mendigo e pedia esmolas enquanto acumulava uma grande quantia de dinheiro embaixo do seu colchão. Além dele, a personagem Marciana, que tinha mania de limpeza, começa a apresentar sinais de insanidade mental e acaba sendo internada em um hospício, depois que sua filha engravida de um dos vendeiros do personagem João Romão e foge de casa.

Vale esclarecer, no entanto, que não se pretende fazer uma leitura geral sobre essa temática e sobre a forma como é criada em todas as narrativas brasileiras desde o final do século XIX até o final do século XX, mas, a partir de alguns aspectos encontrados nos três romances em questão e no diálogo intertextual que eles estabelecem entre si e com outras obras literárias, apontar os principais recursos narrativos empregados pelos autores brasileiros da época na representação da loucura e os seus significados. Portanto, a pesquisa se justifica por ter o intuito de desvendar não só as implicações temáticas da representação da loucura em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, mas também as estratégias narrativas empregadas pelos "narradores autores". Essa é, como explicaremos, a melhor nomenclatura para tratar dessas vozes que criam e narram para fazer com que os protagonistas e alguns outros personagens das tramas romanescas sejam percebidos como loucos, bem como o que esses recursos formais revelam.

Surgida com base na investigação de Mestrado intitulada *O Grande Mentecapto: romance carnavalizado*, esta tese focaliza a questão da loucura na constituição do protagonista Geraldo Viramundo — aspecto não explorado na dissertação de Mestrado e que desempenha papel substancial na construção da identidade do personagem, juntamente com os elementos da tradição carnavalizada. Ao longo da pesquisa anterior, foi possível encontrar semelhanças temáticas e formais entre *O Grande Mentecapto* e algumas narrativas machadianas, como *Quincas Borba*, o que motivou o início do estudo de doutorado, que

almeja traçar um paralelo entre as duas obras, identificando suas semelhanças e diferenças. *Quincas Borba* foi, portanto, no princípio, tomado como uma possível matriz formal e temática para a representação da loucura na narrativa brasileira, o que se ampliou para esse romance e alguns dos contos machadianos, todos inseridos em uma época na qual se iniciou, na Europa e no Brasil, uma busca mais aprofundada pela compreensão da alienação mental, bem como as primeiras tentativas de tratamento médico e científico para esse fenômeno. O estudo da Psiquiatria no Brasil — na época denominada alienação mental — foi estabelecido por lei em 1889, juntamente com o início dos estudos sobre obstetrícia e oftalmologia, alguns anos antes da publicação do romance machadiano,

Soma-se a isto o fato de que, em *Quincas Borba*, é possível acompanhar o processo gradual de enlouquecimento do protagonista Rubião e como o narrador autor o elabora, sendo este um romance machadiano capaz de apontar caminhos possíveis para a representação da loucura a narrativas brasileiras posteriores. Conforme afirma Marta de Senna (1998, p. 63), "uma consulta à bibliografia sobre Machado de Assis revela que os ensaios dedicados a *Quincas Borba* parecem ser menos numerosos do que os que se escreveram sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*". Apesar de ser um romance que recebeu menos estudos, *Quincas Borba* é uma obra bastante lida, desde a época de sua primeira publicação em folhetim, durante os anos de 1886 a 1891, na revista *A Estação*, que, de acordo com Ana Cláudia Suriani, contava com uma média de dez mil assinantes e cem mil leitores, que tomavam emprestado o periódico.

Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 190) também destaca que, "editado em 1891, tendo sido tirados mil exemplares, pelos quais o autor recebeu do Garnier seiscentos mil réis, o Quincas Borba saía em segunda edição cinco anos depois". Ainda de acordo com a pesquisa de Ana Cláudia Suriani, *Quincas Borba* foi o romance que sofreu o maior número de interrupções durante sua publicação em folhetim, além de ser o que se estendeu por um período mais longo, sendo o romance machadiano mais revisado, o único que possui duas versões e o último romance publicado em folhetim. Portanto, ele é considerado por Ana Cláudia Suriani como um divisor de águas na obra machadiana, no que diz respeito à passagem do modo de escrita e publicação do folhetim ao livro:

> O texto de *Quincas Borba*, publicado ao longo de cinco anos nas páginas da 'Parte Literária' de *A Estação*, foi profundamente reescrito desde o primeiro capítulo. Machado não somente eliminou ou acrescentou trechos e capítulos inteiros, mas também reformulou frases e inverteu a sequência cronológica de eventos, tornando impossível o reaproveitamento da matriz tipográfica do periódico para a composição do livro (SILVA, 2007, p.50).

Dessa maneira, é possível observar nesse romance a criação de uma forma narrativa singular para atender às necessidades do novo suporte material que se impunha — o livro — e que Machado de Assis utilizou também na representação da loucura. Segundo Enylton de Sá Rego, na época de publicação de *Quincas Borba*:

> [...] o programa [Romantismo] exigia a criação de um herói épico, positivo, nacional e autêntico, enquanto que o programa realista do positivismo e do naturalismo exigia confiança no progresso social, denunciando os males da sociedade brasileira com o objetivo de corrigi-los. Em contraste com estas duas posições, Machado via a sua obra literária como a de um brasileiro que, através dela, se inseria na literatura mundial. (REGO, 1989, p. 126).

Assim, a loucura do ambivalente protagonista Rubião ajuda a inserir a obra machadiana na literatura brasileira e universal, fazendo de Machado de Assis um autor reconhecido nacional e internacionalmente. De acordo com Luiz Alberto Pinheiro de Freitas:

> Quando uma obra torna-se universal é porque pode condensar num personagem os valores mais significativos para a cultura. Um personagem se torna permanente, ao representar uma condensação que esquematiza a complexidade, a diferenciação e o múltiplo — que marca as diferenças com valores percebidos no contexto social (FREITAS, 2001, p. 48).

Durante o estudo dos romances *O Grande Mentecapto* e *Quincas Borba*, elaborou-se um levantamento bibliográfico de outras narrativas brasileiras publicadas entre 1891 e 1979 e o romance *O louco do Cati* pode ser percebido como uma obra literária, narrada em terceira pessoa, na qual a representação da loucura, temática e formalmente, feita pelo narrador autor se aproxima da que é composta nos romances anteriormente estudados. Logo, o romance de Dyonélio Machado passou a integrar o *corpus* desta pesquisa de Doutorado, fazendo com que fosse possível entender os elementos temáticos e os artifícios formais empregados na representação da loucura dentro de um percurso histórico, destacando semelhanças, diferenças e repercussões desses três romances que dialogam entre si. Em razão do pensamento e da atuação política de Dyonélio Machado, suas obras encontraram dificuldade de serem publicadas e foram mal recebidas pela crítica literária das primeiras décadas do século XIX.

Nesse contexto, percebe-se que *O louco do Cati* é um romance moderno que recebeu raros estudos acadêmicos até os dias atuais, apesar de sua qualidade literária. Sendo assim, a inclusão dessa narrativa como objeto deste estudo se justifica também por promover a discussão dessa obra, delineando o fundamental lugar que ela ocupa na produção literária

brasileira, principalmente no que se refere à representação da loucura. Ampliando os estudos acadêmicos sobre *O louco do Cati*, a presente pesquisa busca também indicar como este romance alude a conceitos psiquiátricos e psicanalíticos anteriores e concomitantes à sua época de publicação.

Isto posto, a tese que se busca defender é a de que, em *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, a representação da loucura vincula-se à tradição literária dionisíaca ou carnavalizada, no que diz respeito à forma narrativa, e desnuda as relações de poder que existem na organização social, no que diz respeito aos significados. Os protagonistas dos três romances em questão são marginalizados e percebidos como loucos pelos demais personagens e, através de seu discurso e de suas atitudes, revelam os mecanismos de opressão política, econômica e social ocultos sob as aparências dos fatos narrados. Do final do século XIX ao final do século XX, há uma gama de narrativas que tratam sobre o assunto da loucura, dentre elas alguns contos de Lima Barreto, Graciliano Ramos e, especialmente, de Guimarães Rosa. Porém, neste estudo, optou-se por comparar narrativas mais longas — romances — devido à possibilidade que elas oferecem de acompanhar o desenvolvimento da temática em questão mais demoradamente.

Em suas considerações sobre a forma romanesca, Georg Lukács, em *Teoria do Romance*[1], atrela o surgimento desse gênero literário aos primórdios da sociedade burguesa e à economia de mercado. Como personagens ambivalentes, com traços heroicos e anti-heroicos, Rubião, o louco do Cati e Geraldo Viramundo aproximam-se da noção de *herói problemático*, formulada por Lukács. Além disso, os romances contêm em si a ideia do "homem transformado em objeto do homem", desenvolvida por Antonio Candido, pois, a partir da abordagem da temática da loucura e da utilização de uma forma narrativa singular, promovem a revisão crítica dos processos de exploração humana colocados em prática pela lógica burguesa e capitalista. Sobre o estudo de contextos sociais em obras literárias, em *A literatura e a vida social*, Antonio Candido afirma:

> Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística — autor, obra, público — e vejamos sucessivamente como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. Tudo isso interessa na medida em que esclarece a produção artística, e embora nos ocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade — arte), faremos as referências necessárias para que se perceba a importância do outro (arte — sociedade). Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público.

[1] Publicado pela primeira vez em 1971.

> Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 2006, p. 31)[2].

Considerando especificamente o caso do romance *Quincas Borba*, Flávio Loureiro Chaves pondera:

> Assim, a análise dos fatores sociais presentes na estrutura do romance é um método válido, uma vez que não pretende ser mais que um método; não visa a esgotar-se em si mesma, nem a extrapolar o discurso literário que é objeto da crítica. Ao contrário, a revelação do contexto social incluído na estrutura do romance deve conduzir à identificação dos valores puramente estéticos que sustentam o universo da ficção. (CHAVES, 1974, p. 22-23).

Além de ser o mais recente gênero literário elaborado e marcado, portanto, pela hibridização de outros gêneros — o cômico, o trágico e o épico —, o romance é propício à revisão crítica dos pressupostos da racionalidade burguesa e capitalista. No caso de *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, a lógica que orientava a vida social brasileira desde a decadência do Império, no final do século XIX, até o final da ditadura militar, no final do século XX.

A respeito dessa relação entre a loucura e as formas de poder — psiquiátrico, político, econômico, social, religioso, dentre outros — a presente pesquisa utilizará como apoio teórico os estudos de Michael Foucault. Segundo Foucault (2012, p. 14)[3], "se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano". Observa-se que o discurso e o comportamento dos protagonistas Rubião, o louco do Cati e Viramundo, apresentados pelos narradores/autores dos romances como loucos, desvendam a falta de racionalismo e a falsidade dos discursos monológicos, das instituições e pessoas que detém o poder nas sociedades representadas. Dessa maneira, a loucura dos protagonistas nega a lógica social vigente nos romances e alude às contradições da lógica social brasileira. De acordo com Foucault:

> A Loucura também tem seus jogos acadêmicos: ela é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si mesma; é denunciada, ela se defende, reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão, de estar mais próxima da razão que a própria razão (FOUCAULT, 2012, p. 15).

[2] Publicado pela primeira vez em 1965.
[3] Publicado originalmente em 1961.

Antes que se empreenda uma discussão mais detalhada de *Quincas Borba, O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, faz-se necessário precisar o conceito de *loucura* e de *representação* utilizados nesta pesquisa acadêmica. Sobre o conceito de loucura, constata-se a partir dos estudos de Foucault, principalmente em *História da loucura*, que ele se modificou bastante, ao longo do tempo. De acordo com Pompeu (1983, p. 23), "a loucura [...] tem uma definição social, o que não impede que ela exista clínica e objetivamente". Assim, conforme modificam-se as sociedades e seus interesses específicos, modifica-se o diagnóstico a respeito da loucura e de seu tratamento: na Idade Média o louco possuía uma aura de sacralidade, no século XIX, a loucura passou a ser compreendida em sua relação com a moralidade e, na continuidade entre esse século e o XX, como uma doença mental. Atualmente, ainda há muito debate a respeito da definição de loucura e de suas especificidades.

Para este estudo, interessa, principalmente, o conceito de loucura atrelado a um desvio das normas sociais, dos preceitos racionais estabelecidos. Em *Quincas Borba, O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, busca-se verificar quais são os recursos narrativos utilizados pelos narradores/autores para apresentar os protagonistas como loucos e o modo como são tratados pela sociedade representada. Segundo Dilson Ferreira da Cruz:

> Como se sabe, o termo loucura é genérico. Trata-se de uma categoria do senso comum que se refere a um conjunto muito amplo de experiências, percepções, sentimentos, concepções que indicam algo sobre o qual se tem pouca explicação razoável, que é diferente, estranho, exorbitante e assim por diante. Ainda hoje se utiliza a expressão loucura, principalmente para demarcar que seu entendimento transcende a mera concepção de doença mental. (CRUZ, 2017, p. 17).

Sendo a razão compreendida como a identidade cultural de uma comunidade em determinada época, observa-se que os protagonistas desses três romances de diferentes períodos não se ajustam a essa racionalidade socialmente estabelecida. Constata-se também que estas obras se contrapõem às concepções psiquiátricas — que atendem a interesses de indivíduos e instituições que detêm o poder — legitimadas pela realidade social brasileira. Assim, o conceito de loucura aqui utilizado é muito similar ao adotado por Flávio Carvalho Ferraz em seu estudo sobre os loucos de rua:

> O conceito de "louco" tomado em consideração neste trabalho não se restringe ao que, na Psiquiatria, ou mesmo na psicanálise, se costuma chamar de "psicótico". Interessa-me muito mais a concepção popular de loucura, ou seja, o "louco" deste trabalho é um sujeito socialmente reconhecido como tal. Evidentemente, há algumas características que o levam a ser enquadrado nessa categoria, tal como a presença — não necessária — de um discurso que se reconheça como "delirante" ou alguma

> outra forma de "desvio" em relação aos preceitos da razão comum. (FERRAZ, 2000, p. 109).

Quanto ao conceito de *representação*, ele será compreendido em sentido amplo. No âmbito da História Cultural, Sandra Jatahy Pesavento considera as representações como operações mentais e históricas, expressas por discursos, por meio das quais se atribui sentido ao mundo, se constroem identidades. As representações, portanto, estabelecem relações de semelhança e significado com o mundo real. Para Pesavento, ainda há muitas questões pertinentes, que cabem à História Cultural responder:

> Como se escreve a História, continuam a discutir os historiadores, desde as formulações iniciais do problema, indicadas por Paul Vayne na aurora dos anos 70; qual o estatuto da ficção no discurso histórico e, sobretudo, como se enfrenta o paradoxo da verdade com o verossímil; como se elaboram as estratégias da retórica, os usos das metáforas e dos múltiplos registros semânticos no ato de escrever sobre o passado, onde todo texto remete para além daquilo que é dito; quais as aproximações e os distanciamentos que se colocam entre estas duas formas de representar uma ausência, que são a história e a memória? (PESAVENTO, 2004, p. 08).

Segundo a autora, à História Cultural cabe também investigar o outro lado da representação do mundo:

> Mas este historiador da cultura, ao trilhar tais caminhos, precisa ainda deparar-se com o outro lado da representação do mundo, para além da produção dos discursos ou linguagens de expressão do real: há o mundo da leitura, da recepção, do horizonte de expectativas, sempre historicizado, que conduz a uma ressemantização dos significados de toda representação construída. (PESAVENTO, 2004, p. 09).

De acordo com Mata (2010, p. 34), "na representação realista sempre há uma camada do real, do factual, que, a despeito da distância que guarde de sua representação, serve-lhe como referente e atua sobre ela interditando-a, inclusive, desde que se tenha força política como tal". O autor afirma que a literatura apresenta imagens semelhantes a seus referentes no mundo real. Sandra Pesavento acrescenta que:

> Operações imaginárias de sentido e de representações do mundo, que conseguem tornar presente uma ausência e produzir, pela força do pensamento, uma experiência sensível do acontecido. O sentido faz perdurar a sensação e reproduz essa interação com a realidade. A força da imaginação, em sua capacidade tanto mimética como criativa, está presente no processo de tradução da experiência humana (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Portanto, o modo como a loucura dos personagens literários é representada estabelece certa correlação com a loucura real. Não se trata, entretanto, de uma correspondência direta e de aplicar a personagens diagnósticos de doenças mentais empíricas, mas de discutir como a loucura e a Psiquiatria representadas se relacionam com a loucura e os conceitos psiquiátricos reais:

> É válido, pois, aplicar às criações literárias os métodos psicológicos de análises e os conhecimentos psicopatológicos oriundos da experiência clínica. Não para tentar penetrar a intimidade psíquica dos autores, como vem fazendo a psicanálise, mas de recolher, dos próprios personagens, elementos para uma visão da humana condição e dos seus desvios anormais e patológicos (LOPES, 1974, p. 34).

Para a discussão dos romances de Machado de Assis, Dyonélio Machado e Fernando Sabino, optou-se por dividir este estudo em três capítulos: o primeiro capítulo, intitulado *Entre o espelhamento e o estilhaçamento: a representação da loucura em Quincas Borba*, trata do romance machadiano e do processo de enlouquecimento de Rubião, bem como das estratégias narrativas utilizadas pelo narrador autor para apresentar ao leitor o protagonista como um louco. Empregando como apoio teórico a crítica machadiana e os estudos de Foucault, o capítulo mostra o vínculo de *Quincas Borba* com a tradição dionisíaca — os mascaramentos teatrais do narrador, a criação de um humorismo capaz de dramatizar as diferenças entre as aparências sociais e o âmago das atitudes e dos personagens — e problematiza os conceitos de alienação mental e de loucura moral, além das ideias do positivismo, do cientificismo, do darwinismo e da nova lógica capitalista disseminados no ambiente da Corte no final do século XIX, isto é, na decadência do regime Imperial e início da República brasileira. Já desde esse primeiro capítulo, devido a considerarmos importantíssima a historicidade da crítica literária e do desenvolvimento de alguns conceitos-chave (advindos da Psiquiatria, psicanálise, etc.), o presente texto contém algumas notas de rodapé informando a data da primeira publicação das referidas obras.

No segundo capítulo, intitulado *Entre a fragmentação e a unicidade: a representação da loucura em O louco do Cati*, aborda-se o diálogo do romance de Dyonélio Machado com a forma narrativa machadiana de representação da loucura e a revisão crítica dos conceitos psiquiátricos em voga entre o final do século XIX e o início do século XX: a medicina higienista e a hospitalização dos indivíduos considerados loucos. Nesse capítulo, discute-se como o romance representa a relação entre a loucura e a criminalidade, assunto abordado pelo psiquiatra Dyonélio Machado em sua tese de doutorado, e incorpora alguns pressupostos da teoria psicanalítica, como o conceito de *trauma*, por exemplo. Elaborando um protagonista

sem nome e que raramente faz uso da palavra, que possui um silenciamento canino, o narrador autor de *O louco do Cati* compõe um romance fragmentado onde utiliza elementos da linhagem carnavalizada para questionar os discursos, ideologias, instituições e a lógica social das primeiras décadas do século XX: em um espaço urbano supostamente moderno, a prisão conhecida como Cati, as revoltadas ocorridas no sul do Brasil e o regime político repressivo do Estado Novo assombram a memória da população e o louco e marginalizado protagonista, em seu contínuo mutismo e anonimato, faz com que essa realidade social seja percebida de maneira crítica.

O terceiro capítulo, intitulado *Entre a tradição e a contemporaneidade: a representação da loucura em O Grande Mentecapto*, versa sobre o romance de Fernando Sabino, mostrando como o narrador autor, através de mascaramentos e de uma forma narrativa tragicômica, típica da literatura dionisíaca ou carnavalizada, constrói o ambivalente protagonista Geraldo Viramundo e como sua loucura desnuda a falta de lógica das verdades unívocas, das instituições e princípios políticos brasileiros do final do século XX. Empregando uma forma narrativa semelhante à de *Quincas Borba* e *O louco do Cati*, *O Grande Mentecapto* é um romance polifônico, que estabelece uma relação dialógica com outras obras de diversas épocas e cuja loucura e marginalização do protagonista negam a lógica social vigente e os regimes opressivos, como a ditadura militar brasileira por exemplo, desmascarando os jogos de poder ocultos sob as aparências.

Ao que tudo indica, o narrador autor do romance *Quincas Borba*, criando o *humor* como forma de representar a temática da loucura, expõe as contradições da lógica que direciona o convívio social da época, desnudando a loucura cotidiana a sociedade brasileira, no início do século XIX. Dessa maneira, o romance oferece a obras posteriores, como *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, um ponto de partida importante para a abordagem da temática da loucura. Com base na descoberta dessa forma narrativa, os narradores autores desses romances logram fazer com que a loucura dos protagonistas evidencie a loucura cotidiana brasileira do século XX, bem como tratem de questões relevantes sobre a constituição da consciência humana.

2 ENTRE O ESPELHAMENTO E O ESTILHAÇAMENTO: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *QUINCAS BORBA*

2.1. Publicação e recepção do romance

O romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, foi publicado originalmente em folhetim no periódico *A Estação*, entre os anos de 1886 e 1891, para ser, posteriormente, publicado em livro pela Garnier, em 1891. Foram produzidos mil exemplares na primeira edição e, segundo Guimarães (2004, p. 202), a circulação do livro foi um sucesso, "recebeu várias resenhas na imprensa e teve sua primeira edição esgotada em período recorde, chegando à segunda edição em 1896 e à terceira em 1899".

Em comparação a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* é uma obra que recebeu estudos acadêmicos menos numerosos até o momento. No século XIX, a publicação de *Memórias póstumas* causou bastante estranhamento por parte da crítica literária da época devido à novidade de sua linguagem e técnica narrativa, se comparado a outros romances brasileiros daquele período. Estando os críticos ainda sob o impacto desse romance, surge *Quincas Borba* e têm início a publicação dos textos de Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. A partir desse momento, a crítica machadiana começa a se adensar:

> Em "Ideias e sandices do ignaro Rubião", de 1893, Araripe chama a atenção para o potencial satírico do romance, composto em torno de uma filosofia excêntrica, o Humanitismo, percebido pelo crítico como conjunção brasileira de princípios do positivismo de Augusto Comte com o evolucionismo de Charles Darwin. A misturada, feita no cadinho da loucura de Quincas Borba e do seu herdeiro, o ignaro Rubião, seria uma alegoria do modo como as ideias estrangeiras circulam e são assimiladas no Brasil, processo caracterizado pelo crítico como "uma espécie de endosmose intelectual". (GUIMARÃES, 2017, p. 42-43).

Sabe-se também que, primeiramente, a crítica considerou que *Quincas Borba* tinha um narrador de terceira pessoa mais tradicional, bem comportado, que não zombava do leitor nem lhe dava *piparotes*. Além disso, houve uma tendência em estudar a obra machadiana a partir de uma divisão em duas fases: a primeira, de um tom mais romântico, com início nos primeiros escritos de Machado de Assis até *Memórias póstumas*; e a segunda, de um tom mais realista, de *Memórias póstumas* até *Memorial de Aires*.

Atualmente, os estudiosos já não pensam a obra do autor com base em tal divisão, mas como uma constante reelaboração. Essa mudança de paradigma da crítica literária machadiana teve início em 1960 com a publicação de *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, estudo no qual Helen Caldwell encontrou no romance *Ressurreição* as raízes de *Dom Casmurro*.

Alguns anos mais tarde, em 1978, Silviano Santiago também enfatizou a importância da revisão crítica da obra de Machado de Assis:

> Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob a forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente. Certa crítica que se fazia à monotonia da obra de Machado, à repetição dos seus romances e contos, de certos temas e episódios, ocasionando desgaste emocional por parte do leitor (ou do crítico impressionista), tem de ser também urgentemente revista (SANTIAGO, 1978, p. 30).

Recuperando as palavras do próprio Machado de Assis em uma carta ao crítico do século XIX José Veríssimo, Santiago (1978) acrescenta:

> Mesmo a divisão abrupta da sua obra em duas fases distintas – felizmente já contestada pelos críticos — também tem de ser refutada. Já no dia 15 de dezembro de 1888, Machado em carta a José Veríssimo expunha com clarividência o problema:
> O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, que a penetre e desculpe, e até que chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje [...]. (SANTIAGO, 1978, p. 31).

Além disso, é fato que nas primeiras crônicas machadianas, publicadas durante a década de 1860, é possível encontrar "a construção do procedimento narrativo que ocupará as páginas de seus principais textos de ficção" (GRANJA, 2000, p. 119). Desse modo, pode-se perceber logo nas primeiras crônicas o início de um processo de amadurecimento da escrita machadiana, visto que o surgimento de um narrador irônico e pouco confiável, que deposita sua crítica nos subentendidos do texto, já pode ser encontrado nessas primeiras produções. A crônica, portanto, pode ser entendida como um território que possibilitou a Machado experimentar novos recursos e aprimorar sua técnica narrativa:

> [A crônica] está inserida na rede de interlocução da qual participam os textos da tradição literária e, ao mesmo tempo, haverá uma preocupação constante com a construção da textualidade da crônica: o texto machadiano utilizará, por exemplo, a paródia literária na constituição da sátira; ou, ainda, explorará o recurso da criação ficcional, preenchendo com diálogos e pequenas histórias o texto desse escrito jornalístico, a crônica, tão permissivo em relação à ficção. Ganhará a crítica machadiana em agudeza, ao representar as notícias do dia-a-dia carioca. Ganhará a obra do escritor, em geral, com o desenvolvimento de um senso crítico de percepção refinada e um estilo consistente, capaz de expressar as suas ideias críticas. E não é novidade o fato de que a experimentação narrativa, na obra de Machado, está invariavelmente relacionada ao seu desejo de retratar, ainda que amparado por uma muito calculada discrição, a realidade histórica do Brasil. (GRANJA, 2000, p.77).

A respeito da importância do jornal na construção do procedimento narrativo machadiano, Granja (2009) considera o *Conto Alexandrino* — recolhido por Machado de Assis em livro em 1884, mas publicado primeiramente na *Gazeta de Notícias*, em 13 de maio de 1883 — para tratar das transferências entre escrita literária e jornalística na obra do autor:

> Fica claro, portanto, que a circulação das formas textuais se fazia constantemente no "hipertexto" do periódico cotidiano. Pelo menos, há no jornal uma literariedade ambígua, por meio da qual as transferências entre escrita literária (ai compreendida a ficcional) e jornalística são grandes e evidentes. Em Machado, é preciso então investigar-se ate que ponto e de que maneira se deram essas transferências, pois seus olhos gastavam-se diariamente na leitura de diversas folhas, a pena a escrever, ao mesmo tempo, as inúmeras colunas de crônicas com as quais colaborou com os jornais e, a época do conto aqui em questão, inúmeras dessas narrativas curtas e impressionantes.
> Assim, deixando em aberto o que ainda assim está e deve ser desenvolvido com a sequência desta pesquisa, uma vez que chegamos a essas notícias a partir da invocação machadiana desse assunto nas crônicas, qual seria o sentido da presença, na ficção, veiculada no mesmo suporte das noticias apresentadas, da recriação de discursos aos olhos de hoje estranhos, mas aos quais o leitor da época estava completamente acostumado? Sem chocar o seu leitor imediato pelos mesmos meios que os textos circunvizinhos, e muitas vezes parodiando seus métodos, Machado de Assis, do cronista ao ficcionista, estaria escrevendo diariamente uma nova configuração de alguma *ordem para os discursos*? (GRANJA, 2009, p.112).

Além do jornal, o teatro também desempenhou papel significativo na elaboração do procedimento narrativo inovador de Machado de Assis. Sobre o assunto, Barreto Filho (1947) foi pioneiro na análise dessa relação e esclarece que:

> O fracasso de Machado como escritor teatral é importante porque determinou a forma de suas produções da maturidade. Determinou de modo negativo, obrigando-o a ir descobrir um outro tipo de expressão para as suas criações, que não podiam ser nem dramas nem comédias, mas também não aceitavam ser travestidas no modelo do romance como era conhecido na época (BARRETO FILHO, 1947, p. 55).

Deste modo, a crítica literária passa a considerar Machado de Assis como um autor que sempre revê sua obra, repensa-a e reescreve-a, aprimorando o tratamento dado às temáticas abordadas. Portanto, um autor com uma obra literária tão fecunda como ele constantemente suscita novos estudos, que incluem, por exemplo, a investigação aprofundada dos narradores e seus discursos bem como dos mecanismos de elaboração narrativa utilizados. No caso do romance *Quincas Borba*, por exemplo, constrói-se uma máscara de narrativa tradicional, com um narrador que chega até mesmo a bajular o leitor por meio de um tratamento aparentemente respeitoso, para ludibriá-lo ao longo da narrativa, surpreendendo-o e desconcertando-o.

A respeito das ideias de Machado de Assis sobre elaboração literária, sabe-se que ele compreendia a literatura como sendo dividida em dois aspectos:

> Para Machado, tanto a história quanto a lenda ou a obra de arte literária são narrativas, e como tal contêm um aspecto referencial — que pode ou não ser verdadeiro — e um aspecto formal, no qual o valor simbólico é preponderante, e que depende sobretudo da imaginação do autor ou narrador ao organizar sua narrativa (REGO, 1989, p. 158).

Em *Quincas Borba*, portanto, Machado levará ao limite esses dois aspectos e o resultado é uma obra por meio da qual os valores referenciais e simbólicos podem ser revistos. Machado é um autor em constante processo de reescrita e reelaboração, profundo conhecedor de ideias e técnicas narrativas estrangeiras, que aprendeu a lidar com a dramaticidade do texto teatral e as ambiguidades e fragmentação do discurso jornalístico. Conforme afirma Silviano Santiago:

> A busca — seja da originalidade a cada passo, seja da excitação intelectual em base puramente emocional, a leitura dirigida para os "melhores momentos" do romancista — dificultou a descoberta daquela que talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista. (SANTIAGO, 1978, p. 31).

A confluência desses fatores originou um modo inovador de representar, temática e formalmente, a loucura no romance brasileiro — modo este que inspirou outras narrativas posteriores.

2.2. Do folhetim ao livro

Surgindo em 1886, a versão em folhetim de *Quincas Borba* sofreu várias interrupções até chegar a seu término em 1891 e, durante esse período, o autor já preparava a sua versão em livro. Assim, este romance marca o término dos romances machadianos publicados em folhetim e torna possível que se observem as mudanças que Machado realiza em relação à forma narrativa bem como à sua posição em relação ao leitor ficcional e empírico.

Antes de abordar propriamente as modificações efetuadas pelo autor, é necessário ter em vista a especificidade do suporte material no qual o romance foi publicado. Segundo Teixeira (2010), Machado de Assis colaborou na revista *A Estação* durante dezenove anos, entre 1879 e 1898:

> Na década de 1880, sua presença foi contínua e dominante. O exame desse convívio estimula a hipótese de que o periódico atuou de forma decisiva não só no desenvolvimento do repertório técnico e temático do escritor, mas também na constituição de sua imagem pública e de seus valores. (TEIXEIRA, 2010, p. 48).

Teixeira (2010) também destaca que o periódico foi fundado por Henri Gustave Lombaerts, em 1872, e inicialmente era intitulado *La Saison – Jornal de Modas Parisienses*, limitando-se a traduzir para o português matérias alemãs e francesas. No dia 15 de janeiro de 1879 foi criada uma "Parte Literária", esta redigida no Brasil, e o periódico passou a chamar-se *A Estação – Jornal Ilustrado para a Família* e circulou até 1904. Portanto, a "Parte Literária" surgiu no mesmo ano em que Machado de Assis começou a publicar em *A Estação* e Teixeira (2010) destaca a possibilidade de Machado de Assis ter sido um coordenador de matérias ou o editor desta "Parte Literária". O fato é que esse vínculo favoreceu em muito a divulgação da imagem do autor como o mais agudo escritor brasileiro.

O periódico em questão possuía uma imagem de refinamento e superioridade, que foi também associado ao escritor. De acordo com Teixeira (2010), assim como a obra machadiana, *A Estação* opera por insinuações, contradições, sutilezas e sinuosidades na construção dos sentidos. O crítico salienta também a participação da literatura machadiana divulgada neste suporte auxiliou na construção de uma *aura de sociabilidade* necessária à venda de produtos culturais:

> Uma sociedade como a do Rio de Janeiro oitocentista não poderia aproximar-se do modelo de civilização europeia, se desfavorecesse o surgimento e a consolidação de artistas que, pela crítica, legitimassem as instituições e os valores das camadas dirigentes locais, sobretudo aquelas empenhadas na modernização do país. Como se viu anteriormente, *A Estação* era um jornal de modas parisiense e um de seus objetivos era estabelecer vínculos de consumo e de formação entre o Brasil e a Europa. Se, em sua seção literária, a crítica fosse alegórica, irônica, elegante e alusiva, tanto melhor, porque estaria de acordo com o padrão supostamente requintado do periódico e com a presumível tolerância daqueles que o tornavam possível no Brasil. Não se pode esquecer também que o Império se orgulhava de possuir e estimular a liberdade de imprensa no país. (TEIXEIRA, 2010, p. 140).

Sendo publicada neste contexto e em um periódico dedicado às senhoras brasileiras, as narrativas machadianas desempenharam um papel importante na inclusão da mulher no processo de letramento: há, nessas obras, a ficcionalização de uma leitora, como propôs Guimarães (2004, p. 207): "Em versão masculina ou feminina, como crítico, bibliômano ou mesmo na condição de verme, ora pacato, ora impaciente, por vezes amigo e por outras apontado como adversário do narrador no jogo ficcional, o leitor é figura onipresente na obra

de Machado de Assis". Hélio de Seixas Guimarães destaca, em seu livro sobre os leitores machadianos, o empenho do autor em dialogar com o público feminino, incluindo a mulher também nas suas figurativizações de leitor ficcional. Posteriormente, Ana Cláudia Suriani também enfatiza a presença das personagens femininas nas obras machadianas e sua relação com as leitoras reais do periódico *A Estação*:

> Na verdade, todas as personagens femininas do romance [*Quincas Borba*], tão diferentes entre si — Sofia, Dona Tonica, Maria Benedita, Dona Fernanda e até as que não recebem nome, mas que fazem parte das rodas sociais em que Sofia circula —, representam a gama variada das leitoras de carne e osso, desde as mais ricas, que teriam condições de bancar uma assinatura, até aquelas de que Lombaerts frequentemente reclamava, por lerem, mas não comprarem o periódico (SILVA, 2007, p.80).

Sobre essa atenção de Machado de Assis com o público feminino, Teixeira (2010) acrescenta:

> Assim como um ex-aluno pode, enquanto profissional, resultar dos métodos e do repertório de uma escola, a leitora de *A Estação* pode também ser interpretada como entidade cultural concebida pelo próprio jornal. Da mesma forma que se atribui ao espelho papel relevante na constituição da identidade do indivíduo, é possível supor que o perfil feminino imaginado pelo periódico tenha contribuído para o conceito de mulher no Segundo Reinado, sobretudo a da classe que assinava *A Estação*. (TEIXEIRA, 2010, p. 73).

Teixeira (2010) também salienta o fato de, após a publicação de *Quincas Borba*, Júlia Lopes de Almeida e Inês Sabino terem passado a colaborar com regularidade em *A Estação*. Retomando as considerações a respeito da passagem do romance *Quincas Borba* do folhetim ao livro, Ana Cláudia Suriani da Silva desenvolve um relevante estudo e, dentre os aspectos que ressalta, está o fato de que "depois de cada interrupção, a continuação da escrita do folhetim tomava como pressuposto o texto já revisado e não mais os capítulos publicados em *A Estação*" (SILVA, 2007, p. 136). A autora destaca também que, no capítulo CXXXVII do romance, de 15 de abril de 1890, o narrador chega a referir-se a um fato que não havia sido narrado no folhetim: o delírio matrimonial do protagonista. Portanto, Machado estava muito mais atento à publicação do romance em livro do que em folhetim.

Essa preocupação provavelmente estaria atrelada à mudança de regime político da época, pois, de acordo com Teixeira (2010, p. 134), "nessa fase de mudanças rápidas no Rio de Janeiro, recentemente convertido em capital da República, impõe-se a noção de livro e de biblioteca – entendidos como estágios necessários ao desenvolvimento da cultura". Segundo

Silva (2007), com a mudança do suporte de leitura, torna-se necessário que o autor de *Quincas Borba* modifique seu modo de narrar. Dessa maneira, de acordo com Silva (2007, p. 142), tem-se "[...] de um lado, os cortes, mais numerosos, que atenuam o caráter folhetinesco e episódico do romance e, do outro, os acréscimos e a reordenação de cenas, responsáveis em grande parte pelo fortalecimento do sentido global do romance".

Dentre as principais alterações feitas por Machado, é possível salientar a modificação da ordem cronológica, já que o folhetim narrava primeiramente o protagonista Rubião vivendo na cidade mineira de Barbacena e o livro narra primeiramente a estadia de Rubião no Rio de Janeiro para, depois, voltar ao passado e narrar os acontecimentos vivenciados por ele em Barbacena; a diminuição da extensão do romance com a retirada de elementos melodramáticos, que poderiam conduzir a narrativa a um possível crime passional; a dilatação da passagem do tempo com destaque à rememoração dos acontecimentos mostrados a partir do ponto de vista dos personagens.

Tais alterações colaboram para a construção de um romance menos óbvio, porque possui menos explicações do narrador, que poderiam resultar em uma narrativa cansativa, fazendo com que o leitor perdesse o interesse. Além disso, a narrativa torna-se mais centrada no protagonista, em suas posições, sentimentos e ideias, fazendo com que o leitor possa perceber, passo a passo, o processo de enlouquecimento de Rubião, suas indecisões e seus conflitos. Por fim, a narrativa revela a importância do fato imaginado, mostrando, constantemente, a reconstrução mental do passado por meio do recurso à rememoração realizada pelos personagens.

2.3. O narrador autor e seus leitores

Diferentemente de *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro, Quincas Borba* é narrado em terceira pessoa, porém, esse narrador expressa-se também por meio do uso de verbos conjugados na primeira pessoa do singular, chamando a atenção para a sua voz enquanto autor da obra. Além disso, o narrador utiliza também o pronome pessoal na primeira pessoa do plural, referindo-se ao protagonista como "nosso herói" — o que, segundo Guimarães (2004), é um aspecto raro na obra machadiana. O narrador tece frequentes elogios ao leitor e dirige-se a ele como "meu rico senhor", "senhora minha", "leitora amada", "amigo e senhor", mas essas palavras agradáveis não passam de ironia, pois, conforme ressalta Guimarães (2004, p.

200), "[...] talvez não seja assim tão perspicaz quem tem como herói alguém como Rubião, um homem apresentado como medroso, covarde, adulador, etc.". Utilizando esse recurso, o narrador sutilmente faz uma provocação ao leitor e instaura a dúvida:

> O narrador de Quincas Borba procura aproximar-se e conquistar a confiança do leitor com palavras lisonjeiras, afirmações sobre sua inteligência, referências a sua capacidade dedutiva e pressuposições de bom entendimento; mas ao mesmo tempo em que profere elogios, sistemática e insidiosamente semeia dúvidas sobre tudo o que afirma (GUIMARÃES, 2004, p. 198).

Portanto, *Quincas Borba* possui um narrador que, com palavras gentis e um verniz de respeitabilidade, ludibria o leitor, envolvendo-o em uma tessitura narrativa capaz de confundi-lo, desorientá-lo. Ao mesmo tempo em que busca conquistar a credibilidade do leitor, o narrador ironiza-o, desafia sua capacidade de compreensão da trama, fazendo com que este se torne vítima da acidez de seu olhar. Nesse romance, o ponto de vista fixo do narrador tradicional desaparece, dando lugar a uma dramatização: comportando-se como um ator teatral, o narrador difere de si mesmo, estilizando a heterogeneidade do real, ele finge vários papéis:

> Em Machado, o narrador se compraz na mobilidade dos gestos e atos, assumindo todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo. (SOUZA, 2006, p. 15).

Souza (2006) destaca essa habilidade do narrador machadiano de fingir diferentes vozes, instaurando um multiperspectivismo narrativo e representado a alteridade. Segundo Souza (2006, p. 16), "machadianamente concebido como fingidor, como dramaturgo que se despega de si para encarnar os alheios eus, o narrador mimeticamente encena o drama da sociedade por inteiro, e não apenas de um segmento social". Esse procedimento narrativo nega a adoção de um ponto de vista tradicional, que expressa uma verdade e lógica única e inquestionável e é fundamental para a representação da loucura em *Quincas Borba*. Sobre o contato inicial de Machado de Assis com o teatro, Sílvia Maria Azevedo destaca que:

> É dentro desse contexto de voga da estética realista, com sede no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, que Machado de Assis, então adolescente de dezessete anos, envereda para o teatro (sem deixar de praticar a poesia), ao passar a escrever os primeiros textos críticos na Marmota Fluminense. (AZEVEDO, 2008, p. 76).

A estudiosa ainda acrescenta que "a adesão de Machado ao realismo teatral torna-se ainda mais contundente no segundo semestre de 1859, quando passa a responder pelos folhetins dramáticos da revista *O Espelho*, dirigida por Francisco Eleutério de Sousa" (AZEVEDO, 2008, p. 77). Se o contato de Machado de Assis com o teatro lhe ofereceu as ferramentas necessárias para a criação de um narrador fingidor, sua atuação nos jornais, como parte do seu repertório conceitual, teria lhe sugerido a volubilidade do estilo.

Assim, é necessário pontuar a diferença entre o autor real — o escritor do século XIX Machado de Assis — e o autor ficcional Machado de Assis. Hélio de Seixas Guimarães salienta que é possível compreender o autor ficcional Machado de Assis como uma figura imaginária elaborada a partir dos livros que o escritor real leu, bem como da sua atuação nos jornais e revistas e de seu contato com o teatro do século XIX. De acordo com o estudioso, o escritor não só elaborou um autor ficcional mas também, de certa maneira, preparou a recepção crítica de sua obra:

> Assim, postula-se aqui a existência de continuidades entre os modos de construção da obra literária — na qual a recepção é implícita ou explicitamente problematizada no caso de Machado, quase a cada passo — e os problemas de recepção apresentados ao longo do tempo, pensando-se, com [...] que os efeitos estão em alguma medida programados no texto. Isso não quer dizer, obviamente, que o escritor tivesse intenção consciente ou controle total sobre os modos como sua obra seria lida, nem na sua contemporaneidade, nem na posteridade, mas sim que foi capaz de produzir estruturas textuais que dão margem e sã capazes de abrigar uma gama enorme de leituras e interpretações [...]. (GUIMARÃES, 2017, p. 17).

Segundo Hélio de Seixas Guimarães, pode-se compreender a existência desse autor como uma construção imaginária, um símbolo do ato de criação de sua época. Sobre essa concepção, Ivan Teixeira acrescenta:

> [...] por autor se entende aqui um conceito e não propriamente uma pessoa. Trata-se de uma noção que corresponde mais ou menos à somatória dos traços de estilo e das preferências temáticas, das ideias e das intervenções culturais que se consubstanciam num conjunto de obras. (TEIXEIRA, 2010, p. 137).

Esse autor ficcional é quem assina o prólogo da terceira edição de *Quincas Borba.* Sendo este um romance repleto de ambiguidades, não deixaria de haver ambiguidade na construção das instâncias narrativas. Adotando a classificação proposta por Friedman (2002), há um autor onisciente intruso — que se intromete constantemente na narrativa fazendo

comentários em primeira pessoa — e um narrador onisciente neutro[4] — que narra em terceira pessoa, mostrando os comportamentos, sentimentos e pensamentos dos personagens. O narrador autor possui uma linguagem irônica e pode ser entendido como instância narrativa singular do romance *Quincas Borba*, ao mesmo tempo em que pode ser confundido com o próprio autor ficcional Machado de Assis ou com o defunto-autor Brás Cubas.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o defunto-autor é também personagem da própria narrativa, tendo sido construído pelo autor ficcional Machado, conforme esclarece este no prólogo da quarta edição do romance. Em *Quincas Borba*, de maneira semelhante, o autor ficcional Machado de Assis, que assina o prólogo da terceira edição do romance, estaria construindo um narrador autor que, desta vez, não é um personagem da história narrada e aparece apenas enquanto instância narrativa autoral, criadora daquela obra. Portanto, seria este um narrador autor responsável somente pela elaboração do romance *Quincas Borba* e integrando unicamente esta obra. O autor ficcional Machado de Assis seria uma espécie de consciência que preside a elaboração destes dois romances bem como de *Dom Casmurro* e outras obras machadianas.

No entanto, no quarto capítulo de *Quincas Borba*, o narrador autor faz uma intrusão para elucidar que o personagem Quincas Borba é o mesmo filósofo amigo de Brás Cubas e também personagem do romance anterior *Memórias póstumas*: "este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena" (ASSIS, IV). O fingimento, a teatralização do narrador autor neste momento revela uma intencionalidade de instalar a ambiguidade, pois a dúvida é cuidadosamente elaborada pelo narrador autor, pois ao utilizar o pronome *me*, o narrador autor sugere que ele possa ser também o autor de *Memórias póstumas*.

Além disso, mediante esse expediente, Machado de Assis alarga a sequência estrutural do folhetim, pois permite que os leitores acompanhem o personagem Quincas Borba através das obras literárias e não somente entre as partes de um folhetim ou os capítulos de um livro. Desta maneira, há um apagamento proposital da oposição entre o narrador autor de *Quincas Borba*, o autor ficcional Machado de Assis e o defunto-autor Brás Cubas. A depender do ponto de vista adotado, ambos podem estar misturados em um único ator. Essa ambiguidade, esse jogo de mascaramentos instaura a dúvida e gera a incerteza, fazendo deste recurso

[4] O que Friedman (2002) denomina *autor onisciente intruso* será aqui considerado como *narrador autor* e o que ele denomina *narrador onisciente neutro*, será aqui chamado de *narrador enunciador* para facilitar a comparação com as instâncias narrativas de *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto.*

narrativo do multiperspectivismo adotado no romance uma forma singular de grande importância na representação da temática da loucura, porque se contrapõe à existência de pontos de vista fixos, certezas universais e de uma lógica inquestionável.

Vale destacar que o procedimento narrativo de fazer com que um mesmo personagem integre obras distintas tem precedente na tradição literária brasileira e internacional do século XIX. O mesmo acontece com os personagens da extensa obra *A Comédia Humana (La Comédie Humaine)*, do autor francês Honoré de Balzac: *A Comédia Humana* é composta por oitenta e oito livros nos quais vários personagens fazem parte de mais de um livro. Deste modo, a obra de Balzac é percebida como uma unidade, podendo ser lida como um todo complexo de estórias que se inter-relacionam. Além disso, esse procedimento de recorrência dos personagens confere um efeito realista à obra literária.

O escritor francês Émile Zola, por sua vez, também empregou este procedimento, fazendo com que a personagem Naná, de seu romance *A taberna* (*L'assommoir*, 1877), ressurja posteriormente no romance *Naná* (1880). Essa personagem representa a cortesã, que enriqueceu com a própria prostituição, da sociedade francesa da época de Napoleão III. Ambas narrativas também dialogam com as correntes de pensamento em voga de sua época, tais como o darwinismo, o evolucionismo e o determinismo científico.

Similarmente, no Brasil, José de Alencar empregou esse elemento narrativo, visto que o romance *Lucíola* (1862) é narrado em primeira pessoa por Paulo, que é também o protagonista da narrativa na qual relata à misteriosa senhora G. M. o relacionamento que vive com a cortesã Lúcia, que tenta se regenerar, abandonando a prostituição, mas acaba morrendo grávida de Paulo, sobrevivendo dessa relação apenas a filha dos dois. Em 1864, no romance *Diva*, Paulo reaparece, pois, após a morte de Lúcia, ele faz amizade com o médico Amaral e os dois começam a corresponder-se por carta regularmente até que, depois de um tempo de interrupção, Amaral envia a Paulo um longo manuscrito no qual narra o relacionamento amoroso que tem com Emília. Assim, Paulo ocupa o lugar do interlocutor e personagem da narrativa na medida em que figura como o amigo de Amaral.

Machado de Assis, por fim, também utiliza o recurso da recorrência de personagens e relê criticamente o determinismo científico, o darwinismo, o evolucionismo e a sociedade europeia da época de Napoleão III e seus ecos no contexto brasileiro. Ao empregar esse mesmo estratagema, Machado dialoga com tal tradição, oferecendo ao leitor uma nova visão a respeito da sociedade carioca do Segundo Reinado e, por extensão, do final do século XIX. Talvez, por esse motivo, o romance *Quincas Borba* seja muito mais bem situado, com

diversas referências históricas que podem ser um obstáculo ao leitor moderno, pois torna necessário que se resgatem estas informações para melhor compreender a obra.

Isto posto, a narrativa machadiana opõe-se ao determinismo, na medida em que não contêm longas e detalhadas descrições físicas ou de ambientes, mas prefere a ambiguidade e dá ênfase à representação dos estados mentais das personagens, do cerne da condição humana deles. De acordo com Antonio Candido, no terceiro capítulo do segundo volume da *Formação da Literatura Brasileira*[5], intitulado *Aparecimento da ficção*, no século XIX, haveria uma situação paradoxal entre o ardor realista e a idealização romântica:

> O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um "número de ouro", obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento dessa posição ideal se fez na direção e em favor da poesia; mais tarde, no Naturalismo, far-se-ia na direção da ciência e do jornalismo. Tanto num quanto noutro porém, permanece o esteio da verossimilhança e, mais fundo, a disposição comum de sugerir certo determinismo nos atos e pensamentos do personagem. A insistência dos naturalistas no determinismo inspirado pelas ciências naturais não nos deve fazer esquecer o dos românticos, de inspiração histórica. Com matizes mais ou menos acentuados de fatalismo, uns e outros se aplicavam em mostrar os diferentes modos por que a ação e os sentimentos dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo. Daí o *realismo* dos românticos, que apenas seria desnorteante se não lhe correspondesse um patente *romantismo* dos naturalistas, para fazer da ficção literária do século XIX, e da brasileira em particular, um conjunto mais coeso do que se poderia supor à primeira vista. (CANDIDO, 2000, p. 98-99).

Quincas Borba é um romance que refuta o ponto de vista determinista, o darwinismo social, o evolucionismo, o progresso e as ideias positivistas. Trata-se de uma obra que relê criticamente essa tradição, deflagrando as contradições internas de sua época. Considerando o pensamento de Roberto Schwarz, pode-se observar como Machado de Assis, enquanto autor ficcional, relê criticamente a organização social brasileira do final do século XIX à luz das ideias estrangeiras que circulavam pelo país naquele momento. O romance abordado no presente estudo evidencia esse fator: Machado incorpora conceitos e obras literárias estrangeiras à representação da realidade brasileira.

É possível inclusive pensar que a obra machadiana, dialogando com a obra de Balzac, possa ser também lida como um todo significativo, uma unidade. O próprio autor comenta no prólogo da terceira edição de *Quincas Borba*:

[5] Publicado originalmente em 1959.

> Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. "Com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte". Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui toda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio de minha vida (ASSIS, Prólogo).

Segundo Cruz (2009, p. 316), "[...] a despeito de todos os efeitos de verdade criados, a advertência de *Quincas Borba* mostra o narrador como ser de papel, ficcional e, assim, o coloca a nu". De fato, Machado não faz uma trilogia, pois publica em seguida *Dom Casmurro*, que tem como protagonista a intrigante personagem Capitu. É possível, no entanto, pensar a obra machadiana como uma unidade, visto que o autor está em constante processo de reescritura, retomando temáticas como o adultério, a loucura, o egoísmo, a vaidade; empregando um mesmo nome para personagens de livros diferentes — como, por exemplo, a recorrência do nome Félix em *Ressurreição* e em *Casa Velha* —; recorrência do Conselheiro Aires em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*; repetição de tipos sociais, como a viúva e o agregado; entre outros.

Atrelado ao multiperspectivismo e à dramatização da alteridade, é possível identificar também no romance a presença dos conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia. A participação da intertextualidade — conceito criado por Julia Kristeva tendo como base os estudos de Mikhail Bakhtin — é mais um ingrediente estilístico utilizado pelos narradores para a discussão da temática da loucura. Jenny (1979, p. 26-27)[6] chama a atenção para o fato de que "[...] a intertextualidade se insere perfeitamente num enquadramento narrativo tradicional e é, além disso, bem capaz de se adaptar sem qualquer alteração às transformações modernas do quadro narrativo, à sua desconstrução". O diálogo intertextual não é mera repetição de um conteúdo ou de uma forma, mas revisão crítica dos mesmos e será empregado no romance *Quincas Borba* com um intuito de promover desconstruções, de negar. Sobre a potencialidade crítica da intertextualidade, Jenny (1979) afirma:

> A intertextualidade, levada às suas últimas consequências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo o preço, um sentido monológico e uma unidade estética. (JENNY, 1979, p. 28).

[6] Jenny (1979) e Dallenbach (1979) foram publicados originalmente na França, em 1976.

Note-se também que o romance em questão estabelece um diálogo intertextual com outras obras machadianas. Considerando os estudos de Julia Kristeva e Gérard Genette, Dallenbach (1979) elaborou o conceito de autotextualidade para referir-se à intertextualidade entre obras de um mesmo autor num processo de reescritura, de autorreferenciação. É o que ocorre quando o narrador autor de *Quincas Borba* refere-se à participação do filósofo Quincas Borba em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, revelando o processo constante de reescritura do autor ficcional Machado de Assis, de revisão crítica da própria obra. O emprego dos elementos acima apontados — o multiperspectivismo, dialogismo, polifonia, intertextualidade, autotextualidade —, atua na construção de um texto híbrido: obra dos narradores e de outras vozes nele inseridas.

Conforme afirma Marcelo Almeida Peloggio, o narrador autor Brás Cubas possui um controle absoluto do conteúdo narrado:

> O que temos no Machado de Assis da fase *Memórias póstumas*, portanto, não é outra coisa senão aquilo que classificamos, grosso modo, como um estado de alma de um *eu* absoluto, incondicional; e à medida que o mundo à volta é tomado como o seu teor e produto, esse *eu* pode finalmente dilatar-se, atando tudo a si indefinidamente, encerrando seres e coisas em seu conteúdo amorfo, dispondo destes a seu bel prazer em disfarçada conformidade com as circunstâncias. A isso chamamos, então, *ferrolho anímico*. (PELOGGIO, 2015, p. 117).

Vale destacar que, assim como há uma distinção entre o autor real e o autor ficcional, há também uma diferença entre o leitor real e o leitor ficcional. Sobre essa distinção, Teixeira (2010, p. 44) afirma: "procurou-se entender o leitor não como pessoa, mas como estrutura de pensamento segundo a qual ela lê". É a este leitor ficcional que se dirigem o autor ficcional Machado, o defunto autor de *Memórias póstumas* e o narrador autor de *Quincas Borba*. Quando o narrador autor diz "[...] se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, [...]", está pressupondo um leitor ficcional que esteja inserido em uma realidade simbólica na qual tanto *Memórias póstumas* quanto *Quincas Borba* existam "de fato" como obras literárias e possam ser encontradas e lidas.

Essa realidade simbólica, fictícia, tem existência dentro da narrativa de *Quincas Borba*, foi criada por essa narrativa e funciona como um "espelho" da realidade exterior, na qual as duas obras são romances escritos por Machado de Assis, tendo existência concreta. Desse modo, o leitor ficcional, uma construção da tessitura narrativa, também "espelha" o leitor real, pois, quando o narrador autor dialoga com o leitor ficcional parece que ele está também dialogando com o leitor real, estando os dois amalgamados. Todas essas

neutralizações das oposições existentes entre essas figuras autorais e seus leitores são empregadas para confundir o leitor real do romance, sendo uma forma que serve à representação da temática da loucura. É importante notar também que o leitor ficcional de *Quincas Borba* é heterogêneo: ora masculino, ora feminino, ora curioso, ora desorientado, ora impaciente, ora caluniador, etc. Assim, novamente, percebe-se a presença da alteridade.

Outro fato interessante é que o narrador autor ainda implanta outra voz muito importante para a tessitura da obra: o narrador enunciador, que narra em terceira pessoa. Ao desempenhar esse papel de narrador enunciador, o narrador autor representa novamente a alteridade, desempenhando um duplo papel. Pode-se perceber também que tanto o narrador autor quanto o narrador enunciador não procuram defender o protagonista Rubião nem as atitudes deste; pelo contrário, eles o expõem o tempo todo, desqualificando-o diante do leitor, chamando-o de tolo e explorando minuciosamente suas posições equivocadas, ideias sórdidas e sentimentos menos elevados.

Assim, o leitor está sobre um terreno instável, no qual nem tudo o que parece realmente é. Ambos os narradores são irônicos e fingidores, construindo uma narrativa fragmentada, na qual escolhem o que lhes é conveniente revelar e o que não é. Além disso, os narradores simulam não fazerem julgamentos morais dos personagens quando, na verdade, os fazem; teatralizam pontos de vista díspares; provocam, propositalmente, confusões e ambiguidades. Portanto, o leitor está diante de narradores não confiáveis que irão, sistematicamente, compor um jogo de antinomias que exigirá sagacidade do leitor, fazendo com que ele questione os limites entre a racionalidade e a loucura, entre a *persona* e o *âmago* dos indivíduos[7] — eixos em torno dos quais o romance é cuidadosamente construído.

A relação entre *persona* e *âmago*[8], realidade e fantasia e também a discussão de como essa relação atua no processo de enlouquecimento integram a tessitura narrativa de *Quincas Borba*. Para isso, o tempo da narrativa é dilatado, visto que o romance não apresenta um grande número de acontecimentos ao longo de seus 201 capítulos, pois focaliza os detalhes, as nuances da loucura na mente dos personagens, o universo interno, a tensão psicológica. Além

[7] O termo *persona* é utilizado, neste estudo, para designar a aparência exterior e superficial de uma pessoa ou fato e o termo *âmago* é utilizado para designar sua natureza íntima, o cerne de sua condição, sua essência. Tal antinomia (*persona* x *âmago*) é presença constante em *Quincas Borba* e, por meio dela, o narrador vai gradualmente salientando as grandes contradições entre a aparência exterior — o papel social — e a natureza íntima dos personagens; entre a aparência do fato e a verdade sobre o fato.

[8] Esse vínculo entre *persona* e *âmago*, ou alma interior e exterior, será abordado de maneira mais detalhada no item 2.9 deste capítulo, a partir da discussão do conto *O Espelho*.

do multiperspectivismo, outro procedimento narrativo empregado para representar a loucura no romance é o processo de focalização do narrador e a duração dessa focalização, isto é, quais acontecimentos são focalizados, de que ponto de vista, por que e por quanto tempo, pois a partir dessa dinâmica é que o narrador constrói os dramas íntimos dos personagens e revela o modo como estes convivem socialmente com os demais. Considere-se, por exemplo, o segundo capítulo da obra:

> Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... —— Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! — O certo é que eles estão no céu! (ASSIS, II)[9].

Esse capítulo é de grande importância para o desenvolvimento da narrativa, pois destaca a relação conflitante entre o espírito e o coração do protagonista e dos demais personagens também, como se pode observar ao longo do romance. O espírito simboliza a racionalidade, as normas sociais éticas e morais — estando vinculado à *persona* — enquanto o coração simboliza os anseios íntimos, aquilo que, anos mais tarde, Sigmund Freud denominaria de *pulsão* — estando vinculado ao *âmago*. Neste momento, o narrador enunciador faz uma afirmação em tom sentencioso: "que abismo há entre o espírito e o coração!", em seguida, focaliza o espírito do protagonista, depois o coração, depois volta a focalizar as ideias que o espírito lhe sugeria, depois as ideias que o coração lhe sugeria e assim sucessivamente.

Essa alternância em focalizar o externo e o interno será amplamente utilizada, compondo um jogo de antíteses, encenando os conflitos dos personagens e revelando a distância existente entre a *persona* e o *âmago*, o discurso social e as intenções que ele mascara. Além disso, o fato de a duração dessa focalização do espírito e do coração ser muito breve realça a sordidez dos anseios íntimos do protagonista: é um mecanismo por meio do

[9] A edição de *Quincas Borba* e de todas as demais narrativas machadianas discutidas neste capítulo será a eletrônica elaborada pela pesquisadora Marta de Senna e disponível no site: http://www.machadodeassis.net/. Essas edições contêm *hiperlink*s, esclarecendo aspectos literários, históricos e culturais que auxiliarão na melhor compreensão da obra e, consequentemente, no trabalho de análise aqui proposto. Como as edições eletrônicas não possuem paginação, nas citações diretas das narrativas, será informado o autor e o capítulo no qual o excerto se encontra.

qual o narrador enunciador, mesmo simulando ter um discurso mais objetivo e não fazer julgamentos morais, expõe o protagonista, rebaixa-o. O discurso do narrador aqui é irônico, é crítico, dramatiza os conflitos mentais dos personagens e nega o racionalismo, o discurso científico e o objetivismo, porque mostra o importante papel dos anseios íntimos na constituição do ser humano. Mesmo que tente adequar-se às normas socais, morais e éticas, o ser humano esbarra nas suas *pulsões*, nos erros de cálculo e na própria falta de lógica dessas normas, estando mais propenso à loucura.

No capítulo XII, por sua vez, quando Rubião lê no jornal a notícia da morte de Quincas Borba, o narrador focaliza a reação do protagonista:

> — Acabou de sofrer!, suspirou Rubião.
> Em seguida, atentando na notícia, viu que falava de um homem que tinha apreço, consideração, a quem se atribuía uma peleja filosófica. Nenhuma alusão à demência. Ao contrário, o final dizia que ele delirara a última hora, efeito da moléstia. Ainda bem! Rubião leu novamente a carta, e a hipótese da troça pareceu outra vez mais verossímil. Concordou que ele tinha graça; com certeza, quis debicá-lo; foi a santo Agostinho, como iria a santo Ambrósio ou a santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar a rir-se do logro. Pobre amigo! Estava são – são e morto. Sim, já não padecia nada. Vendo o cachorro, suspirou:
> — Coitado do Quincas Borba! Se pudesse saber que o senhor morreu....
> Depois, consigo:
> — Agora, que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre Angélica. (ASSIS, XII).

Como é possível observar, o narrador enunciador mostra primeiramente o breve lamento de Rubião, em seguida, em um parágrafo mais longo, mostra sua preocupação com a possibilidade de que Quincas Borba pudesse ser considerado louco e que isso acarretasse a perda da provável herança que receberia. Posteriormente, o narrador focaliza o outro breve lamento de Rubião, desta vez a respeito do cachorro e, por fim, aponta para uma consideração íntima na qual revela que pretende livrar-se do cão.

Nota-se que o capítulo é muito breve, sendo possível depreender dele a frieza e a indiferença de Rubião diante da morte do amigo, além da crueldade para com o cachorro. Para que o leitor perceba a atitude do protagonista dessa maneira, o narrador enunciador focaliza rapidamente os únicos dois suspiros que Rubião dá e demora a narração no detalhamento da preocupação dele com a herança. Se pretendesse fazer com que Rubião fosse percebido como um amigo sincero e fiel de Quincas Borba, que tivesse ficado abalado com sua morte e conservasse grande carinho pelo cão, buscando cuidar dele até sua morte em respeito ao último pedido do finado, o narrador enunciador poderia ter construído uma longa exploração interna do protagonista, mostrando detalhadamente o que se passou com seus sentimentos, ter

realizado uma ligeira consideração sobre a notícia do jornal e a aflição sobre a herança e ter ocultado do leitor sua decisão de doar o cachorro, por exemplo.

Porém, o narrador enunciador não articula a narrativa desse modo, mas, pelo contrário, narra de maneira muito direta e ágil, não dando espaço a um possível sentimentalismo de Rubião. Além disso, depois do lamento, a imediata decisão de livrar-se do cachorro, que encerra o capítulo, é apresentada de modo cortante, podendo deixar o leitor boquiaberto com tamanha insensibilidade do personagem. Observa-se que o narrador enunciador articula a narrativa de modo a focalizar aquilo que é de seu interesse e a duração dessa focalização é importante na construção dos significados do romance *Quincas Borba*. Vale ressaltar que essas estratégias de focalização são também empregadas pelo narrador autor.

A esse respeito, é possível observar que há alguns capítulos extremamente curtos e outros mais longos. O capítulo CXIV, por exemplo, é composto somente pelo seguinte comentário do narrador autor sobre a técnica literária empregada por alguns autores, de explicar, nos títulos, o conteúdo dos capítulos: "Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título". O capítulo CLXXXVI, por sua vez, é composto pela seguinte reflexão do Dr. Falcão sobre o suposto caso de Rubião com Sofia: "'Para mim, é claro', saiu pensando o Dr. Falcão, 'aquele homem foi amante da mulher deste sujeito'" (ASSIS, CLXXXVI). Ao adotar esse procedimento, o narrador autor dá ênfase à opinião, reflexão ou fato narrado no capítulo.

Além disso, o tempo da narrativa é dilatado, sendo que alguns acontecimentos são narrados ao longo de vários capítulos. O dia que começa com Rubião fitando a enseada, por exemplo, é narrado ao longo de vinte e sete capítulos. O leitor depara-se com o protagonista em sua casa de manhã, comparando o passado de sua vida com o presente, e pensando em Sofia enquanto toma café; posteriormente, vendo o cão Quincas Borba; almoçando com Freitas e Carlos Maria; recebendo uma cesta de morangos de Sofia; indo a um jantar em casa dela; convidando-a a ter um caso amoroso com ele; caminhando pela rua, mentalmente perturbado com o acontecimento; rememorando um enforcamento enquanto ia de tílburi para casa; acariciando o cão por supor que talvez o filósofo Quincas Borba habitasse dentro dele; tendo dificuldade para dormir e, por fim, o leitor assiste à Sofia revelando ao marido a declaração de amor recebida de Rubião e ouvindo os pretextos econômicos do marido para não romper a relação com o "amigo".

Ao narrar um único dia ao longo de tantos capítulos, o narrador autor evidencia a importância que os fatos narrados têm na vida de Rubião e no desenvolvimento do seu gradual processo de enlouquecimento. Essa alternância entre focalizar alguns acontecimentos

ao longo de vários capítulos e focalizar brevemente outros faz parte da técnica narrativa, sendo uma estratégia para ressaltar algumas características dos personagens e dos acontecimentos e ocultar outras, de acordo com a intencionalidade daquele que narra. De acordo com Guimarães (2004), é muito provável que a linguagem utilizada pelo narrador tenha exercido influência sobre a posterior linguagem cinematográfica, com cortes, distanciamentos e aproximações. Os efeitos gerados pela seleção do que é focalizado pelo narrador e do que não é, bem como pela duração dessas focalizações são fundamentais na dramatização do jogo entre *persona* e *âmago* e lógica e loucura.

Além disso, no que diz respeito à técnica narrativa, a crítica machadiana também destaca a semelhança entre a narrativa de Machado de Assis e a narrativa de Laurence Sterne. Segundo Senna (1998, p. 32), em *Uma viagem sentimental*, Sterne "[...] subverte o tempo, antecipa acontecimentos, comprime lapsos enormes numa página, narra minutos em capítulos inteiros, cita outros autores, às vezes sem fidelidade total, dá títulos metanarrativos a capítulos, cria suspense, engana o leitor ao afirmar o contrário do que realiza". É possível encontrar em *Quincas Borba* uma técnica narrativa muito parecida com a adotada por Sterne, mas, conforme Marta de Senna destaca, o humor presente em ambos os autores tem suas diferenças: o humorismo de Machado, ainda que zombeteiro, é mais sério que o de Sterne[10]. A autora também chama atenção para a dupla função do humorismo nos dois escritores:

> Quanto a Machado e Sterne, creio que neles esse humor tem uma dupla função: a de despistar; desviar a atenção do leitor; manipulando-lhe as reações, mas como que revelando maliciosamente a expectativa de que alguns leitores, "talvez cinco", lhes venham a desvendar os mecanismos de fabricação da narrativa; e a de evidenciar, pela corrosão inerente ao procedimento humorístico, o caráter ambivalente de qualquer situação humana, passível, sempre, de provocar o riso ou a lágrima — como frisa com superioridade o narrador ao fim de *Quincas Borba*. (SENNA, 1998, p. 60).

Ademais, John Gledson afirma que a prosa machadiana opera em dois níveis: o da superfície textual e o oculto, que somente o leitor bastante perspicaz poderá desvendar:

> De agora em diante, sua ficção sempre operará em dois níveis, o comum, que o leitor entenderá e que se ajusta às normas da ficção realista — tornando *Dom Casmurro*, em especial, tão popular — e o nível deliberadamente oculto que, de maneira mais ou menos clara, ele desafia os leitores a descobrir, embora sabendo de antemão, e acertadamente, como se verificou, que a maior parte deles não conseguiria (GLEDSON, 1986, p. 113).

[10] O crítico do século XIX José Veríssimo foi o primeiro a assinalar a presença de um humorismo na obra machadiana.

No entanto, o narrador autor dialoga com o leitor e responsabiliza-o por uma gama de questionamentos, confusões, calúnias e julgamentos equivocados a respeito dos personagens e dos acontecimentos narrados, atribuindo-lhe, sob o verniz de um discurso lisonjeiro, a responsabilidade por vários tipos de enganos. Essa técnica narrativa é bastante semelhante à empregada pelo narrador Brás Cubas, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*[11], quando ele diz: "o maior defeito deste livro és tu, leitor" (ASSIS, LXXI). Tanto o narrador autor quanto o narrador enunciador compõem uma trama na qual vão enredando o leitor, por meio de artifícios retóricos e estratégias de composição, de modo a provocar confusões, gerar ambiguidades e levá-lo a questionar a lógica habitual, que guia as relações humanas. Os equívocos que a obra contém são atribuídos ao leitor, sendo dele a culpa por não saber desvendar as ironias e artifícios do texto[12].

Em determinado momento, no capítulo setenta e sete de *Quincas Borba*, o narrador autor faz a seguinte intrusão na circunstância em que a personagem Sofia, em conversa com sua prima Maria Benedita, não foi capaz de dizer-lhe que seu marido pretendia casá-la com Rubião:

> — Quem? — perguntou Maria Benedita.
> — Uma pessoa.
> Crê-lo-eis, pósteros? Sofia não pode soltar o nome de Rubião. Já uma vez, dissera ao marido havê-lo proposto, e era mentira. Agora indo a propô-lo deveras, o nome não lhe saiu da boca. Ciúmes? Seria singular que esta mulher, que não tinha amor àquele homem, não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas a natureza é capaz de tudo, amigo e senhor. (ASSIS, LXXVII).

Em seus estudos, Cruz (2009) destaca o fato de que a expressão "crê-lo-eis, pósteros?" já foi anteriormente empregada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Trata-se do capítulo trinta e nove, no qual Brás Cubas reencontra a personagem Marcela, anos depois do fim do relacionamento entre os dois:

> Ora, *póstero* é aquele que pertence às gerações futuras, que, no caso, vem depois daquele que fala e que, supõe-se, já morreu; caso contrário, os destinatários não poderiam ser *pósteros* em relação a ele. Daí conclui-se que o narrador de *Quincas Borba*, à semelhança de *Memórias Póstumas*, já era defunto quando narrou o

[11] Publicado primeiramente como folhetim, na *Revista Brasileira*, em 1880, para ser publicado em livro, em 1881.
[12] Um jogo retórico muito semelhante será, posteriormente, utilizado por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, obra na qual o discurso do advogado Bentinho induz o leitor a acreditar na existência de um envolvimento amoroso entre Escobar e Capitu.

> romance. Mas não é apenas isso. Essa expressão remete inevitavelmente ao narrador de *Memórias Póstumas*, Brás Cubas, que, aliás, a utiliza tal e qual para narrar o dia em que entrou em uma relojoaria e lá encontrou uma mulher *que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce* haviam destruído-lhe *a flor das graças*. Em seguida, dirige-se ao leitor para revelar quem era a vendedora e o faz nos seguintes termos: *Crê-lo-eis, pósteros: Essa era Marcela*. (CRUZ, 2009, p. 194).

Logo, há um proposital apagamento da oposição entre o narrador autor Brás Cubas e o narrador autor de *Quincas Borba*, gerando uma ambiguidade a este respeito, sendo este mais um mascaramento do narrador. Cruz (2009) ainda ressalta que:

> Não é apenas o uso das mesmas expressões ou a coincidência de episódios que faz pensar no mesmo narrador. A estruturação da narração é muito semelhante, repleta de interrupções que pouca, ou nenhuma, relação guardam com a narrativa, mas que são fundamentais para construir o percurso do narrador enquanto sujeito que constrói seu objeto de valor. (CRUZ, 2009, p. 195).

Em *Quincas Borba*, os recursos formais utilizados são tão fundamentais quanto o enredo e os temas abordados. Para a representação que se faz da loucura houve a necessidade da criação de uma forma específica, que fosse capaz de suscitar questionamentos, ambiguidades, incertezas e negar a lógica tradicionalmente adotada pela sociedade. Através de um fazer irônico, os narradores implantam um jogo retórico, no qual é essencial saber fazer algo parecer verdadeiro, isto é, construir a verossimilhança. Sendo assim, a distância entre *persona* e *âmago* — ou, neste caso, verdade e verossimilhança — integra também o discurso narrativo, os elementos formais do romance e cabe ao leitor a tarefa de desvendar sua composição. De acordo com Cruz (2009, p. 27), "ao vencedor, a verdade; ou melhor, a aparência de verdade".

Cruz (2009) destaca também que a retórica teve seu início nas assembleias populares da cidade de Siracusa, por volta de 467 a. C., nas quais os cidadãos que tiveram suas terras expropriadas tentava recuperá-las e, na falta de documentos que comprovassem a propriedade, precisavam convencer o júri. Nesse ambiente de disputa de posse pela terra e lutas pelo poder surgem os artifícios retóricos. Segundo Cruz (2009, p. 62), a partir desse momento, "[...] o conceito de verdade é substituído pelo de verossimilhança (não importa mais o que é verdadeiro, mas o que parece sê-lo) e a linguagem deixa de descrever a realidade e passa a criá-la".

De modo semelhante, em *Quincas Borba*, é necessário que os leitores não se atenham somente ao enredo, mas também aos mecanismos de elaboração discursiva, aos elementos mobilizados para a construção do verossímil, pois a criação de uma realidade fictícia, de uma

obra literária, consiste principalmente em uma tessitura linguística. Segundo Souza (2006, p. 33), "dramatizada pelo narrador machadiano, a ação que se narra jamais se apresenta como uma unidade lógica, mas sempre como uma duplicidade dialética". Pode-se observar que os narradores de *Quincas Borba* compõem um jogo retórico que nega a lógica corrente, desconstruindo a epistemologia:

> O saber do narrador machadiano ironiza a tradição hegemônica do conhecimento ocidental-europeu. A ontologia, a teologia e a lógica, que presidem à gênese dos discursos científicos antigos e modernos, convergem no reconhecimento de que há um princípio configurador da totalidade do real. (SOUZA, 2006, p. 35).

O romance em questão adota o ponto de vista da loucura: coloca-se contra uma lógica unívoca, trazendo a multiplicidade e gerando ambiguidades. Há um grande empenho por parte dos narradores na elaboração de um discurso irônico, múltiplo, dialógico, que sirva formalmente para a representação da temática da loucura. A retórica adotada constrói e falseia o verossímil, evidenciando também o carácter artificioso do fazer literário. Logo no quarto capítulo, o pacto de confiabilidade entre narrador autor e leitor sofre um choque e precisa ser revisto e refeito. Sobre o referido pacto, sabe-se que:

> A arte narrativa está, de certa forma, sustentada por pilares que se contrastam: sendo por natureza ficção, o seu propósito básico é representar a realidade de modo "verdadeiro". O seu universo é ficcional, mas precisa ser reconhecido como real. Esse estatuto implica necessariamente a adesão do leitor.
> Cria-se, dessa forma, um pacto narrativo envolvendo as figuras do narrador e do leitor: a crença deste dependerá da credibilidade de que se narra. Mas a credibilidade não está relacionada tanto com a veracidade dos acontecimentos narrados, quanto com a questão técnica da narrativa: a verossimilhança (CINTRA, 1985, p. 16).

Alternando primeira e terceira pessoas, os narradores buscam angariar a confiança dos leitores ao mesmo tempo em que baralham os limites entre realidade, ficção e verossimilhança. O conhecimento que os narradores têm dos fatos narrados é muito maior do que o dos personagens e dos leitores e os narradores compartilham com os leitores determinadas informações. Conforme Silva (2007):

> O pacto de confiabilidade entre o leitor e o narrador se fundamenta no fato de que ao leitor é dado saber mais sobre as personagens do que elas sabem sobre si mesmas ou umas sobre as outras, como no caso das impressões que as personagens guardaram daquelas duas reuniões sociais e que são compartilhadas pelo leitor e pelo narrador, mas não pelas personagens. O narrador mantém o leitor entretido com o elemento romanesco: com a trama e, mais importante ainda, com a capacidade que lhe é dada de distinguir o fato real do imaginado. É certamente uma forma de ganhar a

> confiabilidade do leitor, de adulá-lo, fazendo-o crer-se perspicaz (SILVA, 2007, p. 220).

Deste modo, os narradores angariam a credibilidade dos leitores no seu relato e em sua própria capacidade de percepção, colocando-os, portanto, em um nível superior aos personagens. Mas isso não passa de ironia, pois, ao mesmo tempo, os narradores ocultam determinadas informações, focalizam algumas situações por mais tempo do que outras, forjam hesitações e incertezas, manipulando a narrativa de acordo com seus interesses e destruindo a credibilidade conquistada. Logo no primeiro capítulo, ele revela ao leitor que as suposições dos que observam o protagonista são equivocadas, pois "quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa" (ASSIS, I). Sobre o assunto, Hélio de Seixas Guimarães destaca que:

> O narrador em terceira pessoa, além de apresentar a cena e comentá-la, rapidamente se coloca na posição de intermediário entre o leitor e a verdade com o emprego da formulação bíblica — "em verdade, vos digo". O expediente, ao mesmo tempo em que ajuda a atribuir confiabilidade a esse narrador, também coloca o leitor em estado de alerta para o caráter enganoso das aparências, o que se aplica até mesmo para as esferas divinas, pois logo em seguida Rubião faz cogitações sobre como Deus escreve direito por linhas tortas (GUIMARÃES, 2004, p. 195).

É válido lembrar que a narrativa constrói-se também a partir das opiniões e impressões que os próprios personagens têm dos acontecimentos, pois os narradores exploram os diferentes pontos de vista que podem existir sobre um mesmo episódio, sendo possível perceber a porção de imaginação, de sentimentos, de tensão mental presente em cada evento visto ou rememorado pelos personagens. A esse respeito, Silva (2007, p. 115) destaca que "do ponto de vista do leitor, a narrativa lhe oferece a oportunidade de observar essa sociedade em mutação a partir de vários ângulos, o que certamente representa uma vantagem na formulação de sua própria versão da história".

Retomando a proximidade entre *Quincas Borba* e *Memórias póstumas*, percebe-se que o comportamento do narrador autor em relação aos leitores também é semelhante, pois, assim como Brás Cubas, o narrado/autor de *Quincas Borba* também lhes dá piparotes: no capítulo CVI, onde o narrador — depois de deixar os leitores pensarem por mais de cem capítulos que os personagens Carlos Maria e Sofia tinham um caso, sendo Sofia uma adúltera — revela

cinicamente que isso não aconteceu verdadeiramente e acusa o leitor de caluniar os personagens:

> Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tlbury diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia — ruas transversais, onde o tilbury podia ficar esperando. (ASSIS, CVI).

Tal acusação é capaz de desconcertar o leitor, que confiava na narrativa do cocheiro sobre o episódio do caso amoroso que os narradores não desmentem desde o início[13], induzindo, portanto, o leitor a cometer esse deslize e pasmar-se com sua própria ingenuidade sobre os princípios de composição da verossimilhança narrativa. Conforme afirma Guimarães (2004, p. 210), "o não-cumprimento dos princípios declarados estabelece um desacordo com a enunciação e a ação, desacordo semelhante à discrepância entre a aparência dos fatos e os fatos, para a qual o narrador alerta desde as linhas iniciais do livro". Mesmo que o narrador autor previna os leitores sobre o caráter duvidoso da elaboração narrativa, ele e o narrador enunciador se utilizam de estratégias para angariar a confiança desses leitores. Sobre tal assunto, em seu ensaio sobre a loucura que há em submeter o verdadeiro e o falso ao julgamento lógico, Montaigne (1947)[14] destaca:

> Há muitas coisas pouco verossímeis que nos são atestadas por pessoas fidedignas e, sobre essas coisas, ainda que não creiamos nelas, temos que deixar nosso juízo em suspenso, pois condená-las por impossíveis é possuir a temerária presunção de que sabemos até onde chega a possibilidade. (MONTAIGNE, 1947, p. 168, tradução nossa).

Ao ocultar informações e criar lacunas, os narradores fazem com que a imaginação do leitor participe do processo de composição narrativa, pois, com sua imaginação e sua lógica, o leitor passará a criar hipóteses para o que teria acontecido. Por exemplo, o leitor pode acreditar que Sofia e Carlos Maria estavam, de fato, tendo um caso, do mesmo modo que Rubião acreditou, pois sua imaginação criava hipóteses fictícias. Assim, a figura do leitor também é incluída no processo de criação narrativa, seja por meio dos diálogos diretos que os narradores estabelecem com os leitores ficcionais ou por meio da participação de sua

[13] Segundo Silva (2007), no folhetim publicado em *A Estação*, o narrador esclarecia desde o princípio que não havia um caso amoroso entre Sofia e Carlos Maria.
[14] Os ensaios de Montaigne datam do século XVI.

imaginação na tentativa de preencher as lacunas textuais. Dessa maneira, os limites entre realidade e ficção são baralhados, criando a ilusão de não existirem.

No momento em que afirma, no capítulo cento e seis que "há entre o céu a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia — ruas transversais, onde o tilbury podia ficar esperando", o narrador autor chama a atenção do leitor para a inverossimilhança do relato do cocheiro e parodia a frase da obra shakespeariana *Hamlet*: "há mais mistérios entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia". De acordo com Cruz (2009, p.65), "a falta de verossimilhança não decorre da baixa probabilidade da ocorrência, mas da ausência de *lógica*". Pelo modo como os fatos foram apresentados ao leitor, não era improvável ou impossível que os personagens Sofia e Carlos Maria tivessem um caso amoroso, mas a narrativa do cocheiro era ilógica. A construção da verossimilhança, portanto, faz parte de um jogo retórico e relaciona-se com a lógica.

Quando mostra a ilogicidade de uma narrativa inserida na narrativa principal do romance, o narrador autor está negando os pressupostos da lógica corrente, pois está equiparando as conclusões lógicas de Rubião e do leitor e mostrando o quanto são equivocadas e o quanto é fácil equivocar-se. O leitor que acredita no caso entre Sofia e Carlos Maria é tão ignaro quanto Rubião, personagem que enlouquece. O narrador autor desvenda o raciocínio de Rubião e do leitor, assinalando como são incapazes de enxergar as contradições lógicas nos discursos que lhes são apresentados. É através de uma narrativa irônica, dos mascaramentos dos narradores, do jogo de simulação e dissimulação retórico que o autor Machado de Assis logra elaborar formalmente uma narrativa que represente a loucura, negando a lógica vigente e expondo suas falhas.

No mesmo capítulo do romance, o narrador autor explica qual raciocínio equivocado — mas possível — levou o cocheiro a inventar uma história que sugeriu a Rubião o caso amoroso entre os personagens. Além disso, o narrador autor mostra as intenções que motivaram o cocheiro a inventar que um dia trouxera um moço que morava na Rua dos Inválidos para encontrar-se com a suposta costureira de sua mulher em uma casa na Rua da Harmonia:

> Conduzira Rubião a uma casa, onde o nosso amigo ficou quase duas horas, sem o despedir; viu-o sair, entrar no tílbury, descer logo e vir a pé, ordenando-lhe que o acompanhasse. Concluiu que era ótimo freguês; mas, ainda assim, não se lembrou de inventar nada. Passou, porém, uma senhora com um menino — a da rua da Saúde — e Rubião quedou-se a olhar para ela com vistas de amor e melancolia. Aqui é que o cocheiro o teve por lascivo, além de pródigo, e encomendou-lhe as suas prendas. (ASSIS, CVI).

Por meio deste expediente, o narrador autor evidencia que o raciocínio lógico do cocheiro em acreditar que Rubião fosse um lascivo também era provável, mas foi apenas um erro de interpretação que levou a outro erro de interpretação: Rubião e o leitor passam a acreditar na existência de um caso amoroso. Portanto, o narrador autor destaca o caráter enganoso dos discursos. Em seguida, ironicamente, ele culpa também uma outra personagem: uma costureira, que morava na Rua da Harmonia e Rubião conheceu na casa de Sofia:

> Resta só a coincidência em morar na rua da Harmonia uma das costureiras do luto. Aqui, sim, parece um propósito do acaso. Mas a culpa é da costureira; não lhe faltaria casa mais para o centro da cidade, se quisesse deixar a agulha e o marido. Ao contrário disso, ama-os sobre todas as coisas deste mundo. Não era razão para que eu cortasse o episódio ou interrompesse o livro. (ASSIS, CVI).

Quincas Borba destaca, desse modo, o abismo que há entre verdade e verossimilhança e também entre *persona* e *âmago*. O narrador autor revela-se como indivíduo dissimulado, camuflando-se sob um verniz de confiabilidade. De acordo com Guimarães (2004, p. 201), que realiza uma profícua leitura desse capítulo do romance, o narrador apresenta-se "confiável e generoso nos conselhos apenas para agravar a acusação de incompetência do seu interlocutor, incapaz até mesmo de aplicar os procedimentos que lhe foram sugeridos pelo narrador". Em comparação com *Memórias póstumas*, em *Quincas Borba*:

> [...] a aspereza do narrador é apenas mais sutil, insidiosa e metódica que a de Brás Cubas, e sua eficiência consiste em estabelecer um terreno comum e bem fundado de confiabilidade com seu interlocutor para repentinamente tirar-lhe o chão, levantando dúvidas sobre a boa-fé do narrador, que desmente o que parecia certo, levando o leitor a se defrontar com o caráter forjado da narração e a encarar de frente sua própria credulidade e ingenuidade, para dizer o mínimo. (GUIMARÃES, 2004, p. 197).

Torna-se nítido que as imagens exteriores — expressões superficiais — construídas na narrativa são capazes de enganar os leitores e que é necessário que eles sejam muito sagazes para não se deixarem enredar nas artimanhas do narrador autor. No romance, o leitor percebe que também ele pode cometer diversos equívocos, assim como o protagonista Rubião, que enlouquece ao longo da narrativa. Conclui-se, dessa maneira, que os desvios presentes na loucura podem perfeitamente estar presentes também no sistema mental dos indivíduos considerados *normais*, sendo tênues os limites que separam a razão da loucura, o que justifica a afirmação de Rego (1989, p. 96) de que "para Machado, a loucura não é um caso médico, mas sim uma metáfora central para sua visão do mundo [...]".

Em *Quincas Borba* são perscrutadas as fronteiras entre razão e loucura, revelando-se que ambas são faces de uma mesma moeda — há muita insanidade no raciocínio racional e muita sensatez na loucura — e relacionam-se também com a duplicidade da consciência moral. De acordo com Barreto Filho (1947, p. 136), "definido como um racionalista, Machado entretanto prova os limites e a insanidade da razão em face dos problemas últimos. A Sandice, dirá ele continuando as suas alegorias, é que investiga essas coisas, 'o mistério da vida e da morte'; a razão apenas sorri".

Ainda sobre a representação da loucura presente no romance em questão, é válido ressaltar que os personagens de *Quincas Borba* são leitores de romances, jornais e cartas e a leitura desempenha um papel considerável no processo de enlouquecimento do protagonista, desnudando elementos interessantes da organização mental dos personagens. Segundo Passos (2000, p. 23), no século XIX, "a situação era favorável ao consumo de livros, depois da abertura dos portos e da queda de Napoleão, quando então muitos comerciantes emigraram para o Brasil, estabelecendo-se 'na rua do Ouvidor'" e a narrativa machadiana simboliza esse consumo, inserindo o papel da leitura na discussão sobre o enlouquecimento. Não é aleatório também o fato de que *Quincas Borba* foi o último romance machadiano a ser publicado em folhetim.

Portanto, segundo Freitas (2001), Machado de Assis cria um universo ficcional que expõe criticamente a insanidade da lógica social brasileira:

> Machado sempre foi um autor interessado em prospectar as paixões dos homens, em dissecar-lhes as intimidades, em levantar questões e em torná-las públicas através da voz de seus personagens — principalmente a loucura e a histeria, não as do manicômio, mas as do caseiro e do cotidiano da burguesia novecentista do Rio de Janeiro. (FREITAS, 2001, p. 54).

Representar a loucura cotidiana é uma marcante característica que se fará presente também na prosa de outros autores posteriores, como Dyonélio Machado e Fernando Sabino. Logo, *Quincas Borba* pode ser entendido como uma matriz formal e temática para a representação da loucura na narrativa brasileira.

2.4. A disparidade discursiva

Para tanto, o narrador irônico e multifacetado desempenha as funções de autor e enunciador, valendo-se de vários recursos estilísticos que o auxiliam na criação de uma forma

romanesca singular que seja capaz de representar a loucura cotidiana, isto é, que seja capaz de negar a lógica social vigente, de expor suas falhas e contradições. Dentre os principais recursos formais utilizados, podemos citar: o multiperspectivismo narrativo, a ironia, a criação de uma disparidade discursiva, o jogo de oposições e a geração de ambiguidades, incertezas e dúvidas. O narrador rompe com a lógica unívoca, instaurando o múltiplo, o dialógico, a dualidade, relativizando as verdades pretensamente inquestionáveis.

O resultado é uma narrativa que apresenta ao leitor incertezas, angústias, erros de cálculo, lacunas, discursos e comportamentos díspares e enganosos que induzem a confusão mental, representando, assim, o ponto de vista da loucura. Conforme aponta Souza (2006, p. 126), "a reversibilidade das situações simultaneamente equivalentes e opostas determina o mecanismo estrutural do enredo de *Quincas Borba*" e é exatamente essa reversibilidade que constrói a disparidade discursiva: um equilíbrio formal cuidadosamente construído a partir da alternância de elementos opostos e equivalentes.

No romance, alguns aspectos do discurso narrativo se sobressaem, porque desempenham papel fundamental na elaboração da tensão psíquica simbolizada. Percebe-se, por exemplo, que o narrador autor faz constantes pausas metalinguísticas, obrigando o leitor à reflexão sobre a forma da narrativa, que é repleta de oposições. Para representar a tensão ou o tumulto mental dos personagens — e principalmente do protagonista Rubião —, o narrador autor tem um discurso irônico, no qual sobejam antíteses e ambiguidades, sendo a ambiguidade fundamental sua capacidade de dissimular, de desencadear dúvidas.

De acordo com Passos (2014, p. 35), "Machado abre um universo onde todo contentamento engendra uma desilusão". São muitos os contentamentos e as desilusões vivenciados pelos personagens machadianos e o autor cria expressões específicas para sugerir certas emoções contraditórias dos personagens. Brás Cubas, em *Memórias póstumas*, por exemplo, sente a *volúpia do aborrecimento* e Rubião, em *Quincas Borba*, sente uma *nostalgia do farrapo*. Tais paradoxos rompem a sequência lógica comum e instauram a contradição. A esse respeito, pode-se pensar até mesmo que o autor talvez estivesse fazendo uma paródia do estilo antitético do Romantismo brasileiro.

Dentre os artifícios narrativos da obra machadiana, um amplamente estudado é a presença da ironia. O narrador autor de *Quincas Borba* faz largo uso desse mecanismo humorístico, que consiste em sugerir o contrário do que se afirma. Sobre o termo *ironia*, Pereira (1999, p. 224) afirma que "o problema é mais relevante se considerarmos que, em grego, o termo para *ironia* significava originalmente *simulação* ou *dissimulação*, sendo difícil encontrar-lhe uma boa tradução".

Assim, a ironia envolve tanto o narrador quanto o leitor em seu processo, visto que o primeiro é responsável por realizar a dissimulação e dar indícios dela e o segundo, por captar os indícios oferecidos pelo narrador e desvendar o sentido contrário do termo utilizado. Portanto, a ironia mostra uma discrepância entre a palavra e seu significado. Para compor o romance, o narrador autor irá mobilizar um arsenal de figuras de linguagem a fim de expressar a confusão e a oposição que tomam conta da mente dos personagens. É possível citar, por exemplo, a carga semântica irônica que a palavra *amigo* adquire ao longo da narrativa quando aplicada ao vínculo existente entre Rubião e Palha ou entre Rubião e Camacho, pois é possível ao leitor inferir que a relação existente entre esses personagens não é de amizade, mas alimentada somente por interesses pessoais.

Segundo Teixeira (1988, p. 77)[15], "o segundo [fator do humorismo machadiano] consiste em ostentar leveza no tratamento de matéria grave, em inverter a ordem natural, histórica ou esperada das coisas. Numa palavra: em provocar o disparate". Em *Quincas Borba*, o desvio provocado pelo disparate serve ao propósito de desconcertar o leitor, deixá-lo perplexo diante da narrativa. Além disso, por meio da ironia, o narrador subverte os pressupostos da lógica vigente:

> A desconstrução irônica a que o narrador machadiano submete o saber preconizado pela tradição epistemológica da ontologia, da teologia e da lógica atinge, nos romances protagonizados por Brás Cubas e Quincas Borba, a culminância da bufoneria transcendental. O saber irônico do narrador educado na escola da reflexão crítica inclui o romance machadiano na linhagem das criações literárias que desafiam os discursos canonizados pela tradição hegemônica da cultura ocidental. (SOUZA, 2006, p. 9).

Entende-se, portanto, a ironia como sendo, nas palavras de Paiva (1961, p. 03) "[...] o processo de expressão '*per contrárium*', a figura retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem". Assim, a ironia é uma contradição linguística, um fingimento retórico e, quando desvenda a ironia, o leitor é levado ao riso que provém da percepção do contrário, percepção que gera o princípio cômico. Através de uma narrativa irônica, *Quincas Borba* dramatiza a essência contraditória do ser humano e da vida, pois, de acordo com Souza (2006, p.49), "tropo vital, e não retórico, a ironia constitui a única forma de dizer que o homem é uma contradição consentida pela interação dialética do bem e do mal, do ser e do nada, da vida e da morte etc. A própria vida é uma ironia suprema, simplesmente porque morre".

[15] Publicado pela primeira vez em 1987.

Além desse recurso, na narrativa machadiana, é possível também encontrar a presença da sátira, já que o narrador, por diversas vezes, ridiculariza a conduta dos personagens, oferecendo-lhes o riso de escárnio, de desdém. Por exemplo, no momento em que recebe sua prima Maria Benedita em casa, a personagem Sofia contrata um professor particular de piano para ensinar a prima, quando ela mesma conhece apenas algumas palavras em francês:

> Em certas ruas, Maria Benedita não perdia tempo: lia as tabuletas francesas, e perguntava pelos substantivos novos, que a prima, algumas vezes, não sabia dizer o que eram, tão estritamente adequado era o seu vocabulário às coisas do vestido, da sala e do galanteio. (ASSIS, LXVIII).

Dessa maneira, o narrador rebaixa Sofia, revelando ao leitor como a personagem ostenta uma cultura e um conhecimento do idioma francês que, na realidade, não possui, sendo mera aparência. Essa sátira se dirige à sociedade de modo geral — hábitos, instituições, conduta moral, religião, filosofia, ciência política e história — e constitui mais um elemento discursivo que serve à representação da loucura, visto que a sátira expõe a loucura cotidiana daquela sociedade simbolizada, desvendando a falta de lógica que preside sua organização.

Toda sátira implica um rebaixamento do seu alvo e liga-se ao princípio cômico, característico das obras literárias carnavalizadas. Essa tradição de obras cômicas engloba a sátira menipeia e compreende as narrativas de Luciano de Samósata, Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Jonathan Swift, Henry Fielding, Laurence Sterne e Xavier de Maistre, por exemplo. Outros elementos como a intertextualidade, o dialogismo e a polifonia também são típicos dessa linhagem literária e frequentes em *Quincas Borba*. Assim, é possível perceber que Machado de Assis filia-se a essa linhagem, mas mistura ao riso o pranto, visto que o narrador do romance conserva uma altivez dolorosa, que o crítico Alcides Maya denomina de humor:

> Ao escritor brasileiro, o que o distingue e singulariza é a mescla de negro ceticismo com as formas risonhas e nítidas; é o *humour*; na saliência repentina da contradição burlesca assaltando a sisudez das máximas a alternar com a graça leve, preponderante, do espírito latino. (MAYA, 2007, p. 40).

Sobre esse vínculo da literatura machadiana com a linhagem luciânica, Rego (1989) destaca que "Machado possuía em sua biblioteca particular as *Obras Completas* de Luciano, numa edição de 1874 [...]", fato que revela seu contato com tais técnicas narrativas. Além disso, vale ressaltar que o gênero romanesco é marcado pela hibridização de outros gêneros: a

comédia, a tragédia e a épica. Em *Dom Quixote*[16], por exemplo, estes elementos são fundamentais para a tessitura narrativa. Ainda a respeito das características da tradição luciânica, Teixeira (2010) afirma:

> Como se sabe, a sátira menipeia ou tradição luciânica abandona o equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica e coloca a fantasia a serviço da criação de situações extravagantes, a partir das quais se instaura em termos bizarros, a fusão de elementos pertencentes a gêneros distintos da história literária, em que o sério se mistura com o cômico, o elevado com o baixo, o regular com o irregular, o novo com o velho e assim por diante. A menipeia promove frequentes exageros e contínuas caricaturas, que resultam no humor irreverente, cujo dispositivo técnico mais importante será a paródia ou imitação burlesca de estruturas consagradas pela cultura. Incorpora a fantasmagoria, o diálogo, o apólogo, a fábula e outras formas mágicas de produção textual, em que símbolos e alegorias instituem um simulacro engenhoso que não se patenteia como representação do real, mas como distorção de verdades estabelecidas. (TEIXEIRA, 2010, p. 143).

Sobre as noções socialmente validadas como verdadeiras e as instâncias de poder envolvidas, Foucault destaca:

> O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é — não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções — a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2013[17], p. 52).

O princípio cômico e a tradição luciânica são empregados em *Quincas Borba* com a finalidade de ridicularizar, questionar e romper com as verdades previamente estabelecidas e adotadas pela sociedade como absolutamente corretas e inquestionáveis. Para a representação da loucura que o autor ficcional pretendia fazer — uma representação que negasse a lógica vigente, mostrando suas contradições, falhas e falta de racionalismo —, era necessário que ele construísse uma forma narrativa capaz de conduzir a esses significados. Portanto, Machado se apropria da linhagem carnavalizada para criar um discurso capaz de desmontar o discurso tradicional e apresentar uma releitura crítica da realidade brasileira. Sobre o funcionamento da sátira e sua capacidade crítica, Teixeira (2010) destaca:

[16] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* foi publicado originalmente na Espanha, em 1605.
[17] Publicado originalmente em 1979.

> Configurando-se como teatro de vozes cambiantes o texto promoverá contínuo debate de incertezas com o leitor, porque o personagem de ficção será espelho sem o ser, isto é, demonstrará que o leitor se identifica com ela, sem jamais o poder admitir. No limite, procede daí a pedagogia da sátira, que acaba por produzir efeito integrador. (TEIXEIRA, 2010, p. 146).

Ao satirizar os personagens e conversar com o leitor ficcional, o narrador autor cria uma organização narrativa por meio da qual propicia que o leitor real se reconheça nos personagens de ficção. Ao compor Rubião, Sofia, Palha, Camacho, Carlos Maria, dentre outros, e expor suas falhas morais, sua falta de caráter e a ilogicidade de seus comportamentos, por exemplo, o narrador autor está também satirizando as possíveis condutas dos indivíduos reais, deflagrando a loucura cotidiana interior e exterior ao texto literário.

A tradição dionísica ou carnavalizada, conforme pontua Souza (2006), está relacionada com os rituais de celebração do deus grego Dioniso, deus do vinho, das festas, do teatro — que contém os mascaramentos e a dualidade do trágico e do cômico — e da insânia:

> A fim de confirmar que a máscara do narrador machadiano se fundamente na mundividência dionisíaca, convém remontar ao período arcaico da cultura grega, em que se representava o drama tragicômico em homenagem ao deus do duplo domínio da tristeza e da alegria, do rapto trágico da morte e do impulso festivo da vida, do funesto canto da tragédia e do riso cordial da comédia. (SOUZA, 2006, p. 59).

Em seu profícuo trabalho, Alcides Maya (2007, p. 29) ainda destaca o desencanto que toma conta da narrativa machadiana, havendo "[...] nas suas páginas uma vibração, talvez derradeira, de prazer quando verifica a vacuidade de tudo". Nota-se que, em *Quincas Borba*, o prazer e o desprazer misturam-se, pois, ainda que a ironia e a sátira sejam utilizadas pelo narrador, a comicidade que provém desses elementos esbarra na sua cosmovisão melancólica, gerada pela sua reflexão crítica. Em seu estudo sobre a natureza do humorismo, Pirandello (1996) aponta que nas obras dos humoristas:

> As características mais comuns e, por isso, mais geralmente observadas, são a 'contradição' fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; [...]. (PIRANDELLO, 1996, p. 126).

Essa perplexidade entre o pranto e o riso pode ser experimentada pelo leitor nas páginas do romance em questão, inclusive podendo ser encontrada na última página da

narrativa, na qual o narrador, após constatar a vacuidade de tudo, exorta o leitor a escolher se ri ou se chora. Para Pirandello (1996), o cômico baseia-se na *advertência do contrário*, isto é, na percepção de uma contradição, de uma disparidade, de uma anormalidade; já o humor baseia-se no *sentimento do contrário*, isto é, no entendimento que provém da reflexão crítica, da análise da contradição e dos seus efeitos sobre os seres e as situações. Além disso, o autor acrescenta:

> A reflexão, assumindo sua especial atividade, vem a turbar, a interromper o movimento espontâneo que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa. Notou-se tantas vezes que as obras humorísticas são descompostas, interrompidas, entremeadas por contínuas digressões. (PIRANDELLO, 1996, p. 139).

Desse modo, pode-se observar que a cosmovisão que preside a elaboração narrativa de *Quincas Borba* — a do narrador autor — é humorística, visto que possui o sentimento do contrário, sendo o narrador profundamente racional e crítico. O riso amargo ou humor presente no romance em questão relaciona-se com a reversibilidade das situações, anteriormente mencionada, onde cada contentamento engendra uma desilusão.

A personagem de D. Tonica, por exemplo, que possuía cerca de quarenta anos e não havia se casado, em determinado momento, pretende casar-se com o protagonista Rubião, mas tem seu sonho frustrado. Algum tempo depois, tendo ela praticamente perdido as esperanças de um matrimônio, surge-lhe um noivo chamado Rodrigues. A desilusão de D. Tonica se converte em grande alegria com o surgimento de um noivo, porém, este contentamento engendra uma nova e definitiva desilusão: Rodrigues morre três dias antes do casamento.

Percebe-se, por meio deste episódio, que a reversibilidade das situações bem como a oscilação e/ou mescla do trágico e do cômico são elementos constitutivos deste romance. A ironia, a sátira, o princípio cômico, o riso são os mecanismos formais utilizados para o desvendamento da loucura, pois se baseiam na *advertência do contrário*. O instrumento de operação das oposições, das ambiguidades e da reversibilidade é a ironia. Por sua vez, os efeitos criados por esse fazer irônico — o trágico, o amargo, a nostalgia do farrapo, o humor — representam a loucura, relacionada com o *sentimento do contrário*, com a consciência das dissimilaridades existentes.

O humorismo machadiano é um mecanismo de fabricação da narrativa que permite construir um jogo de simulação e dissimulação com o leitor e simbolizar o caráter

ambivalente das relações humanas. Por fim, a respeito da distinção entre o humorista e os demais autores irônicos, satíricos ou cômicos, Pirandello ainda salienta:

> E precisamente isto distingue claramente o humorista do cômico, do irônico, do satírico. Não nasce nestes outros o sentimento do contrário; se nascesse tornar-se-ia amargo, isto é, não mais cômico, o riso provocado no primeiro pela lembrança de qualquer anormalidade; a contradição entre o que se diz e o que quer que seja entendido, que no segundo é somente verbal, tornar-se-ia efetiva, substancial e, portanto, não mais irônica; e cessaria o desdém ou, comumente, a aversão pela realidade, que é a razão de toda sátira. (PIRANDELLO, 1996, p. 155).

Conclui-se assim que complexo jogo instaurado pelo humorismo machadiano é um recurso que lhe permite expressar sua descrença:

> Contra o humor não há argumentos. Através dele, Machado de Assis reescreve a Bíblia, altera a filosofia oriental, corrige a ciência, atribui poder humano às aranhas, faz os mortos falarem, transforma os mendigos em reis, inocenta vagabundos e incrimina poderosos. Isso é comum nas grandes alegorias e fábulas da literatura europeia, mas lá elas apontam, via de regra, para a moralização da sociedade segundo princípios de classe ou de época. Em Machado, o humor é apenas uma forma engenhosa de negar. Não defende nada, senão a ideia de que a ilusão da estabilidade humana mal disfarça a vacuidade essencial do todo (TEIXEIRA, 1988, p. 78).

Outro expediente essencial para a construção da disparidade discursiva é a ambiguidade, expressa já no título do romance, pois é plausível que o leitor espere que uma obra intitulada *Quincas Borba* tenha como protagonista um personagem homônimo, porém, nessa narrativa, o protagonista chama-se Rubião, fato que surpreende o leitor e caracteriza um disparate. Não obstante, há no romance um personagem chamado Quincas Borba e um cachorro de mesmo nome e o narrador autor não revela ao leitor qual dos dois deu título ao livro. No último capítulo, ele informa: "[...] é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro — questão prenhe de questões, que nos levariam longe..." (ASSIS, CCI). Dessa maneira, a ambiguidade do título permanece.

Como mencionado anteriormente, a antítese é outra figura recorrente no romance. Somente para citar algumas passagens, é possível encontrá-la, por exemplo, no capítulo LXIII, quando Rubião, indeciso, não sabe se deveria ir ou não à casa de Sofia e decide resolver o caso na sorte: "se o primeiro carro que passasse viesse da direita, iria; se viesse da esquerda, não" (ASSIS, LXIII). Nesse trecho, pode-se notar a presença das palavras antitéticas *direita* e *esquerda*. Há uma vasta quantidade de episódios em que Rubião encontra-se confuso, indeciso, sendo obrigado a escolher entre dois elementos opostos. Com base em

tal jogo de oposições e dúvidas, o romance se desenvolve e a lógica dos loucos é representada. A respeito dessa lógica e do discurso dos loucos, Michael Foucault destaca:

> Maravilhosa lógica dos loucos, que parece zombar da dos lógicos, pois assemelha-se a esta, ou melhor, porque é exatamente a mesma e porque, no recanto mais secreto da loucura, na base de tantos erros, de tantos absurdos, de tantas palavras e gestos sem sequência, finalmente se descobre a perfeição, profundamente oculta, de um discurso (FOUCAULT, 2012, p. 234).

Logo, há um perfeito equilíbrio entre tantas oposições em *Quincas Borba*, porque elas foram detalhadamente pensadas e organizadas pelo narrador autor, o que revela também o elevado racionalismo deste e o grande controle que ele exerce sobre a narrativa. Como contraparte da razão, a loucura expressa as contradições do pensamento e questiona a epistemologia. Por meio de um protagonista com vários conflitos íntimos e confusões mentais, a narrativa expressa a natureza contraditória do ser humano e de sua lógica racional.

Quincas Borba mostra o que Souza (2006, p. 51) afirma em seu estudo: "o fato puro e simples, tão invocado pelos positivistas de todos os tempos, não passa de uma ficção que se desconhece". Tomar como reais construtos que são imaginários é um dos sintomas da loucura de Rubião e a obra revela que tanto a verdade como a mentira são objetos de saber como quaisquer outros, que a maioria dos conceitos adotados pela sociedade como naturais são construídos e, portanto, a loucura integra a realidade cotidiana. O romance expressa a lógica dos loucos, repleta de antíteses e acasos, segundo a qual é possível perceber a reversibilidade dos acontecimentos e o elemento tragicômico que ela contém. Tendo o humor como construto do seu discurso, baseado no *sentimento do contrário*, a lógica da loucura representa profundamente as intenções e os jogos de poder subjacentes à organização social brasileira.

2.5. Quincas Borba em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Antes, porém, de se observar mais pormenorizadamente como se dá a representação da loucura e como ela desvenda os jogos de poder ocultados na estrutura social brasileira em *Quincas Borba*, é necessário retomar mais alguns aspectos de *Memórias póstumas*, romance no qual Joaquim Borba dos Santos surge primeiramente como o travesso amigo de infância de Brás Cubas, como afirma o próprio Brás:

> A mãe, viúva, com alguma coisa de seu, adorava o filho e trazia-o amimado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás, um pajem que nos deixava gazear a escola, ir caçar ninhos de pássaros ou perseguir lagartixas nos morros do Livramento e da Conceição ou simplesmente arruar, à toa, como dois peraltas sem emprego. E de imperador! Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. (ASSIS, XIII).

É possível notar, desde o início, os sonhos de grandeza que Quincas Borba possui. Anos mais tarde, Brás Cubas o reencontrará mendigo e maltrapilho, com cerca de trinta e oito ou quarenta anos de idade, dormindo nas escadarias da igreja de São Francisco de Paula. Ao encontrá-lo, Brás observa que, apesar de mendigo, Quincas conservava uma espécie de orgulho e recusava-se a seguir a lógica do trabalho como forma de sobrevivência em uma sociedade capitalista, conservando os hábitos fidalgos, com os quais estivera acostumado desde a infância:

> E alçando a mão direita e os ombros, com um ar de indiferença, parecia resignado aos golpes da fortuna, e não sei até se contente. Talvez contente. Com certeza, impassível. Não havia nele a resignação cristã, nem a conformidade filosófica. Parece que a miséria lhe calejara a alma, a ponto de lhe tirar a sensação de lama. Arrastava os andrajos, como outrora, a púrpura: com certa graça indolente. (ASSIS, LIX).

Em tal encontro, com um abraço de despedida, Quincas Borba furta o relógio de Brás Cubas para, tempos depois, enviar-lhe uma carta informando que ele já não era um mendigo, havia elaborado uma filosofia que superaria todas as anteriores e suprimiria a dor, e enviava-lhe um novo relógio igual ao anterior. A partir desse momento, Quincas passa a frequentar assiduamente a casa de Brás Cubas e explica-lhe a sua filosofia: o Humanitismo.

Quincas Borba informa que herdara uma fortuna de um velho tio de Barbacena. Ficam, assim, evidentes as situações econômicas opostas com as quais se depara o personagem: de menino abastado passa a mendigo e, de mendigo, torna-se novamente abastado, não por meio da lógica do trabalho e da luta, mas por meio de uma herança. Quincas muda radicalmente de posição social e econômica e conhece as duas faces da fortuna: a opulência e a miséria, portanto, vivencia experiências contrárias e depreende delas uma desvairada filosofia.

Em certa ocasião, o personagem suspeita que a sanidade mental de seu amigo Brás Cubas esteja comprometida e manda chamar um alienista. A conclusão do médico é exatamente o contrário do esperado: Brás Cubas lhe parece perfeitamente lúcido, mas Quincas Borba teria um *grãozinho de sandice*. Nesse episódio, observa-se a reversibilidade dos fatos e

a comicidade gerada por ela, inclusive quando um alienista garante que Brás Cubas esteja perfeitamente lúcido, sendo revelado ao leitor que ele possui pelo menos uma alucinação e um delírio. Dessa maneira, a narrativa satiriza os diagnósticos psiquiátricos.

O alienista acrescenta também que esse *grãozinho* não traz consequências negativas, mas pelo contrário, é capaz de proporcionar felicidade. Ele cita, como exemplo, o caso de um maníaco ateniense que acreditava que todos os navios que atracavam no porto de Pireu lhe pertenciam. Essa anedota aparece primeiramente no texto de Luciano de Samósata, *O navio ou os votos,* integrando uma tradição literária carnavalizada, em que o riso desempenha papel fundamental. Segundo a anedota, a posse imaginária do objeto, que acontece na mente do louco, é capaz de dar tanta ou maior felicidade que a posse real do mesmo. Desse ponto de vista, a realidade e a imaginação são equivalentes. Não se pode ignorar que também que o recurso à anedota é uma das principais estratégias formais utilizadas na construção do riso carnavalizado.

Se, como afirma o alienista, a loucura entra em todas as casas, é possível afirmar que:

> Para Machado, não se trata de aproximação do pitoresco na figura do louco, mas de entrar na morada do homem, perscrutar a sala de visitas, ganhar intimidade e passar à de jantar, caminhar até o sótão, a modo de descobrir ali a sandice escondida. Atravessar os limites do espaço reservado às relações sociais e ganhar o território interdito do sótão equivale, enquanto procedimento imagístico, a atravessar as fronteiras da vida e colocar em cena um narrador defunto a alinhavar as próprias memórias. (MARIA, 2005, p. 183).

Percebe-se, portanto, que a loucura é tematizada em *Memórias póstumas de Brás Cubas* não somente pela presença de Quincas Borba e sua filosofia, mas também por meio do delírio e da alucinação do próprio Brás Cubas. Em seu delírio, Brás transforma-se em um barbeiro chinês e na Summa Theológica de São Tomás para, posteriormente, retomar sua forma humana e ser transportado por um hipopótamo falante ao encontro da Natureza ou Pandora, que o faz observar, do alto de uma montanha, o desfilar dos séculos.

O capítulo no qual Brás narra o seu delírio é repleto de contradições e revela que o equilíbrio é composto pela união de elementos opostos. Essa conciliação pode ser observada, por exemplo, na própria figura de Pandora, que é mãe e inimiga, leva na bolsa todos os bens e males e anuncia a Brás a voluptuosidade do nada, o turbilhão de flagelos e delícias que desfila diante dos olhos de Brás, e, por fim, o grito de angústia e o riso de Brás. Observa-se, nesse episódio a presença da reversibilidade das situações, da *volúpia do aborrecimento* que consiste no humor machadiano e desvenda a loucura:

> Ao viajante se apresenta Pandora como potência que os contrários não contradizem, porque ela os contêm em si mesma. Conjunção disjuntiva ou disjunção conjuntiva de *humanitas* e *naturitas*, do bem e do mal, da vida e da morte, Pandora se revela ao neófito como origem primeira e fim último do ser e do não-ser de tudo que se procria e se nadifica no horizonte do tempo. (SOUZA, 2006, p. 111).

Nesse episódio, o defunto autor induz o leitor a comtemplar os fenômenos mentais. Brás Cubas se dirige ao leitor da seguinte maneira:

> Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência me agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (ASSIS, VII).

Sobre o assunto, em *Memórias da Loucura* (1983), Renato Pompeu destaca a preferência das pessoas por delírios escritos e cita alguns autores que o fazem:

> Aprendi que as pessoas se chocam com os delírios verbais e não suportam conversar com o delirante, mas adoram ler delírios escritos, ver cenas delirantes. Para falar a verdade, reconheço na obra de outros escritores e artistas em geral delírios iguais aos meus. Assim, Homero, Virgílio, Marcial, Dante Alighieri, Cervantes, Machado de Assis, Proust, Mikhail Cholokhov, Lima Barreto [...]. (POMPEU, 1983, p. 12).

Este fato demonstra a verossimilhança do delírio simbolizado em *Memórias póstumas*. Além disso, quando Brás Cubas diz a Pandora que quer viver, ela lhe responde que não precisa mais dele e que:

> Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece com o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve vier, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. Sobe e olha (ASSIS, VII).

Este princípio de conservação que rege a vida humana é o mesmo que preside o raciocínio do Humanitismo e a dinâmica social criada em *Quincas Borba*. O olhar indiferente de Pandora em *Memórias Póstumas* é o mesmo olhar impassível do Cruzeiro em *Quincas Borba*. Em seguida, Brás Cubas observa o passar dos séculos:

> Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, as suas vestes de arlequim, em derredor

> da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura — nada menos que a quimera da felicidade — ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (ASSIS, VII).

Percebe-se a ambivalência da natureza humana e das circunstâncias, que atuam na fragmentação íntima dos indivíduos, estando atrelada ao processo de enlouquecimento. Segundo Souza (2006, p. 118), "de acordo com o módulo narrativo de Brás Cubas, narrar significa encenar o conflito trágico e, ao mesmo tempo, cômico das vozes que se antagonizam na intimidade ambivalente de uma mesma consciência".

Já no capítulo em que narra sua alucinação, Brás Cubas relata ter visto sua amante Virgília com a pele cheia de bexigas:

> Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada (ASSIS, XLI).

Essa alucinação acontece, porque, anteriormente, ele havia avistado Marcela, moça com a qual teve um caso amoroso no passado, e esta estava de fato coberta de bexigas. É possível constatar a facilidade com que uma situação pode metamorfosear-se em outra diametralmente oposta: a beleza de Marcela se converte em bexigas e a imaginação de Brás Cubas recria em Virgília esse mesmo destino. Vinculadas à representação da loucura em *Memórias póstumas* há a reversibilidade dos acontecimentos, o jogo de oposições, a mescla do trágico com o cômico, a presença do delírio e da alucinação.

Por meio de uma forma narrativa irônica, o romance revela o humor, o riso amargo, que integra a loucura. Portanto, já é possível reconhecer nesta obra os traços gerais, formais e temáticos, utilizados na representação da loucura que se faz posteriormente em *Quincas Borba*, o que evidencia um constante processo de planejamento e reelaboração na ficção machadiana, estando o autor construindo uma forma narrativa capaz de significar a loucura cotidiana.

2.6. O alienista e a sátira ao tratamento psiquiátrico

Além de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a temática da loucura está presente em várias outras obras machadianas anteriormente publicadas, dentre as quais se encontra a novela *O alienista*. Assim como em *Memórias póstumas*, nesta novela é possível encontrar também algumas raízes dos arbustos que Machado de Assis nos apresenta em *Quincas Borba*, pois da elaboração de *O alienista* também fazem parte alguns conceitos psiquiátricos do século XIX concebidos no exterior e empregados e/ou adaptados pelos médicos brasileiros. Dessa maneira, esta obra pode oferecer algumas orientações sobre a representação da loucura, na época denominada alienação mental, na narrativa machadiana e os jogos de poder que ela desnuda.

Um assunto discutido pela crítica a respeito da forma da obra em questão é seu pertencimento ao gênero conto ou novela. Neste estudo, adota-se a concepção de Teixeira (2010, p.359), que considera *O alienista* como uma novela: "por narrativa simples entende-se aquela dotada de uma só célula dramática, tal como se observa nos contos comentados acima. A novela, por definição, possui mais de uma estória, sendo por isso complexa ou composta". A primeira publicação de *O alienista* se deu inicialmente em folhetim na revista *A Estação*, de outubro de 1881 a março de 1882 e a novela foi, no mesmo ano, incluída em *Papéis Avulsos*.

A obra narra a fundação da casa de tratamento psiquiátrico Casa Verde, pelo médico Simão Bacamarte, em Itaguaí — Rio de Janeiro. Conforme ressalta Passos (2014, p. 156), "talvez não seja por acaso o fato de serem contemporâneos, em 1881, o conto 'O alienista' e a fundação da cadeira de doenças nervosas e mentais no Hospício de Pedro II, primeiro momento de racionalização do tratamento psiquiátrico". Segundo Teixeira (2010), em 18 de julho de 1841, mesmo dia da consagração do Imperador D. Pedro II, foi decretada a fundação do Hospício. Logo, tratamento psiquiátrico, ciência, progresso e poder político caminham juntos, conforme reforça Dilson Ferreira da Cruz:

> Qual poderia ser o significado deste ato tão peculiar, ou seja, criar um hospício na data de sagração de um imperador? Muito possivelmente o de transmitir à sociedade brasileira a dimensão de que algo moderno estava acontecendo. Algo de caráter científico, já que o primeiro hospício fora criado como um dos desdobramentos da Revolução Francesa e simbolizava o domínio da ciência sobre a religião, a metafísica, as concepções mágicas e místicas sobre a loucura e outros aspectos da vida cotidiana. (CRUZ, 2017, p. 14).

Teixeira (2010) ainda esclarece que a doutrina empregada na instituição se fundava nos conceitos de Filippe Pinel e Dominique Esquirol e que a necessidade da fundação do

Hospício está alicerçada na reformulação da medicina no Brasil. Vale pontuar que a ciência ocupava lugar de destaque na época, pois acreditava-se que ela seria capaz de fazer o país progredir:

> A primeira fonte conceitual dessa necessidade surgiu com a reformulação dos estudos médicos no Brasil e com a consequente criação da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, entre 1830 e 1832 – responsável pelo corpo doutrinário que inaugurou, no país, a noção de que a loucura, sendo doença com feições singulares, requeria tratamento e condições especiais. Os formuladores desse pensamento colocavam-se também à frente da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro, fundada em 1829. Em 1835, a associação atingira estatuto oficial com o nome de Academia Imperial de Medicina, sob a liderança dos principais investigadores da cidade, entre os quais se contam: José Marins da Cruz Jobim (1802-1878), José Francisco Sigaud (1796-1856), Luís Vicente De-Simoni, Joaquina Cândido Soares de Meirelles (1797-1868), e João Maurício Faivre. (TEIXEIRA, 2010, p. 272).

Ivan Teixeira ressalta também a existência de um debate político intenso antes da criação do sanatório no Rio de Janeiro e cita, como exemplo dos importantes textos escritos na época para o desenvolvimento da Psiquiatria brasileira, a obra *Apontamentos Históricos*, de Manuel Duarte Moreira de Azevedo:

> Possui um capítulo sobre a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, com pormenores e informações relevantes sobre sua história, sua relação com a Sociedade Médica da cidade, seus fundadores e sua conexão oficial com o Imperador. Editado em volume em 1881, também pela Garnier, esse capítulo foi lido no Instituto Histórico e Geográfico em 1886. Seria publicado também na *Revista do Instituto Histórico*. Tendo sido publicado em livro no mesmo ano em que *O alienista* saiu em jornal, é admissível a hipótese de que Machado o tenha consultado antes de escrever a novela, que começou a ser editada, como se viu, em 15 de outubro. (TEIXEIRA, 2010, p. 274).

Além disso, o autor menciona que no momento em que Machado de Assis escreveu a novela, já havia no Brasil um discurso histórico definido sobre o Hospício e cita como outro exemplo, mais um título da autoria de Manuel Duarte Moreira de Azevedo, *O Rio de Janeiro: Sua História, Monumentos, Homens Notáveis Usos e Curiosidades*, editado em 1877, pela Livraria Garnier:

> Considerando sua data e editora, é provável que Machado tenha lido esse livro, particularmente o capítulo sobre o hospício. Ainda que não o tenha lido, o artista apropriou-se da mesma tradição histórica. A descrição física da Casa Verde obedece ao mesmo padrão de Moreira Azevedo, que destaca o número de janelas, os cubículos e o pátio central. Há outros componentes em comum, como a oposição supostamente obscurantista dos habitantes da cidade, a lotação do hospício logo

> após o início de seu funcionamento, a motivação caritativa do asilo e o fato de ele acolher pessoas da própria cidade e de outras regiões. (TEIXEIRA, 2010, p. 275).

Até o momento, o tratamento médico de alienados era realizado na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, mas a partir da inauguração do Hospício, os loucos passaram a ser recolhidos a esta instituição. Atualmente, o prédio onde funcionava o Hospício de Pedro II é sede do Palácio Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Teixeira (2010, p. 276) esclarece que os médicos da época, em seus textos, passaram a tratar a reclusão dos dementes como uma medida de saúde pública e conforto social:

> Em 1835, o médico franco-brasileiro José Francisco Sigaud publicou no *Diário de Saúde* – ou *Ephemerides das Sciencias Medicas e Naturaes do Brazil*, também do Rio de Janeiro, um artigo cujo título revela sua inteira natureza: "Reflexões acerca do Transito Livre dos Doidos pelas Ruas da Cidade do Rio de Janeiro...". (TEIXEIRA, 2010, p. 276).

Segundo Maria (2005, p. 138), também "na segunda metade do século XIX aparecem no Brasil, em forma de teses universitárias e artigos na imprensa, os primeiros estudos sobre a alienação mental". De acordo com Teixeira (2010), a primeira tese brasileira sobre loucura apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1837, intitula-se *Considerações Gerais sobre a Alienação Mental* e é da autoria de Antônio Luís da Silva Peixoto. *O alienista* tem uma intima relação com o surgimento dos estudos e dos primeiros tratamentos da alienação mental no Brasil e, para compreender mais apropriadamente essa novela, faz-se necessário um breve panorama histórico-social do assunto:

> Proponho o entendimento de Simão Bacamarte como representação irônica do tipo de autoridade médico-científica própria dos fundadores do Hospício de Pedro Segundo – cujas proporções materiais, aliás, funcionam como índice eloquente de seu valor simbólico para os conceitos do tempo. (TEIXEIRA, 2010, p. 283).

A respeito da maneira como a loucura é considerada ao longo do tempo, Foucault afirma que, na Idade Média, os loucos circulavam livremente pelas ruas — de onde surge a imagem do louco como indivíduo errante, que vaga pelos espaços de sociabilidade — e mantinham um ativo convívio social com os indivíduos *não alienados*, pois, nessa época, filosoficamente, compreendia-se a loucura como uma contraparte indissociável da razão: os loucos tinham acesso a uma *verdade*, a um conhecimento que era negado aos demais:

> Se a loucura vem sancionar o esforço da razão, é porque ela já fazia parte desse esforço: a vivacidade das imagens, a violência da paixão, este grande recolhimento

> do espírito para dentro de si mesmo, que são todos os traços da loucura e os instrumentos mais perigosos, porque os mais aguçados, da razão. Não há razão forte que não tenha de arriscar-se à loucura a fim de chegar ao término de sua obra [...]. (FOUCAULT, 2012, p. 35).

Além disso, eles exaltavam os poderes da miséria — elemento que a era medieval não pensava em suprimir, pois servia como oportunidade para a prática da caridade. A partir do século XVII, com a introdução do racionalismo por Descartes, deixa-se de compreender a loucura como a contraparte indissociável da razão e passa-se a compreendê-la dentro de um esquema racional. Regido pelo princípio de que a dúvida é um modo de se chegar ao conhecimento, o racionalismo coloca a loucura ao lado do sonho e do erro. Portanto, a partir desse momento, a loucura será dessacralizada e reduzida ao silenciamento, pois os miseráveis deverão ser excluídos e os loucos, como pessoas que expõem a miséria, entram nessa mesma categoria. Conforme Foucault (2012, p. 63), "outrora ele [o louco] era acolhido, porque vinha de outro lugar; agora, será excluído, porque vem daqui mesmo, e porque seu lugar é entre os pobres, os miseráveis, os vagabundos".

Na introdução de *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, Roberto Machado esclarece que os estudos de Foucault sobre a loucura e sua relação com o saber e o poder ultrapassam o campo do saber psiquiátrico sobre a loucura e buscam estabelecer suas várias configurações arqueológicas, além de compreender o nível molecular de exercício do poder. Segundo Roberto Machado:

> O interessante da análise é justamente sugerir que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível. Daí a importante e polêmica ideia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que detêm o poder e, de outro, aqueles que se encontram alijados dele. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. (MACHADO, 2013, p. 17).

Assim sendo, Foucault aborda as relações de poder em várias instituições conforme Roberto Machado:

> Em suma, quando Foucault começou a formular explicitamente a questão do poder foi para dar prosseguimento à pesquisa que se realizava sobre a história da penalidade, quando apareceu para ele o problema de uma relação específica de poder sobre os indivíduos enclausurados que incidia sobre seus corpos e utilizava uma tecnologia própria de controle. E essa tecnologia não era exclusiva da prisão, encontrando-se também em outras instituições, como o hospital, a caserna, a escola, a fábrica, como indicava o texto mais expressivo sobre o assunto, o *Panopticon*, de Jeremy Bentham. (MACHADO, 2013, p. 21).

De acordo com Foucault, o século XVII deu início à prática do internamento dos indivíduos considerados loucos e vários hospitais e casas de internação são construídos, muitos deles, inclusive funcionavam no local dos antigos leprosários. Em 1656, por exemplo, fundou-se, em Paris, o Hospital Geral. Os grandes hospícios e casas de internação da época eram obras de religião e de ordem pública ao mesmo tempo. Posteriormente, a Reforma Protestante iniciou um movimento de transformação dos prédios da igreja católica, como os monastérios, em hospitais de tratamento de pobres e incapazes:

> É lugar comum dizer que a Reforma levou, nos países protestantes, a uma laicização das obras. Mas, colocando sob seus cuidados toda essa população de pobres e incapazes, o Estado ou a cidade preparam uma forma nova de sensibilidade à miséria: iria nascer uma experiência do patético, que não falaria mais da glorificação da dor, nem de uma salvação comum à Pobreza e à Caridade, mas que faz com que o homem se ocupe de seus deveres para com a sociedade e mostra no miserável, ao mesmo tempo, um efeito da desordem e um obstáculo à ordem (FOUCAULT, 2012, p. 58).

Os séculos XVII e XVIII são conhecidos como o *período das grandes internações*, pois surgiu uma preocupação de pôr em ordem o mundo da miséria, um desejo de ajudar e, ao mesmo tempo, de reprimir os loucos. Para realizar esse duplo movimento, faz-se necessária a internação desses indivíduos e a loucura passará a ocupar o lugar da lepra no mundo da exclusão e da medicina. Assim, pobreza, loucura e medicina passam a integrar um mesmo conjunto de ideias. Segundo Foucault (2012, p. 79), "daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo".

Há nessa época uma culpabilidade na miséria e esta é transformada de uma experiência religiosa que santifica para uma concepção moral que condena. Conforme Muricy (1988, p. 67), "a moral, fundada na ciência, passa a ser disciplina médica". Além disso, de acordo com Foucault (2012, p. 137), "estamos na trilha daquilo que o século XIX chamará de 'loucura moral'; mas ainda mais importante é que se vê surgir aqui o tema de uma loucura que repousa inteiramente sobre uma má vontade, sobre um *erro ético*". O comportamento violento do louco começa a ser entendido como falta de caráter, chegando mesmo a acreditar-se, em alguns casos, que ele finge estar louco, de modo que a loucura estaria mais próxima da mentira e não da verdade, como se acreditava em séculos anteriores. Surgem, a partir dessas questões éticas e morais que envolvem a loucura e a internação, as ideias de maldade, criminalidade e periculosidade dos loucos.

Conforme afirma Teixeira (2010, p. 298), há dois conceitos de loucura presentes em *O alienista*: "o primeiro define-a como resultado de "patologia cerebral" [...], que excluindo a razão das faculdades mentais, gera o desequilíbrio e constitui-se em anomalia desinteressada do comportamento". Partindo deste pressuposto, qualquer pessoa está sujeita ao enlouquecimento e os loucos constroem um mundo paralelo, alheio à razão. Sobre esse conceito, Teixeira alerta que:

> Apesar do aparato científico de Bacamarte, esse conceito não consegue figurar a demência como realidade mórbida indiscutível ou com objetividade concreta na natureza do indivíduo, visto que sua existência dependerá sempre do testemunho alheio – certamente alguém que vive em outro registro. Tal testemunho, orientando-se por convenção oscilante, pode alterar a própria essência do suposto mal, porque sua existência se subordina ao reconhecimento médico, responsável por uma espécie de gabarito classificatório. (TEIXEIRA, 2010, p. 299).

Assim, a loucura dependeria de seu oposto para existir, isto é, da razão: a loucura seria uma ilha ou um continente no oceano da razão. Segundo Teixeira (2010, p. 299), "se na sociedade dominar a razão, a loucura será ilha; se faltar, será continente". Em diálogo com o boticário Crispim Soares, Simão Bacamarte afirma:

> Trata-se de coisa mais alta, trata-se de uma experiência científica. Digo experiência, porque não me atrevo a assegurar desde já a minha ideia; nem a ciência é outra coisa, Sr. Soares, senão uma investigação constante. Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. (ASSIS, IV).

Ainda de acordo com o Teixeira (2010, p. 300), "o segundo conceito define a insânia como desvio moral, com submissão do indivíduo ao vício. Desconsiderando qualquer padrão ideal de conduta, essa espécie de loucura, explicando-se como *desrazão*, produz a ética do interesse imediato". Este segundo conceito é mais importante para o enredo de *O alienista* do que o primeiro, porque pressupõe a existência da loucura moral.

Posteriormente, em *Quincas Borba*, percebe-se que a loucura é abordada em sua intersecção com as falhas morais: elaborada a partir de uma forma discursiva irônica, a obra revela a falta de caráter dos personagens e a imoralidade de suas condutas encobertas sob uma aparência de virtude. O romance refuta a possibilidade de existência de uma moral e de uma ética vinculadas à ciência e consideradas disciplinas médicas. Assim, a obra negará a lógica tradicional mostrando que as falhas éticas e morais fazem parte do dia-a-dia dos indivíduos considerados normais.

Na época da Revolução Francesa, Philippe Pinel — médico que dirigiu o manicômio Bicêtre, em Paris, no século XVIII — passou a compreender a loucura como doença mental e separou os loucos dos demais marginalizados nos hospitais, asilos e casas de internação. Com Pinel, iniciou-se a distinção entre indivíduos que padeciam de doenças mentais e indivíduos que não padeciam, como os mendigos e alcoólatras que eram internados junto a eles; principiou-se a classificação das doenças mentais segundo tipos (manias, melancolias, demências e idiotias) e começaram a surgir as primeiras formas de tratamento com o intuito de curar o doente mental, considerando as especificidades das doenças. Os estudos de Pinel são fundamentais para o surgimento e desenvolvimento da Psiquiatria, pois, com base neles, surgirão as escolas francesa e alemã de Psiquiatria e todos os estudos que fomentarão a pesquisa médica na área até os dias atuais.

Surgiram no século XIX a medicina social e a política médica higienista, que praticavam ações higiênicas e de controle sanitário, não sendo, portanto, centradas no indivíduo, mas no grupo social. Segundo Muricy (1988, p. 24), essa medicina "irá ainda mais além: autorizar-se-á politicamente, identificada aos princípios universais da razão, da ciência e do progresso, a constituir-se como agente normalizador do Estado e não como peça a menos no aparelho jurídico do soberano". Apoiada na credibilidade da ciência e nos argumentos progressistas, a medicina do século XIX tomou medidas sociais que, teoricamente, visavam garantir o controle de doenças e a saúde pública de maneira geral.

No início do século XX, esses objetivos expandiram-se e, a partir de 1926, foi criada a Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM) que, de acordo com Costa (2006, p. 92)[18], "fez de sua tarefa fundamental a correção dos hábitos sociais das pessoas e o saneamento moral do país. Para tanto, era necessário que determinadas providências fossem tomadas para garantir boas condições de saúde, tais como cuidados com o vestuário, a alimentação, comportamentos sociais, higiene dos espaços públicos e privados, etc. Em *A Estação*, segundo Teixeira (2010, p. 100), "as 'horas de ócio' continham charadas e logogrifos, assim como o espaço da 'Hygiene' era ocupado por matérias de saúde e hábitos domésticos".

Após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, alguns centros urbanos brasileiros começaram a sofrer com as epidemias e doenças venéreas. Muitos dos descendentes de escravos, brasileiros pobres e imigrantes europeus que vieram trabalhar no campo passaram a habitar as periferias dos maiores centros urbanos e se depararam com o preconceito, a exclusão social, a falta de emprego e as precárias condições de higiene e saúde

[18] Publicado pela primeira vez em 1976.

pública que o Brasil oferecia. Assim, formou-se um grupo heterogêneo de marginalizados, de pessoas cuja possibilidade de mudança de classe social era muito limitada ou nula. Por conta da condição social degradante à qual esses indivíduos foram submetidos, alguns se envolveram com o alcoolismo, a prostituição, a mendicância e a criminalidade.

Diante de tal situação, os psiquiatras da LBHM acreditavam que o Brasil sofria uma degradação moral causada pela miscigenação, pelos vícios e pela ociosidade e deram início a medidas de prevenção higienista, mas, na verdade, os objetivos dessas medidas atendiam a interesses políticos de manutenção do poder nas mãos da elite. Houve nesse momento a intencionalidade de promover uma arianização da população brasileira para atender a ideais eugênicos internacionais difundidos pelos nazistas. Segundo Costa (2006, p. 45), "o princípio da arianização lançava as bases científicas do preconceito racial e legitimava as desigualdades sociais em nome da democracia".

Essa estratégia, justificada com uso de argumentos científicos e políticos com intuito progressista, foi amplamente utilizada no Brasil e a loucura, como mais uma das doenças que se pretendia prevenir e curar, integra o mesmo sistema, já que a miséria é entendida como desencadeadora da doença mental. Nessa intersecção entre a loucura e o sistema de poder é que reside a singularidade da obra machadiana. Conforme afirma Bosi (2007, p. 89), "o hospício é a Casa do Poder, e Machado sabia disso bem antes que o denunciasse a antiPsiquiatria". Criando seu humorismo, Machado de Assis desenvolve uma forma engenhosa de negar os pressupostos lógicos e, através do jogo de simulação e dissimulação empreendido pelo narrador, coloca a nu o sistema de poder que subjaz à organização social.

Na década de 60, David Cooper — psiquiatra sul-africano de origem, que desenvolveu, em Londres, diversos trabalhos e estudos sobre a loucura — rejeitou e criticou amplamente a prática psiquiátrica da época, introduzindo o pensamento Antipsiquiátrico. Juntamente com Foucault, Cooper aponta para essa relação entre a loucura, os fatores sociais e o sistema de poder. Essa reprovação ao modelo psiquiátrico em voga na época existia desde o começo do século XIX, visto que alguns teóricos e médicos não concordavam desde o início com o princípio da vigilância e o excesso de repressão empregado no tratamento dos supostos doentes mentais.

Com base no acima exposto, percebe-se que Machado de Assis utiliza ironicamente os conceitos da Psiquiatria da época. A obra machadiana nega os conceitos de loucura moral, bem como o cientificismo e o progressismo da época, sendo ela próxima do pensamento da Antipsiquiatria, antes que o termo surgisse. De acordo com Lopes (1974, p. 14), "[...] os conhecimentos revelados em 'O alienista' fazem supor que Machado de Assis teria obtido

informações precisas sobre as obras dos grandes alienistas, sobretudo os franceses da primeira metade e dos meados do século XIX".

Segundo o autor, Machado representa na Casa Verde, fundada pelo protagonista Simão Bacamarte, a *mania das pedras*, a *mania suntuária*, a *demência dos touros* e a *mania das grandezas*, que fazem parte dos cânones da Psiquiatria clínico-descritiva de Pinel, Esquirol e Morel. Ainda, conforme Muricy (1988, p. 33), "esse recuo no tempo — os 'tempos remotos' do conto — é a escansão necessária para o autor sentir-se mais à vontade na sátira às concepções científicas suas contemporâneas". Simão Bacamarte é o representante do saber médico e do poder científico da época e seu excesso de rigor ironiza o exagero cientificista daquele período. Bacamarte busca classificar os loucos de acordo com o tipo de doença mental da qual padeciam, de maneira semelhante à Nosologia — ciência que pretende classificar os tipos de doenças — psiquiátrica do século XIX. Segundo Foucault:

> O fundamental da análise é que saber e poder se implicam mutuamente: não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, e, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder. Todo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber. Assim, o hospital não é apenas local de cura, "máquina de curar", mas também instrumento de produção, acúmulo e transmissão do saber. Do mesmo modo, a escola está na origem da pedagogia; a prisão, da criminologia; o hospício, da Psiquiatria. (MACHADO, 2013, p. 21).

Logo no primeiro capítulo da novela, o narrador afirma que "de todas as vilas e arraiais vizinhos afluíam loucos à Casa Verde. Eram furiosos, eram mansos, eram monomaníacos, era toda a família dos deserdados do espírito. Ao cabo de quatro meses, a Casa Verde era uma povoação". Além disso, Bacamarte estuda os hábitos dos loucos que recolhe à Casa Verde e aplica aos moradores de Itaguaí a técnica dos interrogatórios, também bastante empregada pela Nosologia. A própria estrutura da Casa Verde é similar à do Hospício de Pedro II e o conceito de *monomania*, de Esquirol, é utilizado pelo alienista. No segundo capítulo, o narrador descreve os procedimentos utilizados por Simão Bacamarte na Casa Verde:

> Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e mansos; daí passou às subclasses: monomanias, delírios, alucinações diversas. Isto feito, começou um estudo aturado e contínuo; analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências; inquiria da vida dos enfermos, profissão, costumes, circunstâncias da revelação mórbida, acidentes da infância e da mocidade, doenças de outra espécie, antecedentes na família, uma devassa, enfim, como a não faria o mais atilado corregedor. E cada dia notava uma observação nova, uma descoberta interessante, um fenômeno extraordinário. (ASSIS, II).

Segundo Teixeira (2010, p. 284), "[...] ainda que a figura de Bacamarte simbolize em Itaguaí o que Pedro II representava no Rio, não se pode esquecer que ele é antes de tudo um médico — alegoria do poder da medicina e da Ciência, da qual o poder central se apropria para se projetar na cidade". Sobre a criação dos loucos da cidade de Itaguaí, Teixeira (2010) destaca que:

> É corrente o princípio de que Machado de Assis era atento observador da sociedade, noção quase sempre evocada em favor do suposto realismo do autor. É possível admitir que ele observasse as pessoas, mas parece mais demonstrável supor que suas obras imitem, antes o conceito de indivíduo e de grupo social disponível em seu campo de pesquisa literária. Por outro lado, deve-se levar em conta a tradição técnica do retrato moral da pessoa — *caráter* —, que parte de Teofrasto na Grécia antiga e chega até Machado por meio de La Bruyére e dos moralistas ingleses dos séculos XVII e XVIII. Esse seria um dos aspectos relevantes para o conceito de mediação sígnica entre Literatura e Realidade. No caso específico de *O alienista*, sugiro que haja, sobretudo, imitação da caricatura da época [...]. (TEIXEIRA, 2010, p. 31).

Com a finalidade de representar, ironicamente, o conceito de loucura moral adotado pelos alienistas do século XIX, Machado de Assis, enquanto autor ficcional, teria se inspirado na obra intitulada *Os Caracteres*, escrita pelo filósofo grego Teofrasto, discípulo de Aristóteles. Esta obra oferece uma gama de arquétipos, que simbolizam as falhas morais consideradas pelos alienistas brasileiros da época como sintomas de loucura, pois elas rompem com as normas de condutas ideais a serem adotadas naquele espaço de sociabilidade. Teixeira admite que Machado de Assis possuía um exemplar desta obra em sua biblioteca pessoal: uma tradução francesa de La Bruyère. Segundo o autor:

> A leitura do livro de Teofrasto produz, hoje, a impressão de uma multidão de malucos, girando em torno das próprias manias. Essas personagens são ao mesmo tempo pervertidas e engraçadas. Sendo uma espécie de encarnação máxima do erro, a graça delas decorre do acúmulo excessivo de deformações, visto que foram concebidas para exemplificar vícios e não virtudes. (TEIXEIRA, 2010, p. 178).

Concebidos nos moldes de Teofrasto, os personagens machadianos de *O alienista* provocam o riso e o se narrador utiliza dessa forma irônica para satirizar a sociedade brasileira do século XIX, para provocar o humor que resulta na loucura, visto que os vícios integram todos os personagens. O núcleo central da narrativa é composto basicamente pelo médico Simão Bacamarte, pelo padre Lopes, pelo barbeiro Porfírio, além de D. Evarista, esposa do alienista, e o botânico Crispim Soares. Estes personagens servem como moldura para uma

vasta galeria de tipos, com condutas desviantes: há os pedantes, os excêntricos, os incompetentes, os sectários, os moralistas, os arrivistas, dentre outras condutas tomadas como doenças mentais. Desta maneira, a novela critica a mescla entre loucura moral e patologia cerebral — buscando classificar os indivíduos segundo seus vícios —, que se fazia na época.

Somados a estes tipos, para a representação da loucura, Machado utiliza como recurso estilístico a sátira menipeia, que serve de base também para os romances polifônicos, conforme afirma Mikhail Bakhtin. Na menipeia há uma completa liberdade, já que tudo e todos são satirizados e, portanto, pode-se tratar, sem isenção, dos vícios e desvios morais de toda a sociedade, inclusive daqueles que detém algum poder. Em *O alienista*, a sátira dirige-se não especificamente a indivíduos, mas a atitudes éticas e morais dos mesmos, suas características psíquicas.

A ironia do texto reside no fato de o alienista encontrar pelo menos um tipo de distúrbio mental na grande maioria dos habitantes de Itaguaí, sendo obrigado a internar quase toda a cidade. Logo, conclui-se que se os preceitos científicos da Psiquiatria do século XIX forem aplicados rigorosamente, quase todas as pessoas podem ser consideradas loucas, o que constitui um equívoco teórico e levanta a dúvida sobre a real validade dos pressupostos científicos da época. Há também em *O alienista* uma crítica ao discurso médico absoluto, que não admite dúvidas ou contestações, e à total submissão dos leigos a ele. Assim, existe uma oposição entre o saber científico e o saber dos leigos:

> Deslocando a órbita do exame da loucura para o exame do saber médico, Machado, mais que fazer um questionamento da doença mental — matéria posta em foco naquele momento histórico em que a Psiquiatria ia-se instituindo enquanto poder na sociedade brasileira — mais que questionar a loucura, Machado questiona as dimensões do poder do discurso médico, as abrangências desse discurso e, explorando as contradições desse mesmo discurso, procedendo a uma inversão, vislumbra o que se pode constatar como a loucura da ciência. (MARIA, 2005, p. 150).

O discurso científico da época gozava de grande prestígio, mas, gradualmente, a submissão dos leigos vai se transformando em medo, pânico e revolta. Porém, a revolta popular não surte o efeito esperado, porque o alienista adota uma postura de superioridade racional que não admite questionamentos e não se curva diante do protesto dos leigos, que são, em seguida, dispersados pelas forças armadas de Itaguaí. No quinto capítulo, por exemplo, a população de Itaguaí interpela o alienista sobre a internação do personagem Costa, um cidadão muito estimado:

> Muita gente correu à Casa Verde, e achou o pobre Costa, tranquilo, um pouco espantado, falando com muita clareza, e perguntando por que motivo o tinham levado para ali. Alguns foram ter com o alienista. Bacamarte aprovava esses sentimentos de estima e compaixão, mas acrescentava que a ciência era a ciência, e que ele não podia deixar na rua um mentecapto. (ASSIS, V).

Pode-se notar que a Casa Verde, mais do que curar os dementes, tem como principal intuito estuda-los, o que revela ironicamente que o alienista é tão leigo quanto qualquer outro cidadão. De acordo com Gledson (2006, p. 52) "a ambição de Bacamarte leva-o muito além daquilo que convencionalmente chamamos loucura; seu objetivo é uma análise da mente humana". É válido lembrar também que há nessa obra outra oposição importante entre o saber científico e o saber dos loucos. Conforme discutido anteriormente, desde a Antiguidade, a sociedade considerava os loucos envoltos em uma áurea de sacralidade, porque tinham acesso a um saber, a uma verdade revelada somente a eles; os loucos vinham, portanto, de "outro lugar", possuíam um saber esotérico. Esse saber que existe na loucura também foi considerado como um saber proibido e, assim, estaria ligado ao mal, à simulação e à queda.

A Psiquiatria do século XIX era bastante preocupada com a simulação presente na loucura, pois ser realmente louco ou fingir ser louco impõe ao médico a tarefa de decifrar a verdade. Conforme salienta Lopes (1974, p. 27), "a loucura talvez seja mesmo uma ilusão e não haverá outro louco além daquele que cuida da loucura". A narrativa chama a atenção para o fato de que as aparências a respeito da loucura podem enganar, porque a loucura é também simulação. Esse jogo de simulação e dissimulação, que, tematicamente, integra a discussão a respeito da constituição da loucura é também o recurso formal que fundamenta *O alienista, Memórias póstumas e Quincas Borba*, por exemplo. Sobre essa relação entre o saber que emana da loucura e o saber científico, Foucault afirma:

> [...] se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências (FOUCAULT, 2012, p. 24).

A proximidade entre a loucura e as falsas ciências, aquelas que não oferecem o conhecimento da verdade, é um assunto largamente discutido em *O alienista.* É possível citar vários episódios por meio dos quais a obra questiona o saber científico como, por exemplo, o equívoco do emprego de dados estatísticos como método de diagnóstico da loucura, utilizado

pela Psiquiatria brasileira do século XIX e por Simão Bacamarte. Além disso, o casamento do médico com D. Evarista é realizado por conveniência científica:

> Aos quarenta anos casou com D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática. Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho. Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. Se além dessas prendas — únicas dignas da preocupação de um sábio —, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte. (ASSIS, I).

Porém, D. Evarista frustra as expectativas, tanto pessoais quanto científicas, do protagonista e não lhe dá nenhum filho. Além disso, posteriormente, Simão Bacamarte acaba internando-a na Casa Verde sob tal diagnóstico:

> A modéstia com que ela vivera em ambos os matrimônios não podia conciliar-se com o furor das sedas, veludos, rendas e pedras preciosas que manifestou logo que voltou do Rio de Janeiro. Desde então comecei a observá-la. Suas conversas eram todas sobre esses objetos; se eu lhe falava das antigas cortes, inquiria logo da forma dos vestidos das damas; se uma senhora a visitava, na minha ausência, antes de me dizer o objeto da visita, descrevia-me o trajo, aprovando umas coisas e censurando outras (ASSIS, X).

Por meio do trecho acima, percebe-se uma crítica irônica aos novos hábitos femininos da Corte. Segundo Maria (2005, p. 160), "o olhar equivocado de Simão Bacamarte o leva a perseguir uma distinção clara e precisa, uma linha divisória entre a sanidade e a loucura. Esse olhar equivocado, entretanto, encontra sua réplica no espaço da Psiquiatria do século XIX no Brasil". O olhar do protagonista e sua concepção científica a respeito da loucura são equivocados e ele, ironicamente, revela-se como um personagem alienado, porque está alheio à realidade, não percebe a própria inadequação. Na vida em sociedade, é comum que a imagem exterior adquira valor de verdade e a novela em questão mostra que alienista e alienado são faces de uma mesma moeda e ressalta a opacidade das fronteiras entre a razão e a loucura, os tênues limites que separam a ambas. *O alienista* mostra que não há uma linha divisória precisa entre razão e loucura, como queria a Psiquiatria.

Em determinado momento da narrativa, quatro quintos da população de Itaguaí haviam sido recolhidos à Casa Verde, o que é um disparate apresentado como verdade da história da vila. Simão Bacamarte decide então soltar todos os internos, porque,

estatisticamente, estava cometendo um erro: “a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta e que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto” (ASSIS, XIV). Com isso, o alienista inverte sua teoria e dá início a um longo exame para tentar encontrar em Itaguaí pessoas cujo equilíbrio mental fosse ininterrupto. No final de sua busca científica, Simão Bacamarte acaba por concluir que não havia loucos em Itaguaí e, ao mesmo tempo:

> [...] pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto. Duvidou logo, é certo, e chegou mesmo a concluir que era ilusão; mas, sendo homem prudente, resolveu convocar um conselho de amigos, a quem interrogou com franqueza. (ASSIS, XIII).

A opinião dos amigos do alienista foi unânime em afirmar que, de fato, ele possuía todas as qualidades que acreditava. Diante dessa afirmação, Simão Bacamarte descobriu que ele era o único louco de Itaguaí e internou-se, sozinho, na Casa Verde, onde faleceu pouco tempo depois. Logo, a narrativa critica o excesso de confiança no saber psiquiátrico do século XIX e sua tentativa arbitrária de determinar rigorosamente quem é e quem não é louco, revelando as contradições que norteiam o pensamento psiquiátrico daquele período e a lógica cotidiana da época. Segundo Teixeira (2010, p. 251), “em crônica de 2 de dezembro de 1894, editada sob a rubrica de *A Semana*, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, Machado de Assis, tal como se observa no conto de Poe, apoia a tomada do poder de um hospício pelos loucos [...]”.

A respeito da utilização da sátira menipeia, Teixeira (2010, p. 143) ainda acrescenta que “sendo espaço da mobilidade e do relativo, essa modalidade de texto parece descrever o gênero polimorfo de *O alienista*, que, assim como o Humanitismo de Quincas Borba, satiriza não o homem, mas aquilo que os homens falam do homem”. Percebe-se, assim, que essas obras satirizam os discursos: o discurso científico, o discurso histórico, o discurso político, o discurso religioso, o discurso literário, etc. O nome do alienista Simão Bacamarte sugere, de acordo com Rosenbaum (2016), que “a objetividade absoluta funciona como um ‘bacamarte’, que significa antiga arma de fogo, que destrói, no caso, seu próprio usuário”. Portanto, o discurso médico sobre a loucura e sua excessiva objetividade são negados por essa narrativa.

Em um período no qual se iniciava uma maior circulação de livros e as livrarias e bibliotecas tornavam-se mais frequentadas — passando a leitura por um momento de expansão em um país cuja maioria da população era analfabeta —, o excesso de confiança no

discurso literário, o pacto de confiabilidade entre narrador e autor também são revistos. Nas obras machadianas mencionadas neste estudo, a narrativa permite que se perceba a literatura como construção ficcional, criada por narradores enganosos, dissimulados. Dessa maneira, essas narrativas revelam que as verdades históricas e científicas bem como os pressupostos lógicos são construídos. Além disso, em *O alienista*, oculto sob a crítica ao tratamento psiquiátrico, está a crítica ao sistema de poder político e religioso que subjaz à organização social:

> Tenho sugerido que, sem deixar de constituir paródia do estilo histórico sobre a formação da cidade, *O alienista* poderá, sobretudo, ser entendido como caricatura específica dos desentendimentos do Clero com o Estado imperial brasileiro, ocorridos, como se viu acima, entre 1872 e 1875. (TEIXEIRA, 2010, p. 227).

A novela em questão foi escrita em um momento no qual a igreja católica buscava fortalecer-se no Brasil e seus interesses entraram em desacordo com os interesses do poder imperial. O poder do clero é representado pelo personagem do Padre Lopes e o poder imperial é representado por Simão Bacamarte, que obtém aprovação da Câmara dos deputados para a criação da Casa Verde. Percebe-se que o diagnóstico sobre a loucura, no final da novela, é determinado pelo Padre Lopes, pois Simão Bacamarte resolve convocar um conselho de amigos para interrogar-lhe se eles encontravam no alienista algum vício. Diante da negativa geral, o alienista afirma:

> Digo que não sinto em mim essa superioridade que acabo de ver definir com tanta magnificência. A simpatia é que vos faz falar. Estudo-me e nada acho que justifique os excessos da vossa bondade.
> A assembleia insistiu; o alienista resistiu; finalmente o padre Lopes explicou tudo com este conceito digno de um observador:
> — Sabe a razão por que não vê as suas elevadas qualidades, que aliás todos nós admiramos? É porque tem ainda uma qualidade que realça as outras: – a modéstia. (ASSIS, XIII).

Após essa afirmação, Simão Bacamarte se interna na Casa Verde. A respeito desse acontecimento, Teixeira (2010) observa que:

> [...] essa loucura é aquela determinada pelo julgamento do padre, em função da qual Bacamarte foi internado. Outros afirmam que o médico fora o único louco de Itaguaí — versão inconfiável, pois se origina no boato do padre e foi depois incorporada como verdade a alguns documentos da cidade. Por fim, o narrador desiste de investigar a essência da condição mental de Bacamarte, arrematando a estória com a notícia do luxo de seu enterro e com a denúncia da duplicidade do juízo do vigário. (TEIXEIRA, 2010, p. 267).

Há, portanto, uma disputa entre clero e Estado sobre o controle social na época e, segundo Teixeira (2010, p. 241), "ao internar o cientista, o vigário faz triunfar o conceito teológico de insânia. Para convencer a população da perenidade de seus princípios, ele produz uma verdade que sirva a seus interesses". Logo, *O alienista* nega o poder imperial, o cientificismo e os conceitos de alienação mental da época além de satirizar as influências do discurso religioso sobre a conduta moral e ética da sociedade, sendo capaz de determinar o que era considerado como loucura moral:

> Nesse paradoxo reside uma outra chave do humor da novela que instaura uma lógica de espelhos distorcidos, em que as verdades do poder e as práticas sociais prescindem dos fundamentos da razão, produzindo um constante jogo de deformação da imagem e da corrosão da matriz. (TEIXEIRA, 2010, p. 224).

Considerando a linguagem, percebe-se que há uma disparidade entre a elocução e o assunto: o narrador emprega um discurso sério — como o científico ou o religioso — para tratar de um assunto que gera riso. Em certa ocasião, por exemplo, um orador chamado Martim Brito faz um discurso no qual enaltece exageradamente o nascimento de D. Evarista e Simão Bacamarte se dirige a ele:

> Não lhe negou que era um improviso brilhante, cheio de rasgos magníficos. Seria dele mesmo a ideia relativa ao nascimento de D. Evarista ou tê-la-ia encontrado em algum autor que? ... Não senhor; era dele mesmo; achou-a naquela ocasião e parecera-lhe adequada a um arroubo oratório. De resto, suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas. Dava para o épico. Uma vez, por exemplo, compôs uma ode à queda o marquês de Pombal, em que dizia que esse ministro era o "dragão aspérrimo do Nada", esmagado pelas "garras vingadoras do Todo"; e assim outras mais ou menos fora do comum; gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres (ASSIS, V).

Algumas linhas depois, ainda no capítulo V, o narrador acrescenta: "D. Evarista ficou estupefata quando soube, três dias depois, que o Martim Brito fora alojado na Casa Verde". O motivo que levou Simão Bacamarte a internar Martim Brito foi a falta de comedimento discursivo, tido como um vício. Dessa maneira, a novela critica o preciosismo e os excessos cometidos pelos escritores, oradores, políticos, entre outros, da época. Segundo Teixeira (2010, p. 67), "de fato, a narrativa ridiculariza o excesso de linguagem, recomendando apenas o essencial para a comunicação eficaz. O desrespeito desse princípio seria sintoma de loucura".

Além disso, em seu estudo sobre *O alienista*, Michael Wood admite que a novela suscita imagens do que Roberto Schwarz denomina de *ideias fora do lugar* e se relaciona com

a realidade brasileira da época além de ressaltar o diálogo entre esta narrativa e seus paralelos irônicos com a história francesa, vista como modelo da história universal. Segundo Wood (2009), há uma espécie de comparação entre a Casa Verde e a Bastilha francesa e, em determinado momento, Simão Bacamarte ainda declara:

> "A ciência é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo". O jogo com essa ideia de universo, possivelmente bastante restrita, continua ao longo de toda a narrativa. "Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução." A ambição declarada de Bacamarte é encontrar um "remédio universal" para a loucura; uma descoberta que, ele espera, "vai mudar a face do universo" (WOOD, 2009, p. 185).

Percebe-se no paralelo irônico entre o Universo e Itaguaí, formulado por Bacamarte, as marcas de um provincianismo, além do fato de haver nela uma verdade possível e um engano manifesto:

> E é claro que ele [Simão Bacamarte] está indicando também outras coisas, não ditas: que sua vaidade e sua satisfação consigo são imensas; que gosta de uma bela frase; que está tão propenso quanto qualquer outra pessoa de seu mundo a ser seduzido por palavras, nomes e pronunciamentos; que ele e eles vivem em um tempo e um lugar onde a linguagem tem extraordinários poderes fantasmáticos: mencione a Bastilha e todas as diferenças históricas são esquecidas; mencione o universo e o universo é seu. (WOOD, 2009, p. 187).

Wood (2009) acrescenta que, além da referida leitura realizada por Roberto Schwarz — que, assim como Teixeira (2010), considera o vínculo da obra machadiana e do contexto histórico brasileiro, o espaço de sociabilidade e os jogos de poder envolvidos — é interessante que se perceba o diálogo desta novela com o contexto internacional também. Para Wood (2009), o afã classificatório de Bacamarte culmina em equívoco generalizado:

> A sutil sugestão que espreita, aquela que nos persegue muito depois de termos acabado a leitura da novela, é que Bacamarte está errado em todos os sentidos: não é são e decente e tampouco louco, porque mal começamos a entender o que significa qualquer uma dessas palavras, e não pensamos em procurar outras. Aqui o poder da linguagem só serve para dividir e incitar, para separar e trancar — se não for este conjunto de pessoas, então outro; se não for ninguém mais, então o próprio médico. A Bastilha, livrada de sua especificidade histórica, é um edifício de linguagem, e a própria linguagem constrói a Bastilha. (WOOD, 2009, p. 190).

Por fim, o autor destaca que a representação da loucura que se faz em *O alienista* ecoa nas loucuras cotidianas brasileiras e universais:

> O que lemos em *O alienista* não é uma história geral da loucura universal, uma espécie de parábola que poderíamos aplicar a qualquer lugar, mas uma obra-prima

> brasileira precisa e particular que encontra ecos e se traduz nas loucuras particulares e precisas de outras regiões e mundos. (WOOD, 2009, p. 190).

De acordo com Teixeira (2010), a narrativa em questão incorpora o assunto da loucura na discussão da constituição da autoridade no Brasil, isto é, os jogos de poder que podem ser percebidos sob a superfície textual são fundamentais na constituição da novela e o tratamento da loucura que Simão Bacamarte empreende relaciona-se com os interesses científicos do poder político. Barreto Filho (1947, p. 147) também enfatiza que "o poder público sufoca as reações populares, em nome da ciência, aliando-se ao delírio raciocinante do sábio". Por fim, sobre a correspondência entre a forma narrativa de *O alienista* e a discursividade de sua época no que diz respeito à representação da loucura, Teixeira (2010) conclui que:

> Explicando-se como negócio entre discursos, a literatura participa da transformação do mundo em matéria cognoscível. Tal princípio pressupõe a noção de discursividade, que se pode entender como o código literário de um autor ou de um momento específico na história da literatura. Nesse sentido, pode-se dizer que Machado, além de criar o padrão singular de uma linguagem própria, partilhou da discursividade de seu tempo, incorporando em *O alienista* não só a ironia anticlerical do momento, mas também o riso contra a razão científica. Mesmo ironizando a voz da ciência, prevalece no texto o lamento contra a falência da racionalidade na ordenação dos valores e das posições na sociedade. (TEIXEIRA, 2010, p. 32).

Portanto, é possível perceber que, para a representação da loucura em *O alienista*, empregou-se uma forma narrativa irônica, baseada em um jogo de simulação e dissimulação, por meio da qual se pode notar a *advertência do contrário*, que gera a comicidade da novela. Além disso, é possível observar que a obra se filia à tradição luciânica, incorporando a sátira menipeia como um dos recursos formais a serem utilizados na construção do humorismo, do *sentimento do contrário*, que deflagra a loucura. Nota-se também a relação da narrativa com as teorias psiquiátricas estrangeiras e brasileiras em voga na época e como a discussão a respeito da loucura desvenda os jogos de poder que estão em curso no Brasil no final do século XIX.

2.7. O filósofo e o Humanitismo

Retornando agora ao romance *Quincas Borba*, Teresa Pires Vara, em seu texto *A mascarada sublime*, identifica nele a presença de uma duplicidade, porque há a criação de uma forma discursiva e de um enredo que desencadeiam múltiplos processos de representação:

> Como podemos perceber, o movimento do romance é duplo e aparentemente contraditório: o mesmo temo que estabelece um modelo, como sistema de relações implícito no objeto, ele questiona o próprio modelo criado, propondo vários níveis de representação de uma mesma realidade que acabam por desarticular o esquema de base, na medida em que contém em si sua própria negação (VARA, 1976, p. 15).

Há um sistema filosófico que preside a elaboração da narrativa: o Humanitismo. Porém, ao mesmo tempo em que incorpora essa e outras filosofias e conceitos, através de sua forma irônica que constrói o humorismo, a obra refuta todos os sistemas racionais adotados pela sociedade, realizando uma representação da loucura fundamentada na ambivalência e na ambiguidade. Assim, razão e loucura são faces de uma mesma moeda:

> Dessa forma, o estudo do modelo só pode ser entendido a partir de uma relação polêmica entre o romance (*Quincas Borba*) e o seu duplo (Humanitas), entre o modelo, como forma reduzida da obra e as diversas imagens que a ele se sobrepõem, como forma de duplicação da matriz num jogo complexo de duplicações sucessivas, de máscaras e de espelhos; só a partir dessa tensão interna, podemos perceber desde os problemas mais gerais de espelhamento entre o romance e seu duplo, até os desdobramentos psicológicos que se observam tanto ao nível da estória englobando problemas de "divisão do ser ou do deslocamento da personalidade" como também ao nível do discurso, envolvendo as múltiplas projeções subjetivas do narrador, que ampliam a visão do mundo, tornando ao mesmo tempo problemática a própria realidade refletida (VARA, 1976, p. 16).

Quincas Borba é um romance que relativiza tudo, inclusive o próprio fazer literário. Por meio do Humanitismo, por exemplo, a narrativa incorpora ironicamente alguns pressupostos filosóficos e científicos da época, a fim de subverte-los através do desvendamento da loucura. As ciências naturais tiveram grande influência sobre o pensamento psiquiátrico da época, tanto que a maioria dos psiquiatras da segunda metade do século XIX procurava causas orgânicas para as doenças mentais. Essa situação relaciona-se com a publicação da *Origem das espécies*, em 1859, por Charles Darwin.

Segundo tal teoria, todos os seres vivos geram descendentes que evoluem a partir de um ancestral comum, mas, como nem todos os seres são capazes de sobreviver, aqueles que melhor se adaptam ao meio são os que sobreviverão e transmitirão os seus genes. Posteriormente, o filósofo inglês Herbert Spencer, admirador das ideias de Darwin, buscou aplicar essas leis da evolução a outros níveis da atividade humana, mas seus conceitos foram bastante distorcidos, dando origem a uma espécie de *darwinismo social*, segundo o qual haveria na sociedade a lei natural da sobrevivência do mais apto. Suas ideias foram utilizadas para justificar o racismo, o imperialismo e outros princípios sociais, pois, segundo Lopes

(1974, p. 139), entendendo o corpo social como um organismo, de acordo com essa lógica "pode haver homens diferentes, fortes, filhos dos rins ou do tórax e inferiores nascidos dos cabelos e da ponta do nariz".

Juntamente com o evolucionismo, o progressismo e o positivismo também estavam em voga. A ideia de que os indivíduos e os grupos sociais dos quais eles participavam estavam em constante progresso — avançavam gradualmente em direção ao bem comum —, conferia a todos a sensação de que as mudanças caminhavam sempre para a melhoria na vida de todos. Atrelada a essa ideia, surge então a corrente filosófica do positivismo. Em 1842, o filósofo francês Auguste Comte, publica o *Curso de filosofia positiva*, que atribuía grande credibilidade à ciência como base a partir da qual seria possível explicar os fenômenos universais.

Comte também funda a Sociologia, ciência que buscava explicar as leis que orientam as relações sociais e eliminar seus problemas. Portanto, no século XIX, a Sociologia estava muito próxima de uma física social: por meio da ciência, se alcançaria o progresso social. Além disso, a lei da seleção natural e da sobrevivência do mais apto originou uma distinção entre "ajuste" e "desajuste" social, fato que influenciou o pensamento psiquiátrico da época. Instaurou-se uma diferença natural entre indivíduos bem adaptados ao meio e, portanto, mentalmente sadios, e indivíduos mal adaptados ao meio, portanto, mentalmente enfermos.

Assim, a saúde mental passa a depender do grau de adaptação social do indivíduo. Como a ciência — Sociologia e Psiquiatria — era capaz de resolver a situação por meio da racionalidade, do saber médico, a intervenção da Psiquiatria no social se justificava. De acordo com Guimarães (2017, p. 27), "determinismo, evolucionismo, positivismo, romantismo e naturalismo — essas eram as palavras chave que, com suas derivações e ramificações, formariam a constelação de ideias e dariam as balizas para a atividade crítica no Brasil a partir da década de 1870". Machado de Assis ironiza toda essa ideologia do século XIX em suas obras, fato que evidencia seu vínculo com a discursividade de sua época, segundo Teixeira (2010):

> [...] procure ainda investigar a literatura não só como artefato verbal, mas também como evento cultural. Esse binômio parte do princípio de que o texto artístico não será concebido como entidade isolada mas como parte das convicções coletivas do momento de composição. Por essa perspectiva, qualquer texto minimamente integrado ao próprio tempo social será frase de um discurso maior, que ele tanto poderá incorporar como recusar, ironizar ou exaltar, dependendo do tipo de relacionamento que estabelece com sua matriz discursiva. (TEIXEIRA, 2010, p. 34).

De acordo com Rego (1989, p. 157), "seguindo a linhagem do lucianismo, Machado mofa-se de todo e qualquer sistema filosófico totalizante, isto é, que pretenda abranger e explicar toda a verdade através de suas sistematizações". O autor adota uma postura de descrença em tais filosofias e, em *Quincas Borba*, parodia esses sistemas por meio da criação do filósofo Quincas Borba e de seu Humanitismo: filosofia que pretendia superar todas as outras, suprimir a dor e eliminar todos os males, isto é, uma panaceia medicinal-filosófica semelhante ao emplasto idealizado por Brás Cubas e ao tratamento psiquiátrico idealizado por Simão Bacamarte. Em *O calundu e a panaceia*, Rego (1989, p. 01) explica que o *calundu* pode ser entendido como "[...] versão afro-brasileira da mais conhecida melancolia, ou 'bílis negra' dos gregos, que faz sofrer a nossa humanidade" e a *panaceia* pode ser entendida como um tratamento que visa curar o *calundu*.

Logo, o romance *Quincas Borba* inclui a panaceia medicinal-filosófica do Humanitismo, que simboliza os otimistas pressupostos filosóficos e científicos do século XIX — dentre eles a Psiquiatria —, em sua elaboração narrativa, mostrando como ela é incapaz de suprimir a dor e eliminar todos os males. Com sua forma irônica, a obra constrói o humor — *sentimento do contrário* —, analisando as contradições do sistema filosófico e científico racionalista em voga na época e mostrando sua inutilidade. De acordo com Souza (2006, p. 126), "a ironia suprema do romance machadiano reside na elaboração de uma teoria atribuída a um filósofo louco, mas que corresponde ao comportamento alienado de homens socialmente considerados normais".

O personagem Quincas Borba, por exemplo, expressa esse lado "medicinal" e "inverossímil". A loucura está atrelada ao humorismo, enquanto forma discursiva, revelando como cada contentamento engendra uma desilusão e como o *calundu* é inevitável, porque integra o *âmago* da existência humana, assim como a loucura. Portanto, para a representação dessa loucura, foi crucial a elaboração de uma forma narrativa tragicômica que incorporasse os elementos da tradição luciânica ou carnavalizada e que fosse capaz de desvendar o humor oculto sob as aparências e os jogos de poder convencionais. Machado de Assis, de maneira minuciosa e perspicaz, logra elaborar essa forma narrativa.

Segundo Teixeira (1988, p. 63), "há em Machado de Assis uma acentuada tendência para o aforismo acabado, para o adágio ou a máxima [...]", recurso que contribui para a construção do tom sentencioso e ajuda a dar confiabilidade ao discurso narrativo. O principal aforismo presente na obra é "Ao vencedor as batatas", porque, na explicação dada a Rubião, em Barbacena, Quincas Borba afirma que, de acordo com o Humanitismo, a morte e a dor não existem:

> Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha a ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. (ASSIS, VI).

Seguindo tal princípio, os vencedores sobreviverão e os vencidos serão eliminados para garantir a sobrevivência dos vencedores: nada mais justo e natural. Quando Rubião questiona Quincas Borba sobre o exterminado, ele afirma que não há exterminado, visto que o único ponto de vista que interessa é o dos vencedores, revelando, assim, o aspecto otimista e progressista de sua filosofia. O princípio da luta norteia a sobrevivência social e, tendo em vista o sistema filosófico do século XIX, vencerá a luta o indivíduo que for mais apto.

Quincas Borba como romance, no entanto, refuta a filosofia do Humanitismo e sua ingenuidade cientificista, representando o esmagamento social do protagonista Rubião e deflagrando, com seu humorismo, o pessimismo e a dor inerentes a esse processo. Assim, a obra mostra-se influenciada pelo pensamento do filósofo alemão Artur Schopenhauer. Segundo ele, o Universo resume-se à Vontade e o ser humano é movido por seus anseios individuais.

Nesse sentido, a vida configura-se como um sofrimento: um eterno querer insatisfeito até que a destrutividade do tempo transforme o homem em Nada. A arte é vista como uma forma de suspensão da dor, mas a dor só pode ser suprimida por meio da ascensão do homem a uma conduta ética. O homem supostamente alcança um estado de equilíbrio e felicidade com a anulação da vontade individual. A respeito da proximidade com o pensamento de Schopenhauer, Marta de Senna afirma:

> O que quero dizer é que Machado parece em sintonia com o pensamento de Schopenhauer; para quem o mundo é uma dualidade: o mundo "como representação", o mundo exterior, físico, o reino do tempo, do espaço e da causalidade, a "aparência", o mundo fenomenal de Kant; e o mundo como "vontade", o mundo interior, subjetivo, não sujeito às formas de espaço e tempo, uma unidade, a "realidade", o mundo numênico Kantiano (SENNA, 1998, p. 19).

Percebe-se que, em *Quincas Borba* cria-se uma dualidade entre a *persona* e *âmago*. Além disso, o Humanitismo mostra-se também como uma sátira à Religião da Humanidade proposta por Auguste Comte, visto que se apresenta como uma religião que suprimiria todas as demais, inclusive o Cristianismo. De acordo com Reale (1982, p. 17), "[...] pode-se dizer que o Humanitismo corresponde à antirreligião da humanidade, fundada que está na luta pela vida, e não nos ideais comtianos de fraternidade universal". O romance *Quincas Borba* é a

negação do progresso, que não existe nessa obra. A arte e a ciência são ilusórias, porque verdade e equívoco são conceitos relativos, que variam com o passar do tempo. A crença desmedida na ciência constitui apenas um modo ingênuo de aliviar a brutalidade da experiência humana, a falta de sentido da vida, detalhadamente representada na narrativa.

O personagem Quincas Borba, com sua filosofia desvairada, representa a figura do sábio louco, presente desde a Idade Média como imagem mítica, e, na literatura de linhagem carnavalizada, desde a sátira latina. Sobre esse vínculo, Luzia de Maria ressalta que:

> Inúmeros fatores contribuíram para que no final do século XIX o mito do sábio louco, revestido de mistério e ostentando uma aura de magia, o tornasse um personagem recorrente nos textos de ficção [...]. O prestígio conquistado pela ciência positivista coloca subjacente e todavia atuante a ligação do homem com o oculto e o mágico. Desta associação resulta a criação de um personagem ambíguo, misto de cientista e bruxo, uma espécie de sábio com poderes demoníacos ou ainda alguém que parece equilibrar-se na precária linha estendida entre a sanidade e a loucura. (MARIA, 2005, p. 127).

Essa ambivalência está presente também no protagonista Rubião, discípulo e herdeiro do filósofo, que está também no limiar entre o ambiente urbano da Corte e o ambiente provinciano do interior de Minas Gerais. Conforme Rego (1989, p. 80), "devemos notar que a situação cômica do *agroikos* [campesino] na grande cidade foi amplamente utilizada no século dezenove, e o 'bom provinciano' aparecia como tipo em várias comédias levadas, com grande sucesso, aos palcos do Rio de Janeiro da época". Portanto, Machado de Assis inclui esse elemento na discussão a respeito da loucura, problematizando os ideais progressistas e a adaptação a uma cultura e um espaço de sociabilidade europeus, que o poder imperial tentava impor à sociedade brasileira do século XIX, ainda bastante provinciana.

Rubião, "nosso herói" — conforme afirma ironicamente o narrador —, pretendia sair de Barbacena, mudando-se para o Rio de Janeiro. A narrativa satiriza essa figura do herói épico que o protagonista pretendia ser, inspirado pela filosofia do Humanitismo: líder de uma tribo faminta que iria colher as batatas da capital brasileira. Tal aspecto messiânico e inverossímil é ridicularizado e negado pelo romance, assim como qualquer tipo de verdade unívoca, pois, segundo Souza (2006, p. 51), "o fato puro e simples, tão invocado pelos positivistas de todos os tempos, não passa de uma ficção que se desconhece".

Quincas Borba e a loucura nele simbolizada revelam que esses ideais e essas verdades, bem como o fazer literário, são construídos, são ficções e envolvem a questão da verossimilhança. Desta maneira, Rubião e seu tragicômico percurso assinalam o novo lugar do herói épico no novo espaço de sociabilidade que se delineava no final do século XIX: o

lugar do exterminado, do mendigo, do andarilho louco. A respeito dos estilos literários anteriores e concomitantes com a obra machadiana, Rego (1989) destaca que:

> [...] o programa [Romantismo] exigia a criação de um herói épico, positivo, nacional e autêntico, enquanto que o programa realista do positivismo e do naturalismo exigia confiança no progresso social, denunciando os males da sociedade brasileira com o objetivo de corrigi-los. Em contraste com estas duas posições, Machado via a sua obra literária como a de um brasileiro que, através dela, se inseria na literatura mundial. Ao adotar o ponto de vista do *Kataskopos* [observador distanciado] e o riso sério-cômico do *spoudogeloion* [humor], sabia que a visão do mundo expressa em sua obra tinha origens numa tradição literária tão velha quanto a nossa civilização, vinda da Grécia e passada aos tempos modernos através do Renascimento. (REGO, 1989, p. 126).

Ainda de acordo com Rego (1989, p. 149), Machado de Assis quebra "[...] o molde da prosa de ficção tanto romântica quanto naturalista, produzindo um novo tipo de romance em que afirmem um herói e uma forma narrativa apropriados às ideias do século e aos seus meios de comunicação". Na elaboração dessa nova forma discursiva irônica, que permite criar uma representação da loucura cotidiana, Machado utiliza elementos da literatura carnavalizada e encontra precedente para tal na obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, considerada fundamental para a construção do romance moderno:

> Machado de Assis, por seu lado, ao colocar Dom Quixote entre os grandes heróis épicos de todas as idades, reconhece com ele a importância da intrínseca dualidade entre o "sublime" e o "ridículo", posto que nela se reflete a dualidade central da arte, a "distância intranscendível" entre a realidade e a ficção (REGO, 1989, p. 142).

2.8. Rubião em Barbacena: a origem do herói

O tempo da narrativa de *Quincas Borba* compreende o período de 1867 a 1871. Em 1867, Pedro Rubião de Alvarenga tinha quarenta anos e era natural da cidade mineira de Barbacena. Tendo uma vida humilde, Rubião abriu algumas empresas e tentou enriquecer, porém, todas faliram prematuramente. Depois desses insucessos, tornou-se professor. Posteriormente, fez amizade com Quincas Borba e tentou transformá-lo em seu cunhado, pois pretendia casá-lo com sua irmã, a viúva Maria da Piedade, mas houve um novo insucesso, visto que o romance entre os dois não foi adiante e sua irmã morreu de pleuris.

Vale ressaltar que o narrador relata esses acontecimentos com agilidade, não enfatizando a relevância deles para a compreensão da índole do protagonista e legando ao leitor a tarefa de relacionar os fatos e perceber o que está oculto sob a superfície textual. Com

base nessas informações, é possível notar que Rubião era ambicioso, tinha o desejo de enriquecer e agia para satisfazer a essa vontade. Como não conseguiu adaptar-se bem à lógica capitalista, não lidava bem com dinheiro, decidiu dedicar-se a uma profissão diametralmente oposta: a de professor. Porém, o protagonista não é representado como um homem culto como deveria ser um professor, mas como um provinciano tímido, simples, acanhado e ingênuo, apesar de interesseiro. O filósofo Quincas Borba chega a chamá-lo, em carta, de ignaro, adjetivo que funciona como um duplo rebaixamento: Rubião é chamado de ignorante e sequer sabe o significado da palavra.

Além disso, não há na narrativa menção a relacionamentos amorosos do protagonista, portanto, pode-se deduzir que ele possui certa imaturidade afetiva, por não ter vivenciado muitas experiências. Posteriormente, Rubião deixou de ser professor para ser o enfermeiro de Quincas Borba. Ao mesmo tempo em que aparentava possuir sincera amizade pelo filósofo, o protagonista pretendia herdar alguns contos de réis de Quincas Borba. Essa situação remete, ambiguamente, a um conto machadiano escrito entre os anos de elaboração do *Quincas Borba*, intitulado *O enfermeiro*. O conto foi publicado pela primeira vez no periódico *Gazeta de notícias*, em 13 de julho de 1984, e posteriormente, no livro *Várias histórias*, em 1896.

No conto, o protagonista e narrador Procópio trabalha como enfermeiro para o coronel Felisberto, que o maltrata constantemente até que, em uma briga, o enfermeiro acaba matando o coronel. Inicialmente, Procópio informa que sentiu-se muito atordoado com o incidente e temeu ser descoberto, posteriormente, quando descobriu que o coronel havia lhe deixado todos os seus bens, fazendo dele seu herdeiro universal, o protagonista pensou em recusar a herança. Pouco tempo depois, decidiu aceitá-la e afirma que pretendia doá-la toda:

> Assim, por uma ironia da sorte, os bens do coronel vinham parar às minhas mãos. Cogitei em recusar a herança. Parecia-me odioso receber um vintém do tal espólio; era pior do que fazer-me esbirro alugado. Pensei nisso três dias, e esbarrava sempre na consideração de que a recusa podia fazer desconfiar alguma coisa. No fim dos três dias, assentei num meio-termo; receberia a herança e dá-la-ia toda, aos bocados e às escondidas. Não era só escrúpulo; era também modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldas. (ASSIS).

No entanto, ao deparar-se com a opinião pública, que tecia várias críticas aos atos de violência e crueldade do coronel, muda de ideia, ficando com todos os bens do coronel:

> As obrigações do inventário distraíram-me; e por outro lado a opinião da vila era tão contrária ao coronel, que a vista dos lugares foi perdendo para mim a feição tenebrosa que a princípio achei neles. Entrando na posse da herança, converti-a em títulos e dinheiro. Eram então passados muitos meses, e a ideia de distribuí-la toda em esmolas e donativos pios não me dominou como da primeira vez; achei mesmo

> que era afetação. Restringi o plano primitivo; distribuí alguma coisa aos pobres, dei à matriz da vila uns paramentos novos, fiz uma esmola à Santa Casa de Misericórdia, etc.: ao todo trinta e dois contos. (ASSIS).

De maneira semelhante, em *Quincas Borba*, quando o filósofo de quem Rubião cuidava decide fazer uma viagem ao Rio de Janeiro, o protagonista reage da seguinte maneira:

> Horas depois, teve Rubião um pensamento horrível. Podiam crer que ele próprio incitara o amigo à viagem, para o fim de o matar mais depressa, e entrar na posse do legado, se é que realmente estava incluso no testamento. Sentiu remorsos. Por que não empregou todas as forças, para contê-lo? Viu o cadáver do Quincas Borba, pálido, hediondo, fitando nele um olhar vingativo; resolveu, se acaso o fatal desfecho se desse em viagem, abrir mão do legado. (ASSIS, IX).

De fato, Quincas Borba falece nesta viagem, na casa de Brás Cubas, e Rubião torna-se também o herdeiro universal do filósofo, porém, não abre mão da fortuna, pelo contrário, aceita-a alegremente. Conforme afirma Cruz (2009, p.124), "[...] registre-se que a ruína do professor nada teve que ver com o modo fraudulento como se fez herdeiro do filósofo; além disso, a fraude nunca foi descoberta. Quer dizer: não é importante que os meios sejam lícitos, mas pareçam sê-lo". Assim, na obra machadiana, os meios de aquisição de capital são na maioria das vezes ilícitos, mas os envolvidos procuram fingir que são lícitos, sendo necessário um jogo de simulação.

Nesta narrativa, observa-se que Cristiano Palha e Rubião buscam enriquecer e, na competição que instauram pelas aquisições financeiras, fingem que são lícitos os recursos empregados para conseguir alcançar seus objetivos. Palha aproveita-se da inadaptabilidade do protagonista ao ambiente da Corte, do seu desconhecimento quanto à linguagem financeira e de sua atração por Sofia para dilapidar a fortuna de Rubião e esse, por sua vez, se vale da amizade do filósofo Quincas Borba para receber a herança, tenta entrar na política e conseguir prestígio social na Corte e conquistar Sofia, porém, por causa de sua própria inadaptação, perde a disputa. Essa ambivalência, os mascaramentos, a dissimulação e a ambiguidade são fundamentais na tessitura do romance.

Ao mesmo tempo em que gostava do cão homônimo do filósofo, quando Quincas Borba viaja e deixa-lhe a tarefa de cuidar do cão, Rubião se aborrece e pensa em livrar-se do animal assim que for possível:

> Algumas pessoas começaram a mofar do Rubião e da singular incumbência de guardar um cão em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião pública. Com efeito, parecia-lhe ridículo; fugia aos olhos estranhos, olhava com fastio para o animal, dava-se ao diabo, arrenegava da vida. Não tivesse a

> esperança de um legado, pequeno que fosse. Era impossível que lhe não deixasse uma lembrança. (ASSIS, IX).

As circunstâncias acima descritas permitem que o leitor observe como o espírito do protagonista é marcado por hesitações e contrastes. Outro elemento importante na constituição desse personagem é sua preocupação com a opinião alheia, já que ele dependia da visão dos outros para validar seu modo de pensar e agir. É possível notar também que ele não era bem visto pelos demais habitantes de Barbacena, pois o narrador menciona que algumas pessoas faziam pouco caso de Rubião e outras zombavam dos cuidados que dispensava ao cachorro. A respeito dessa existência marcada pela opinião de outros, Miguel Reale (1982) afirma que:

> [...] além dessa carapaça social protetora contra a dor universal, há a capacidade ou dom que só o homem tem de ensimesmar-se, de deixar de existir perante a plateia da opinião pública, para somente existir em si e por si, tanto a ponta do próprio nariz. Nenhuma página de Machado é tão ilustrativa como aquela em que ele mostra que o nosso "conformismo social" é tão forte que "estar em si" equivale a "estar nos outros", enquanto que quem se concentra efetivamente em si mesmo é considerado "no mundo da lua" (REALE, 1982, p. 19).

Percebe-se, assim, que Rubião estava já marcado pela contradição consigo e com o mundo. Em um espaço de sociabilidade repleto de convenções e formalidades, *estar em si* é o mesmo que *estar nos outros*. Rego (1989) admite que Rubião possui uma falha íntima:

> No entanto, ao fazer de Rubião um personagem que enlouquece e morre em situação patética, Machado lhe atribui algumas características do herói trágico. Como bem observou Helen Caldwell, não foi o antagonismo da sociedade que levou Rubião à loucura: "A 'falha', como no caso de Brutus, estava nele próprio; a confusão primordial jazia em sua própria alma". (REGO, 1989, p. 180).

É interessante frisar que uma das acepções da palavra *falha*, em sentido figurado, aponta para a falta de equilíbrio mental. Se o espaço de sociabilidade da época não é responsável por desencadear o processo de enlouquecimento do protagonista, ele intensifica a tensão mental, pois, nesse espaço, a sensação de pertencimento a um grupo, a noção de coletividade, são tão abrangentes que acabam por não dar lugar à identidade individual. Isto posto, percebe-se que a lógica social da época consome a individualidade dos sujeitos.

2.9. *O Espelho*: a alma interior e a alma exterior

A questão da influência da opinião pública na constituição do sujeito já esteve também presente em outras obras machadianas como, por exemplo, no conto *O espelho — esboço de uma nova teoria da alma humana*, publicado em 1882 juntamente com *O alienista*, em *Papéis Avulsos*. Logo, percebe-se o processo constante de reescritura pelo qual passa a literatura machadiana e, além disso, na elaboração desse conto é possível notar o mesmo movimento que é empregado no romance *Quincas Borba*: o contraste entre a alma exterior e a alma interior, entre a *persona* e o *âmago*.

O narrador revela que, em uma certa noite, quatro ou cinco cavalheiros debatiam questões de grande transcendência até que um deles, o mais taciturno, se dispôs a narrar uma história que mostra que o homem não possui apenas uma alma, mas duas: uma interior e outra exterior. Seu nome é Jacobina e o personagem narra que, assim que foi nomeado alferes da Guarda Nacional, essa nova posição eliminou o homem que havia nele, isto é, a farda de alferes — como representação do cargo e do papel social que desempenha — passou a ser sua alma exterior.

O personagem menciona também que, em determinado momento, ele vai passar algum tempo no sitio de sua tia Marcolina, mas esta teve um imprevisto e precisou ausentar-se do sítio. Aproveitando a oportunidade, os escravos fugiram, ficando Jacobina sozinho. Ao admirar-se no grande espelho tradicional que havia sido colocado no seu quarto, ele vê somente uma imagem distorcida e, quando coloca a farda, consegue ver-se integralmente, porque recupera sua alma exterior, que se une à interior, formando a unidade do ser.

De acordo com a crítica machadiana, o conto possui uma dimensão alegórica das divisões da personalidade e da relatividade do ser, na qual o espelho representa a opinião e a manifestação elogiosa dos outros, que oferece ao indivíduo a projeção de sua alma exterior, aquela parte do ser humano que está relacionada ao seu papel social. No romance *Quincas Borba*, essa divisão do indivíduo em alma interior e exterior é retomada e a opinião pública servirá de espelho no qual os personagens, principalmente o protagonista Rubião, se miram e obtêm uma projeção de si mesmos.

Observa-se também que há uma dissimilaridade entre alma interior e exterior ou *persona* e *âmago*. A respeito dessa dissimilaridade, Hélio de Seixas Guimarães ressalta que:

> A distância, o desacordo e o desencontro não se dão mais entre os personagens, ou apenas entre o narrador e o leitor, mas estão interiorizados em cada uma das entidades ficcionais, elas próprias em dissintonia consigo mesmas, divididas entre

> aquilo que parecem ser e aquilo que são, considerando-se que aquilo que são talvez não passe de mera aparência (GUIMARÃES, 2004, p. 206).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, essa questão também é levantada e está associada à temática da loucura. No capítulo intitulado *O alienista*, por exemplo, o protagonista informa que dormiu, sonhou que era nababo[19] e acordou com a ideia de ser um nababo:

> Eu gostava, às vezes, de imaginar esses contrastes de região, estado e credo. Alguns dias antes tinha pensado na hipótese de uma revolução social, religiosa e política, que transferisse o arcebispo de Cantuária a simples coletor de Petrópolis, e fiz longos cálculos para saber se o coletor eliminaria o arcebispo, ou se o arcebispo rejeitara o coletor, ou que soma de coletor pode combinar com um arcebispo, etc. Questões insolúveis, aparentemente, mas na realidade perfeitamente solúveis, desde que se atenda que pode haver num arcebispo dois arcebispos — o da bula e o outro. Está dito, vou ser nababo. (ASSIS, CLIII).

O protagonista, ironicamente, imagina a substituição do papel social — a alma exterior — de um arcebispo pelo papel social de um coletor e reflete se o coletor eliminaria o arcebispo, como o alferes eliminou o homem, em *O espelho*. Esse episódio aponta para a possibilidade de conviverem em uma mesma pessoa duas almas exteriores. Ao decidir, por gracejo, que além de ser um fidalgo carioca, Brás seria também um nababo, a informação é entendida por Quincas Borba como um sinal de loucura. Vale ressaltar que, no final de sua vida, o próprio filósofo Quincas Borba informa a Rubião que ele é Santo Agostinho, fato que também é percebido por Rubião como indício de loucura.

No romance *Quincas Borba*, Machado de Assis retomará essa temática da divisão humana atrelada à loucura e o narrador problematizará as diversas almas que podem formar um mesmo indivíduo. Além disso, a narrativa explora o abismo existente entre a alma interior e a alma exterior dos personagens: o que são — alma interior — é diferente do que aparentam ser — alma exterior. Essa cisão íntima relaciona-se com a temática da loucura e, mais especificamente com aquilo que se considera loucura moral, erro ético, dissimulação. Sendo um romance que revela a loucura cotidiana da sociedade, *Quincas Borba* incorpora, temática e formalmente, o jogo de dissimulação, a ambivalência entre *persona* e *âmago*. Através de um narrador multifacetado, uma linguagem irônica e repleta de antíteses e ambiguidades, a narrativa dramatiza as contradições da lógica.

O narrador de *Quincas Borba*, conforme ressaltado anteriormente, cria uma disparidade discursiva baseada em um jogo de oposições e dúvidas e busca envolver o leitor

[19] Título dado ao governante de província na Índia muçulmana entre os séculos XVI e XIX.

nesse jogo. Na medida em que une exaustivamente elementos contraditórios, o narrador envolve o leitor nessa mesma tentativa de conciliação de contrários que leva ao esfacelamento do sujeito. Tantas contradições confundem a mentalidade do protagonista, que sente dificuldade em distinguir o que parece ser verdadeiro e o que é verdadeiro nas relações sociais, suas dúvidas vão se intensificando gradativamente e Rubião não consegue vislumbrar um princípio lógico que regule o convívio social, pelo contrário, acaba deparando-se com a loucura.

Em um conto de Machado de Assis, chamado *O machete*, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em 1878, o protagonista Inácio, que toca violoncelo, é abandonado pela esposa Carlotinha, porque esta foge com um músico, chamado Barbosa, que toca machete. Há nesse conto um contraste entre os dois instrumentos musicais: o violoncelo com o qual Inácio toca músicas clássicas e o machete com o qual Barbosa toca músicas de ocasião, populares. Antes de tocar violoncelo, Inácio tocava rabeca, mas a rabeca não expressava muito bem a natureza de sua alma: "o violoncelo, sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava a rabeca para os outros, o violoncelo, para si, [...]" (ASSIS, I).

É possível pensar em uma relação entre os instrumentos musicais do conto e a teoria da alma interior e exterior de *O espelho*, pois Inácio tocava a rabeca para os outros, isto é, para a alma exterior e o violoncelo para si, para sua alma interior. Tendo de escolher entre os dois instrumentos contrários, um popular e um grave, Ignácio opta por atender às suas aspirações íntimas e escolhe o violoncelo. Algum tempo depois, se torna amigo de um tocador de machete, que também é um instrumento popular e sua esposa opta pelo músico que toca esse instrumento. A antítese entre o machete e o violoncelo serve como metáfora da tensão que pode existir entre a alma interior e a exterior de um mesmo indivíduo. Incapaz de tocar rabeca e violoncelo ao mesmo tempo, o protagonista refugia-se no violoncelo, satisfazendo seus anseios íntimos e dando as costas à opinião pública.

Quando toca pela primeira vez para a esposa, vê diante de si a mãe falecida, para quem tocava anteriormente: "ele quis que a lembrança da mãe se casasse àquela revelação que ele fazia à esposa do seu coração: vinculava de algum modo o passado ao presente" (ASSIS, I). Essa tentativa de conciliar o passado com o presente não surte o efeito pretendido, porque o sentimento e a reação da esposa são diferentes do sentimento e da reação da mãe[20]. É nítido

[20] No romance *Dom Casmurro* (1899), o protagonista Bentinho também buscou unir o passado com o presente ao tentar reproduzir no bairro do Engenho Novo a casa do bairro de Matacavalos, na qual havia passado sua infância. Bentinho também não consegue recompor a casa e conciliar esses elementos irreconciliáveis e

que Carlotinha valoriza mais o elemento externo, a alma exterior e, assim que se vê abandonado pela esposa, Inácio acaba enlouquecendo. Logo, a tentativa de conciliar elementos incompatíveis — a rabeca e o violoncelo, a alma interior e a exterior, a mãe e a esposa — é abordada no conto como sinal de loucura.

Conforme o exposto até o momento, é possível admitir que exista uma complexa relação entre a temática da loucura, a teoria das várias almas humanas — podendo haver uma divisão interna à alma interior e à alma interior e estando ambas as almas em tensão constante —, a diferença entre a *persona* e o *âmago*, as contradições filosóficas que norteavam o pensamento psiquiátrico do século XIX, a tentativa de conciliar ou homogeneizar elementos contrários e irreconciliáveis, e, por fim, a disparidade discursiva, repleta de antíteses e ambiguidades que o narrador cuidadosamente articula, na tentativa de equipará-las e convencer o leitor do equilíbrio presente nesse jogo de oposições que compõe a unidade formal da narrativa.

Valendo-se de um narrador multifacetado, que realiza um jogo de máscaras, comportando-se como um ator teatral; empregando uma linguagem irônica — da qual fazem parte as antíteses, as ambiguidades, a sátira menipeia, a anedota e outros elementos da tradição luciânica —, que estabelece um processo de simulação e dissimulação capaz de gerar o riso e de revelar os procedimentos utilizados na elaboração da verossimilhança; *Quincas Borba* constrói o humor ou *sentimento do contrário* que consiste em uma forma singular de representação da loucura. Para tratar dessa temática e desvendar as contradições, o inverossímil, o carácter ficcional da lógica socialmente adotada e dos discursos filosóficos, científicos, políticos, econômicos, religiosos, literários, históricos, dentre outros, fazia-se necessária a criação de uma forma narrativa particular.

É a partir da perspectiva de que há um complexo vínculo entre os elementos formais acima mencionados e a representação da temática da loucura em *Quincas Borba* que este estudo se norteia. Para tanto, a discussão acompanhará a ordem dos capítulos do romance, pois respeitar a ordem cronológica é importante para que se possa acompanhar o processo gradual de enlouquecimento do protagonista Rubião e, conforme Lopes (1974, p. 149), "conhecer esta personalidade é estudar a concepção machadiana da loucura".

---

demonstra, ao longo da narrativa, possuir um desequilíbrio mental, exposto por meio de seu ciúme excessivo por Capitu.

2.10. Rubião: alma que paira sobre o abismo

No primeiro capítulo, Rubião observa a enseada e compara o passado com o presente:

> Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristino Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade (ASSIS, I).

Desde o início do romance, é possível perceber a presença de uma oposição: a mudança de papel social — alma exterior — de Rubião, que se transforma de professor em Barbacena a capitalista afortunado na Corte, no Rio de Janeiro. Vale lembrar, no entanto, que, anteriormente, o protagonista tentou ser um capitalista, mas fracassou, levando à falência todas as empresas e tornando-se professor. Observando o percurso do olhar de Rubião, percebe-se também que há um equívoco, pois seus olhos vão de si e das chinelas até o céu, isto é, gradativamente do baixo ao alto e essa tentativa de igualar as chinelas e o céu em uma mesma sensação de propriedade representa, novamente, a tentativa equivocada de homogeneizar elementos contrários.

Retomando aqui o segundo capítulo da narrativa, percebe-se que o narrador enunciador focaliza a cisão de uma consciência que entra em conflito consigo mesma, havendo duas vozes que disputam o controle mental do protagonista: a voz do espírito e a voz do coração, sendo evidente a disparidade discursiva que nele habita. Rubião termina por concluir que o fato de Quincas Borba não haver se casado com sua irmã e os dois terem morrido, o que parecia uma desgraça, não fora, porque, assim, o protagonista enriqueceu. Há aqui uma consideração sobre a imagem e a realidade: a morte parecia uma desgraça, mas não era. Arrependido de tal pensamento, no segundo capítulo, o narrador afirma:

> Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... — Bonita canoa! — Antes assim! — Como obedece bem aos remos do homem! — O certo é que eles estão no céu! (ASSIS, II).

A conclusão de que "o certo é que eles estão no céu" — irônica, porque não é possível que se tenha certeza da existência de um céu no qual ambos estejam, sendo a frase apenas um

modo quase retórico de oferecer consolo — indica o princípio de reversibilidade das situações simultaneamente equivalentes e opostas. Tal princípio está vinculado ao humor, no qual reside a loucura, e é utilizado para tratar da narrativa machadiana por Ronaldes de Melo e Souza em *O romance tragicômico de Machado de Assis*.

O narrador oferece, logo no segundo capítulo do romance, uma chave de leitura importante para a narrativa: Rubião é representado como um indivíduo dividido entre o espírito e o coração, elementos contrários que travam uma luta na mente do personagem, fazendo com que ele seja marcado por hesitações e contrastes permanentes. A alma interior do personagem está sempre buscando harmonizar o espírito e o coração, conciliar termos irreconciliáveis, mas, diante dessa impossibilidade, Rubião sempre tem de optar por levar em consideração um ou outro.

Essa cisão íntima é quem determina o comportamento moral do protagonista. O espírito pode ser entendido como o princípio racional, a lógica que guia os atos humanos. O coração, por sua vez, pode ser compreendido como aquilo que, anos mais tarde, Sigmund Freud denominaria *pulsão*. Na maioria das vezes, Rubião é guiado pelo coração e isso desencadeia uma série de comportamentos equivocados. Assim, a mente do protagonista é palco de um conflito constante entre duas forças contrárias e a consciência é entendida como morada abismal. Para a crítica machadiana Luzia de Maria (2005), Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião são representantes de uma *estética do limiar*, isto é, personagens nos quais a normalidade não se distingue do sutilmente patológico.

No terceiro capítulo, o narrador mostra os novos hábitos aos quais Rubião teve de se acostumar, na Corte. Ele precisou substituir o pajem negro que tinha em Barbacena por um criado espanhol: "[...] não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos" (ASSIS, III). Além disso, ele passou a barbear-se diariamente: "passou a mão pelo queixo, barbeado todos os dias, coisa que não fazia dantes, por economia e desnecessidade"[21] (ASSIS, III). A partir do início da narrativa, é possível perceber o quanto o casal Palha e Sofia ditam os rumos da vida de Rubião: as chinelas que usa foram presentes do casal, o criado espanhol foi indicação deles, as gravuras na parede da casa e dois bustos de bronze foram comprados por recomendação dos dois.

O protagonista tentava adaptar-se no espaço de sociabilidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, bastante influenciado por ideias estrangeiras e pela cultura francesa bem como pelo cientificismo e ideais progressistas. A mudança de Rubião para esse ambiente

[21] Os médicos higienistas recomendavam que os homens se barbeassem todos os dias.

oferece a oportunidade para que a narrativa satirize aquilo que na época era considerado como *darwinismo social*. Note-se que a consciência do protagonista provinciano fica fascinada por aquele local, fato que pode ser entendido à luz do pensamento de Montaigne (1947, p. 168, tradução nossa) segundo o qual "quem nunca viu rios tem por oceano ao primeiro que vê e as coisas que, em nosso conhecimento são as maiores, as julgamos como sendo as máximas que poderiam ser feitas pela natureza naquela classe".

Para que se compreendam as modificações pelas quais a sociedade carioca da época passava, é necessário ter em vista que a narrativa ocorre na segunda metade da década de 1860, época do Segundo Reinado no Brasil. Nesse período, valendo-se da mão de obra escrava, o plantio do café estava se expandindo no país, que começava a produzir o grão para a exportação. Dessa maneira, o Brasil procurava melhorar sua situação econômica: era o início do capitalismo. Do ponto de vista social, além da importância do capital, a importância da França no cenário econômico e cultural mundial — com Napoleão III no poder — fez com que o Brasil fosse muito influenciado por esse país. Ao incorporar à narrativa a presença da cultura francesa, a figura de Napoleão III e os interesses capitalistas dos personagens, bem como a lógica devastadora desse sistema econômico, *Quincas Borba* está apresentado a loucura cotidiana brasileira, os jogos de poder que estavam sendo realizados ao mesmo tempo em que satirizava as ideias estrangeiras em voga.

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, o protagonista depara-se com um espaço de sociabilidade mutável, que exige muito de sua capacidade de adaptação. Essa mudança de meio e de fortuna faz com que Rubião perca sua unidade, pois não consegue adaptar-se bem ao seu novo papel social, o que gera um novo conflito. Considerando essa situação e a metáfora da luta de duas tribos por um campo de batatas utilizada por Quincas Borba para explicar a teoria do Humanistismo, é possível notar que a narrativa expõe essa teoria em movimento.

Após herdar a fortuna do filósofo, Rubião julga entender a metáfora e faz a seguinte reflexão:

> Tão simples! Tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que agora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra, a fim de transpor a montanha a ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços e exclamou:
> — Ao vencedor, as batatas! (ASSIS, XVIII).

Com base nesse raciocínio, Rubião parte para a Corte. Um aspecto da filosofia que o protagonista e também o filósofo ignoraram, porém, é o de que, nesse jogo, o princípio da luta sempre esteve ausente. Rubião se tornou vencedor, financeiramente, por meio de uma herança e não por meio da luta social, visto que ele havia falido todas as empresas que fundou. Quincas Borba, por sua vez, também fracassou na luta pelo campo de batatas, pois se transforma de menino rico em mendigo e, somente se torna vencedor quando recebe uma herança de um tio que vivia em Barbacena. Esse erro de cálculo de Rubião é o elemento motivador da sua viagem ao Rio de Janeiro e da luta que empreenderia com o intuito de colher as supostas batatas.

O jogo de aparências que os habitantes do Rio de Janeiro na época realizavam para se adaptar à nova configuração social que se apresentava confunde a mente do provinciano Rubião, que tem grande dificuldade para discernir o que é verdade e o que parece ser verdade, sendo constantemente enganado pelos demais personagens. A realidade carioca representada vale-se do discurso evolucionista, cientificista, filosófico, capitalista, dentre outros para dissimular seus verdadeiros interesses em adquirir ou conservar o capital e o poder. A lógica que preside essas relações humanas é repleta de contradições e a luta pela conquista de bens e de poder é esmagadora. Portanto, Rubião — marcado desde suas origens por uma dissimilaridade íntima — ocupa o lugar possível para um herói nessas circunstâncias: o lugar do exterminado. Em sua busca por uma racionalidade verdadeira, o protagonista depara-se com a loucura cotidiana disfarçada de razão, o que agrava sua fragmentação íntima.

Os mascaramentos do narrador, os elementos focalizados, a duração dessa focalização e sua linguagem irônica são utilizados para confundir a mente do leitor. Á medida que desvenda a ironia, que primeiramente gera a *advertência do contrário* e com isso o riso, o leitor é levado a perceber que, nesta obra, todo o contentamento engendra uma desilusão e defrontar-se com o humor, com a loucura. O contentamento causado pelo recebimento da herança de Quincas Borba leva Rubião a mudar-se para o Rio de Janeiro, se interessar por Sofia e acreditar que a conquistaria, além de conseguir maiores riquezas e notoriedade, porém, o protagonista encontra sua ruína, restando-lhe somente a loucura.

Ao final do terceiro capítulo, o protagonista pensa em Sofia e relembra a primeira vez que a viu, em uma viagem de trem para o Rio de Janeiro. Assim que conhece o protagonista, Cristiano Palha percebe que Rubião é ingênuo em assuntos financeiros e vê, numa possível relação de amizade com ele, uma oportunidade de utilizar essa ingenuidade em benefício próprio. Como maneira de evitar que outras pessoas percebessem que o protagonista era rico e ingênuo, Palha dá-lhe o seguinte conselho, que serve como um alerta: "— outra coisa. Não

repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras serviçais nem sempre andam juntas" (ASSIS, XXI).

Logo no primeiro encontro, Rubião se encanta com Sofia, que o envolve em um jogo de sedução, com o intuito de dilapidar sua fortuna. Num espaço de sociabilidade que permitia o enriquecimento e a mudança de classe, surgem muitos arrivistas como o casal Palha e Sofia[22]. Além desse casal, há vários aduladores que passam a frequentar assiduamente a casa de Rubião, abusando de sua hospitalidade, pedindo-lhe dinheiro emprestado e não pagando, etc. Um desses primeiros bajuladores é Freitas, que acaba, posteriormente, adoecendo e morrendo, mas em uma de suas visitas à casa de Rubião, a respeito do comentário do protagonista sobre sua natureza alegre, afirma: "engana-se, senhor; trago esta máscara risonha, mas eu sou triste. Sou um arquiteto de ruínas". (ASSIS, XXX).

Assim como Palha, o personagem chama atenção para o aspecto enganoso das imagens exteriores e informa que é um arquiteto de ruínas — observa-se que, verdadeiramente, os aduladores trazem uma máscara risonha, mas tecem a ruína econômica de Rubião. Em síntese, esses personagens funcionam na narrativa como um espelho no qual o protagonista se observa para obter a projeção de sua imagem externa, que simboliza sua alma exterior. Como são aduladores, tais personagens dizem apenas o que Rubião quer ouvir, com o intuito de agradá-lo, oferecendo-lhe, assim, um reflexo deformado de si próprio. Reflexo esse que orientará o modo como o protagonista percebe a si mesmo, portanto, leva-o a formar uma imagem distorcida de si próprio, a assumir uma alma exterior distante da real.

No capítulo vinte e quatro, por exemplo, Rubião foi jantar na casa de Palha e Sofia e o narrador enunciador focaliza as estratégias empregadas pela personagem para enredar o protagonista e o efeito que causam nele:

> Rubião tinha vexame, por causa de Sofia; não sabia haver-se com senhoras. Felizmente, lembrou-se da promessa que a si mesmo fizera de ser forte e implacável. Foi jantar. Abençoada resolução! Onde acharia iguais horas? Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos, que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto. (ASSIS, XXIV).

[22] Em seu livro intitulado *Machado de Assis: influências inglesas* (1958), o crítico Eugênio Gomes aponta para as influências do conto *Diário de um louco*, de Gogol, na elaboração do romance *Quincas Borba*, pois o conto possui uma personagem chamada Sofia, um protagonista que enlouquece gradualmente e uma narrativa que mescla o trágico e o cômico.

Pouco depois, no capítulo vinte e oito, o narrador enunciador focaliza os pensamentos de Rubião sobre Sofia: "É tão bonita! E parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar, não sei o que seja gostar. Aperta-me a mão com tanto agrado, com tanto calor... Não posso afastar-me; ainda que eles me deixem, eu é que não resisto" (ASSIS, XXVIII). Já no trigésimo segundo capítulo do romance, Sofia envia a Rubião uma cesta com morangos e convida-o para um jantar em sua casa. Freitas e Carlos Maria, não sabendo quem havia enviado a cesta, por gracejo, sugerem que os morangos possam ter alguma relação com o adultério.

O narrador, porém, não tece comentários sobre a conduta moral de Rubião — isto é, sobre sua intenção de cometer adultério com a esposa de seu amigo Palha — simulando deixar a reflexão moral por conta do leitor. Considerando a filosofia do Humanitismo, há no romance uma luta entre dois personagens sem caráter, Rubião e Palha, por uma mulher, ou seja, uma luta de duas tribos por um campo de batatas. Assim, nota-se que, do ponto de vista do protagonista, o aspecto bélico é deslocado para o âmbito amoroso: seu principal desejo é conquistar Sofia.

Do ponto de vista de Palha, pelo contrário, o aspecto bélico se dá no plano econômico: seu principal desejo é enriquecer tirando proveito de Rubião[23]. Conhecendo os encantos de sua mulher e valendo-se deles para alcançar seus objetivos, Cristiano Palha "tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares" (ASSIS, XXXV). Nesse mesmo dia, no jantar na residência do casal, Rubião declara-se a Sofia no jardim, sob a luz da lua: "Rubião lembrou-se de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas, os olhos do céu" (ASSIS, XXXIX). De acordo com Muricy (1988), o discurso amoroso de Rubião é anacrônico, o que revela o deslocamento do personagem na nova configuração social, pois ele não se adapta a esse novo contexto.

Quando o narrador informa que Rubião teria retirado essa comparação entre os olhos e as estrelas de alguma décima de 1850 ou qualquer página em prosa de todos os tempos, é possível notar a ironia destas palavras, já que, oculta sob a superfície narrativa, está uma

[23] As semelhanças que esse episódio guarda com a narrativa de Shakespeare, *Otelo, o mouro de Veneza*, são consideráveis. A personagem Desdêmona recebe de presente de seu ciumento marido Otelo um lenço de linho bordado com morangos, que é utilizado pelo personagem Iago para forjar um provável adultério de Desdêmona.

crítica ao discurso literário romântico. Além disso, levando em conta a existência de periódicos como *A Estação* — considerado bastante moderno e refinado, no qual os leitores e leitoras deparavam-se com artigos sobre higiene mental, anúncios, gravuras, moldes da moda europeia e poemas antigos — pode-se depreender uma sátira aos novos ideais sociais e políticos da época. No romance, o protagonista confunde as gentilezas que Sofia lhe oferece com interesse amoroso:

> É Rubião quem se confunde com a novidade do papel feminino que Sofia começa a aprender e representar. Quando ele diz para si próprio "se aquilo não é gostar, não sei o que seja gostar", confunde com amor as atenções de Sofia, suas virtudes na arte de bem receber e de se fazer sedutora para os amigos do marido, e sobretudo para este que lhes financia os negócios. De um lado, talvez, certa inabilidade de Sofia, ainda aprendiz nas sutilezas do salão, de outro a incapacidade total de Rubião para discernir a nova linguagem (MURICY, 1988, p. 94).

O episódio em que Sofia chama Rubião para ir ver a lua com ela é narrado da seguinte maneira:

> A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exército inimigo, e destroça-lo. Vede o que não seria com este exército amigo. Estavam no jardim. Sofia enfiara o braço no dele, para irem ver a lua. Convidara D. Tonica, mas a pobre dama respondeu que tinha um pé dormente, que já ia, e não foi. (ASSIS, XXXIX).

O pé dormente de D. Tonica era apenas um pretexto para não ir ver a lua com Rubião e Sofia e, além disso, o episódio é ambíguo: não se sabe exatamente se o fato de Sofia ter visto a lua com Rubião foi resultado de uma inabilidade social dela ou se ela teve realmente a intenção de oferecer ao protagonista a oportunidade para declarar-se para satisfazer sua vaidade íntima. Vale ressaltar que sutilezas como estas também faz parte do discurso do narrador e também integra um jogo de sedução com o leitor. Nele, o narrador focaliza alguns elementos e oculta outros, segundo seus interesses. No final do capítulo, o narrador expõe detalhadamente o que está oculto por trás das atitudes de Sofia:

> Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso sem que ele se zangasse, sem que se fosse embora... Sofia procurava alguma coisa, não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel: se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso. (ASSIS, XXXIX).

Sofia enfrentava um impasse e não sabia qual a melhor maneira de se desvencilhar daquela situação que poderia comprometer o jogo de sedução e exploração que ela e o marido empreendiam. No capítulo seguinte, o narrador focaliza o céu e, ironicamente, contrapõe a lua, que tem experiência amorosa e é séria, às estrelas que são jovens, inexperientes e riem do que não entendem:

> O recatado de longos meses era agora (castas estrelas!) nada menos que um libertino. Disséreis que o Diabo andara a enganar a moça com as duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs; de repente, meteu-as na algibeira e desbarretou-se para mostrar as duas pontas malignas, fincadas na testa. E rindo, daquele riso oblíquo dos maus, propunha comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo... Castas estrelas! (ASSIS, XL).

Como é possível observar, o narrador enfatiza a mudança drástica no comportamento de Rubião que sempre foi um tímido e, nesse momento, apresentava-se como um ser diabólico que tenta corromper Sofia, convencendo-a a trair seu marido. Ao contrapor a castidade das estrelas com a sordidez do convite à traição, o narrador evidencia o abismo existente entre dois extremos: a elevação — representada pelo céu e as estrelas — e a queda — representada pelo plano mundano e pelo convite ao adultério. No decorrer da narrativa, o leitor pode constatar que o movimento de ascensão e descenso se faz presente na trajetória de ambos os personagens, pois a ascensão econômica do casal Palha e Sofia depende da queda de Rubião. Esse jogo de antíteses que estrutura o romance é minuciosamente construído pelo narrador.

Antes de separarem-se, Rubião "só lhe pedia uma coisa, duas coisas; a primeira é que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes; a segunda é que, todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens" (ASSIS, XLI). Apesar de os pedidos do protagonista serem, aparentemente, ingênuos e românticos, "Rubião ia devorando a moça com os olhos de fogo e segurava-lhe uma das mãos para que ela não fugisse. Nem os olhos nem o gesto tinham poesia alguma". Note-se, novamente, a presença da antinomia *persona* versus *âmago*.

Nesse momento, há também o contraste entre os elementos divinos e diabólicos que compõem Rubião, pois o narrador o compara ao Diabo que tentava Sofia *com as duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs* e o protagonista pede a Sofia que fite o Cruzeiro, ou seja, que olhe para a cruz. Desse modo, Rubião é representado pelo narrador como um ser híbrido. Sofia, por sua vez, fica constrangida e indecisa sobre como reagir diante da investida do protagonista até que o Major Siqueira os interrompe. Ao contrário de Rubião, após os

primeiros momentos, Sofia readquiriu a posse de si mesma, detalhe que aponta para sua capacidade de dissimular, que é maior que a de Rubião. No romance machadiano posterior a *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, há uma cena na qual a mãe de Bentinho surpreende o filho e Capitu após o primeiro beijo dos dois. Capitu se recompõe e começa a falar bem mais rapidamente do que Bentinho, revelando também sua maior capacidade de dissimulação:

> Como eu quisesse falar, também para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e encheram-me a boca sem poder sair nenhuma. O beijo de Capitu fechava-me os lábios. Uma exclamação, um simples artigo, por mais que investissem com força, não logravam romper de dentro. E todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: "Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem..." (ASSIS, XXXIV).

O narrador autor de *Quincas Borba*, ao apresentar Sofia como uma personagem capaz de recuperar a posse de si mesma e dissimular com mais facilidade que Rubião, dá indícios de que ela obteria maior êxito no espaço de sociabilidade da Corte carioca do que o protagonista, que era mais suscetível de ser dominado pelas emoções. Quanto ao narrador autor de *Dom Casmurro*, ao apresentar as atitudes de Capitu de modo semelhante às de Sofia, tem o intuito de mobilizar a opinião do leitor a considerá-la capaz de cometer o adultério do qual a acusa. Porém, ao contrário do que ocorre com Rubião, em *Dom Casmurro*, Bentinho adapta-se muito bem ao espaço de sociabilidade no qual vive: torna-se um advogado e tanto seu discurso quanto sua estratégia narrativa dissimulam a verdade sobre os acontecimentos e seus reais interesses ao narrá-los.

Mais tarde, no quarto, Sofia narra a Palha a declaração de Rubião e lhe pede que tome providências para afastar o protagonista do convívio do casal, criando um novo impasse, agora para Palha:

> — Mas como se hão de cortar as relações de uma vez?
> — Fechar-lhe a porta, mas não digo tanto; basta, se queres, aos poucos...
> Era uma concessão, Palha aceitou-a; mas imediatamente ficou sombrio, soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois, agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então:
> — Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.
> Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor. (ASSIS, L).

Cristiano Palha viu-se em uma situação delicada, pois ao mesmo tempo em que precisava tomar alguma providência diante do fato que a esposa lhe revelava, afastar-se de Rubião comprometia seus planos capitalistas. No entanto, assim que Palha lhe revela o

motivo pelo qual não era conveniente cortar relações com o protagonista, Sofia se vê obrigada a aceitar a situação. De acordo com Cruz (2009):

> A verdadeira natureza das relações entre Cristiano e Sofia não é denunciada pelo narrador, que, em momento algum, tece qualquer juízo de valor, mas pela instauração de um discurso polifônico, que faz com que a cada frase do marido ou da mulher ouça-se a voz da denúncia. (CRUZ, 2009, p. 136).

Fingir que não tece julgamentos a respeito da moral e da ética dos comportamentos dos personagens é uma estratégia utilizada pelo narrador dissimulado e irônico de *Quincas Borba*. Ele focaliza o diálogo entre personagens e, por meio de suas falas, é possível que o leitor perceba os jogos de interesse ocultos sob as aparências.

2.11. A perda da unidade e as relações amorosas

A personagem D. Tonica, filha do Major, compreendeu o interesse de Rubião por Sofia e retirou-se cedo do jantar. O narrador havia revelado anteriormente que ela estava para completar quarenta anos e não havia se casado ainda. Desse modo, o protagonista, que estava quase com a mesma idade que ela e também era solteiro, representava a esperança de um possível casamento. Em seguida, o narrador apresenta ao leitor a reação de D. Tonica após chegar em casa:

> Não vades crer que a dor aqui foi mais verdadeira que a cólera; foram iguais em si mesmas, os efeitos é que foram diversos. A cólera deu em nada; a humilhação debulhou-se em lágrimas legítimas. E contudo não faltaram a esta senhora ímpetos de estrangular Sofia, calcá-la aos pés, arrancar-lhe o coração aos pedaços, dizendo-lhe na cara os nomes crus que atribuía ao marido... Tudo imaginações! Crede-me: há tiranos de intenção. Quem sabe? Na alma desta senhora passou agora um tênue fio de Calígula... (ASSIS, XLIV).

O capítulo todo compreende apenas a descrição acima, chamando a atenção para a dor e a cólera, os dois sentimentos que habitam o íntimo de D. Tonica e a levam a imaginar uma cruel punição a Sofia. Dessa maneira, o narrador mostra mais um personagem que experimenta uma fragmentação interior e recorre à imaginação para satisfazer um anseio. No próximo capítulo, o narrador expõe o contraste entre a tristeza de D. Tonica e a felicidade de Rubião depois da declaração amorosa:

> E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo, cansativo; mas uma boa

> distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida. (ASSIS, XLV).

No romance, esse duplo movimento entre o riso e o pranto, entre a ironia e o humor é que compõem essa obra tragicômica repleta de antíteses. No excerto acima, as afirmações do narrador autor são irônicas, apontando para seu olhar indiferente em face às desilusões humanas. Outro exemplo dos contrastes que integram a tessitura narrativa de *Quincas Borba* pode ser encontrado no capítulo posterior, já que, voltando para casa, Rubião depara-se com um mendigo que dormia na escadaria da Igreja de São Francisco de Assis. O narrador enfatiza que o mendigo e o céu contemplavam-se como "majestades rivais e tranquilas, sem arrogância, nem baixeza", como se o mendigo soubesse que o céu não cairia sobre ele e o céu soubesse que o mendigo não o escalaria.

A seguir, o narrador afirma: "Rubião não era filósofo; a comparação que ali fez entre os seus cuidados e os do maltrapilho apenas lhe trouxe à alma uma sombra de inveja: "'Aquele malandro não pensa em nada', disse consigo; 'daqui a pouco está dormindo, enquanto eu...'". (ASSIS, XLVII). O narrador rebaixa o protagonista, salientando sua ignorância ao enfatizar que ele não era filósofo e acredita que o mendigo não pensava em nada. A ironia do narrador reside no fato de que o personagem Quincas Borba, em *Memórias póstumas*, também fora mendigo e dormira nas escadarias da mesma Igreja e, no entanto, era *filósofo*. Não obstante, o narrador evidencia um contraste ao dizer que o capitalista Rubião, o vencedor, chegou a sentir inveja do mendigo, o vencido, porque supõe que ele estivesse livre de preocupações.

Em seguida, três cocheiros disputam a preferência do protagonista por seus tílburis. Nessa oportunidade, Rubião hesita um pouco e, enquanto está em um dos tílburis, fecha os olhos e lembra-se de um antigo acontecimento, que se passou quando ele ainda era um rapaz pobre que morava de favor na casa de um amigo carioca. Um dia, deparou-se com um préstito que acompanhava um enforcamento:

> Eis o réu que sobe à forca. Passou pela turba um frêmito. O carrasco pôs mãos à obra. Foi aqui que o pé direito de Rubião descreveu uma curva na direção exterior, obedecendo a um sentimento de regresso; mas o esquerdo, tomado de sentimento contrário, deixou-se estar; lutaram alguns instantes... (ASSIS, XLVII).

De acordo com Foucault, durante os séculos XVIII e XIX, os suplícios, como os enforcamentos em praça pública, por exemplo, eram espetáculos recorrentes que visavam

apresentar o crime cometido como um exemplo a não ser seguido. Foucault destaca também que, neste período, esses suplícios sofreram muitas críticas:

> As obras políticas que a Áustria, a Suíça e algumas províncias americanas como a Pensilvânia obrigavam a fazer em plena rua ou nas estradas — condenados com coleiras de ferro, em vestes multicores, grilhetas nos pés, trocando com o povo desafios, injúrias, zombarias, pancadas, sinais de rancor ou de cumplicidade — são eliminados mais ou menos em toda parte no fim do século XVIII, ou na primeira metade do século XIX. O suplício de exposição do condenado foi mantido na França até 1831, apesar das críticas violentas — "cenas repugnantes", dizia Réal; ela é finalmente abolida em abril de 1848. (FOUCAULT, 2014, p. 14)[24].

Foucault (2014, p. 49) ainda afirma que "o suplício judiciário deve ser compreendido também como um ritual político. Faz parte, mesmo num modo menor, das cerimônias pelas quais se manifesta o poder". O autor continua:

> Para explicar o emprego do suplício como penalidade não faltam razões gerais e de algum modo externas, que esclarecem a possibilidade e a longa persistência das penas físicas, a fraqueza e o caráter bastante isolado dos protestos feitos. Mas, sobre esse fundo, é preciso fazer aparecer sua função precisa. O suplício se inseriu tão fortemente na prática judicial, porque é revelador da verdade e agente do poder. Ele promove articulação do escrito com o oral, do secreto com o público, do processo de inquérito com a operação de confissão; permite que o crime seja reproduzido e voltado contra o corpo visível do criminoso; faz com que o crime, no mesmo horror, se manifeste e se anule. (FOUCAULT, 2014, p. 56).

Foucault (2014, p. 56) conclui afirmando que "o iluminismo logo há de desqualificar os suplícios reprovando-lhes a 'atrocidade'". Retomando o curso da narrativa de *Quincas Borba*, nota-se que duas forças contrárias lutavam no íntimo de Rubião: o protagonista se vê completamente dividido até que o seu pé esquerdo, que simboliza a conclusão equivocada, vence a disputa e ele assiste ao enforcamento. Após a execução, Rubião solta um grito e não vê mais nada. Um elogio do cocheiro ao cavalo que carregava o tílburi acorda-o e este continua falando a respeito do cavalo:

> — Este cavalo tem-me uma amizade — continuou o cocheiro — que se não acredita. Podia contar coisas extraordinárias. Há pessoas que até dizem que é mentira minha; mas, não, senhor, não é. Quem não sabe que cavalo e cachorro são os animais que mais gostam da gente? Cachorro parece que ainda gosta mais... (ASSIS, XLVIII).

[24] Publicado pela primeira vez em 1975.

Considerando que o Humanitismo satiriza o Positivismo, observa-se que nos escritos de Auguste Comte há uma passagem em que ele cita o cavalo e o cachorro como animais que auxiliam o ser humano:

> [...] uma justa compensação vos prescreve de agregardes ao novo Ente Supremo todos os seus dignos auxiliares animais. Toda útil cooperação habitual nos destinos humanos, quando exercida voluntariamente, erige o ser correspondente em elemento real dessa existência composta, com um grau de importância proporcional à dignidade da espécie e à eficácia do indivíduo. Para avaliar este complemento indispensável, basta imaginar que ele nos falta. Ninguém hesitará, então, em considerar tais cavalos, cães, bois, etc., como mais estimáveis que certos homens. (COMTE, 1978, p. 151)[25].

Valendo-se dessa menção a esses animais, o narrador utilizará exaustivamente o cavalo como metáfora do ser humano, haja vista as diversas vezes que o cavalo aparece na narrativa e é comparado ao ser humano. Trata-se, portanto, de uma metáfora irônica, pois consiste em um rebaixamento da condição humana. Há, por exemplo, a ocasião em que os cocheiros disputam a preferência de Rubião oferecendo-lhe seus cavalos; a afirmação do cocheiro que acorda o protagonista dentro do tílburi, "vossa senhoria há de ter visto que o cavalinho é bom" (ASSIS, XLVIII), e soa ambígua, porque parece referir-se ao escravo enforcado que não aparentava ser frio e feroz como diziam; a metáfora utilizada pelo filósofo Quincas Borba em que sua avó é atropelada por uma segue com dois cavalos; a imaginação de Sofia que é comparada pelo narrador a um "corcel brioso e petulante", no passeio que dá a cavalo com Palha e Rubião, e o excesso de imaginação que a leva a cair do cavalo, etc.[26]

Retomando o curso do romance, a menção do cocheiro ao cachorro faz com que Rubião se lembre do cão Quincas Borba. Nessa oportunidade, o narrador oferece ao leitor a seguinte descrição do protagonista, que evidencia o quanto ele é influenciável e deixa-se conduzir pela opinião pública:

> Rubião era mais crédulo que crente; não tinha razões para atacar nem para defender nada: — terra eternamente virgem para se lhe plantar qualquer coisa. A vida da Corte deu-lhe até uma particularidade: entre incrédulos, chegava a ser incrédulo. (ASSIS, XLIX).

A partir desse momento, Rubião passa a acreditar que a alma do filósofo Quincas Borba possa habitar o cachorro, o que soa como um disparate e constitui um dos primeiros

[25] Originalmente publicado em 1842.

[26] Vale ressalta também que, em *Memórias póstumas*, o narrador Brás Cubas utilizará a borboleta como metáfora dos personagens. Esse fato reforça a semelhança entre o narrador autor e Brás Cubas, além da presença de um processo de reelaboração constante da obra machadiana.

indícios do processo de enlouquecimento do protagonista[27]. Essa representação de Rubião pode estar aludindo a certo hábitos e crenças do imperador D. Pedro II, considerados pela sociedade carioca da época, como excêntricos. O imperador tinha grande interesse pelas culturas orientais antigas (objetos, religiosidade, idioma, comportamento, etc.) como a cultura egípcia, por exemplo. A partir da segunda metade do século XIX, D. Pedro II era constantemente visto e representado em pinturas com um livro na mão e aparentando estar mais interessado nesses assuntos do que em sua missão como governante.

Em 1871, D. Pedro II, a imperatriz e sua comitiva fazem uma viagem ao Egito e, posteriormente, à Europa, permanecendo longe do Brasil por dez meses. Analisando uma foto tirada na referida viagem, Lilia Schwarcz afirma:

> Chapéu na cabeça, olhar compenetrado, na primeira foto o monarca é o único que olha diretamente para a câmera, interessado no resultado do trabalho. O imperador volta à Europa carregado de imagens do velho Oriente, que tanto estudara nos livros. Da Itália vai à França, onde é recebido com cautela. No entanto, invariavelmente de preto e sem condecorações, andando devagar pelas ruas, eis que d. Pedro, com seu teatro, começa a convencer Paris. (SCHWARCZ, 1998, 369).

Quanto o imperador e sua comitiva retornam ao Brasil, são lançados, nos jornais cariocas, suplementos comemorativos do regresso. Nestes suplementos, D. Pedro II é representado de modo a se assemelhar a Júlio César e a Napoleão Bonaparte, servindo estas imagens para mostrar sua popularidade no exterior. No cenário brasileiro, no entanto, o ambiente político era de dúvidas e discordâncias quanto à sua figura e ao seu modo de governar. No momento do regresso do imperador, Machado de Assis escreve um poema comemorativo: "Composto em 1860, mas reapresentado no retorno de Suas Majestades imperiais, o poema de Machado de Assis — que acompanhava o folheto de recepção — cantava as glórias daquele que volta do mar, vindo do norte, inspirado pelo Deus dos cristãos e pelos deuses gregos" (SCHWARCZ, 1998, 371). Ele fato mostra que é válido pensar que Machado de Assis era um escritor que percebia essas dissimilaridades na figura e no comportamento de D. Pedro II e — elaborando um autor ficcional — o representava de maneira irônica em sua literatura, aludindo, por exemplo, à mescla entre religiosidade católica e outras religiões monoteístas e politeístas que sua imagem como imperador evocava na época.

[27] Esta ideia, juntamente com a afirmação do filósofo Quincas Borba de que ele era Santo Agostinho, revela a presença de crenças do espiritismo na narrativa, pois, segundo essa religião, a transmigração apresenta a possibilidade de uma mesma alma voltar a animar outros corpos, sejam de homens ou de animais.

Além disso, sobre D. Pedro II, Lilia Schwarcz também enfatiza que:

> Vestido quase sempre de negro, calças brancas ou pretas, gravata escura, sem dar a mão a ninguém em público, como mandava o protocolo; tendo eliminado o beija-mão por considerá-lo obsoleto, o imperador começava a ser mais compreendido. Por seu lado, enquanto "produto e produção", as imagens revelavam um distanciamento também observado no dia-a-dia. O monarca, encantado com o Velho Mundo, afastava-se de seu Império, na mesma proporção em que as contradições de ordem política e social tomavam uma forma mais evidente. O monarca nunca foi, ao mesmo tempo, tão popular e tão distante. (SCHWARCZ, 1998, 371).

Logo, tanto a representação física do protagonista Rubião, em *Quincas Borba* — com suas barbas e bigode longo, sobrecasaca, bengala de unicórnio, andar firme e senhor — quanto seu comportamento — sonhos de grandeza, hábitos de leitura, crenças espiritistas, etc. — e seu processo de enlouquecimento podem ser compreendidos em paralelo com a história do Segundo Reinado no Brasil.

Retomando o curso da narrativa, depois de ser questionado pelo major Siqueira sobre a possibilidade de que se casasse, Rubião ouve uma voz que acredita ter partido do cachorro:

> E por que não? — perguntou uma voz, depois que o major saiu.
> Rubião, apavorado, olhou em volta de si; viu apenas o cachorro, parado, olhando para ele. Era tão absurdo crer que a pergunta viria do próprio Quincas Borba — ou antes do outro Quincas Borba, cujo espírito estivesse no corpo deste —, que o nosso amigo sorriu com desdém; mas, ao mesmo tempo, executando o gesto do capítulo XLIX, estendeu a mão, e coçou as orelhas e a nuca do cachorro — ato próprio a dar satisfação ao possível espírito do finado.
> Era assim que o nosso amigo se desdobrava, sem público, diante de si mesmo. (ASSIS, LXXIX).

A respeito desse capítulo do romance, Souza (2006) esclarece:

> No acordo e desacordo consigo mesmo, o personagem se duplica e se contempla como uma outra pessoa. Ao se alienar de si mesmo e assumir a máscara do filósofo do humanitismo, Rubião chega ao limite extremo da heteromorfose, que consiste em ouvir a voz interior da consciência como se fosse a enunciação de Quincas Borba. (SOUZA, 2006, p. 134).

A metamorfose é um elemento característico da literatura de linhagem carnavalizada, que aparece em obras da sátira latina como *O Asno de Ouro*, de Apuleio, por exemplo, romance no qual o protagonista transforma-se em burro. O processo de metamorfose de Rubião, por sua vez, envolve o filósofo Quincas Borba, o cão homônimo, a figura de D. Pedro II e de Napoleão III. Sobre os recursos formais que o romance *Quincas Borba* utiliza para

representar a divisão íntima e a consequente loucura do protagonista e da sociedade de modo geral, Souza (2006, p.134) ressalta que "a mascarada e a pseudomorfose do ex-professor travestido de imperador adquirem o sentido de uma peça em que se interpenetram os estilos opostos da tragédia e da farsa, do sublime e do grotesco, do patético e do ridículo".

Segundo o narrador, depois de ter vivido "um dia cheio de sensações diversas e contrárias", Rubião "misturava tudo; o espírito ia de um para outro lado como bola de borracha entre mãos de criança" (ASSIS, XLIX). Alguns dias depois, o protagonista decide deixar a Corte e retornar a Barbacena, ideia que pode ter sido inspirada pelo episódio do enforcamento. Ao referir-se a esse acontecimento, o narrador afirma que Rubião "lembrou-se de um velho episódio esquecido, ou foi o episódio que lhe deu inconscientemente a solução". (ASSIS, XLVII).

A afirmação do narrador é ambígua, pois pode significar tanto que o caso do enforcado é que se impôs à mente de Rubião obrigando-o à rememoração quanto que esse mesmo caso deu ao personagem a solução para o dilema em que se encontrava. Tendo em vista que anteriormente o protagonista estava indeciso se assistia ao enforcamento ou se dava meia volta e iria cuidar de seus negócios, observa-se que ele obedece ao seu pé esquerdo e assiste a uma cena desagradável. Nesse novo momento de indecisão, pode-se concluir que ele optou por fazer o contrário: seguir o seu pé direito, dar meia volta e regressar a Minas. Porém, essa passagem do romance é ambígua, visto que o narrador não esclarece nada a respeito do assunto, deixando ao leitor a tarefa de inferir o sentido oculto do acontecimento. Empregando essa estratégia narrativa, o narrador semeia várias incertezas ao longo do romance, relativizando discursos e fatos.

Considerando que o caso do enforcado oferece-lhe inconscientemente a solução, pode-se concordar com a afirmação de Gledson (1986, p. 81) de que "[...] é apenas em momentos de completa indecisão que se rompe o controle consciente". Sutilezas como esta estão presentes em toda a narrativa, pois o narrador autor sempre se vale da ambiguidade e da dissimilaridade discursiva para confundir o leitor.

Posteriormente, Rubião comunica sua decisão para seus dois amigos Palha e Camacho — político que simula ser amigo do protagonista quando, na verdade, pretendia financiar o seu jornal às custas de Rubião. Logo que Camacho e Palha se conhecem, ambos percebem o interesse comum em dilapidar a fortuna de Rubião:

> Palha e Camacho olharam um para o outro... Oh! Esse olhar foi como um bilhete de visita trocado entre as duas consciências. Nenhuma disse o seu segredo, mas viram

> os nomes no cartão, e cumprimentaram-se. Sim, era preciso impedir que Rubião saísse; Minas podia retê-lo. (ASSIS, LIX).

Palha e Camacho conseguem cumprir seu objetivo de demover o protagonista de sua decisão de ir a Minas. Para explorá-lo, Camacho utiliza a linguagem própria da política, que Rubião não entende bem, já Palha utiliza a linguagem dos algarismos, que Rubião também desconhece. Segundo Teresa Pires Vara:

> Em ambos os casos, a exploração humana se desenvolve em segundo plano, mascarada pelo processo de sedução, que atua como suporte da sequência, permitindo a atuação velada de Palha e Camacho, nas transações em Rubião; nas duas sequências a exploração deste, implica num duplo processo de degradação, envolvendo não só a amizade interessada de Palha e Camacho por Rubião, como também o sentimento de Sofia, igualmente degradado no processo de sedução de Rubião (VARA, 1976, p. 45).

Assim que recebe a notícia de que o protagonista pretendia partir, Palha passa por um momento de confusão íntima que o narrador apresenta da seguinte maneira:

> Vá desapontamento. Misture-lhe o pesar da separação, não esqueçam a cólera que primeiro trovejou surdamente, e não faltará quem ache que a alma deste homem é uma colcha de retalhos. Pode ser; moralmente as colchas inteiriças são tão raras! O principal é que as cores se não desmintam umas às outras — quando não possam obedecer à simetria e regularidade. Era o caso do nosso homem. Tinha o aspecto baralhado à primeira vista; mas atentando bem, por mais opostos que fossem os matizes, lá se achava a unidade moral da pessoa. (ASSIS, LV).

Palha logra coser todos os de sentimentos contrários — desapontamento, pesar e cólera — que compõem seu íntimo e formar uma colcha de retalhos. A esse respeito, Kátia Muricy salienta que:

> Moralmente, Palha é uma "colcha de retalhos", mesmo porque "as colchas inteiriças são tão raras". Isto é, Palha não é um homem íntegro e a falta de "unidade moral" está associada à sua aptidão para a vida moderna, civilizada e moralmente fragmentária. O homem do século, homem de salão, tem outro conceito de honra: aquele que a limita à conveniência (MURICY, 1988, p. 94).

Rubião, ao contrário, não possui essa aptidão para a vida moderna, não consegue coser os retalhos e compor essa nova concepção moral, que se molda à conveniência social. Por conta disso, revela-se como um personagem inadaptável, que encontra na loucura um modo de alcançar imaginariamente sua integridade moral.

Nessa nova lógica capitalista, as ações nunca são gratuitas, sempre há um interesse pessoal em obter lucro. Em determinado momento, por exemplo, Rubião salva o menino Deolindo de ser atropelado por uma segue com dois cavalos. Nesse momento, nota-se novamente a recorrência de nomes de personagens na ficção machadiana, evidenciando seu constante processo de reescritura: no conto *Noite de almirante*, publicado no livro *Histórias sem data*, em 1884, há um personagem chamado Deolindo Venta-Grande.

Tornando a *Quincas Borba*, observa-se que a atitude de Rubião foi espontânea e gratuita, mas, logo que fica sabendo do ocorrido, Camacho manda publicar no jornal a notícia do salvamento da criança, a fim de fazer com que a sociedade carioca o admirasse e, com uma imagem pública positiva, ele pudesse inserir Rubião na política:

> Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! Que viveza de estilo! Alguns pontos estavam acrescentados — confusão de memória —, mas o acréscimo não ficava mal. E certo orgulho que lhe notou ao repetir-lhe o nome? "O nosso amigo, o nosso distintíssimo amigo, o nosso valente amigo...". (ASSIS, LXVII).

Inicialmente muito aborrecido por ver o caso publicado, Rubião vai gradativamente mudando de opinião, até achar a notícia muito boa. Assim, o romance sinaliza os artifícios retóricos empregados pelo discurso jornalístico e as intenções políticas que mascaram. Quando informa que "alguns pontos estavam acrescentados", o protagonista indica a manipulação dos fatos e o jogo de dissimulação que o fazer jornalístico, apesar de tentar parecer absolutamente objetivo e imparcial, demanda. Não se pode esquecer de que a própria narrativa também se vale de artifícios retóricos e realiza um jogo de simulação e dissimulação que se aproximam da loucura, na medida em que a loucura também contempla o fingimento ou loucura moral, conforme discutido anteriormente.

Assim como Camacho utiliza o episódio do salvamento da criança realizado por Rubião com finalidade política e econômica, o protagonista, por sua vez, dá a um jovem que apanhou seu chapéu essa mesma ideia da venalidade das ações:

> Rubião advertiu então que perdera o chapéu. Um rapazinho esfarrapado, que o apanhara, estava à porta da colchoaria, aguardando a ocasião de restituí-lo. Rubião deu-lhe uns cobres em recompensa, coisa em que o rapazinho não cuidara, ao ir apanhar o chapéu. Não o apanhou senão para ter uma parte na glória e nos serviços. Entretanto, aceitou os cobres, com prazer; foi talvez a primeira ideia que lhe deram da venalidade das ações. (ASSIS, LX).

Mais adiante, o narrador faz um capítulo de poucas linhas para expressar somente as ideias de Rubião sobre os elogios que o personagem Carlos Maria tece a Sofia dizendo que ela é mais bela que seu retrato: "'Como ele diz aquelas coisas tão naturalmente', pensou Rubião, em casa, relembrando as palavras de Carlos Maria. 'Desfazer no retrato só para elogiar a pessoa! Note-se que o retrato é muito parecido'". (ASSIS, LXVI). O espanto do protagonista se deve aos galanteios de Carlos Maria, linguagem tipicamente utilizada nos salões da época, mas que Rubião não domina. Fazendo uma analogia com a forma narrativa do romance, é possível constatar que, do mesmo modo que o protagonista, o leitor que não consegue distinguir a linguagem sedutora do narrador ou a dissimulação discursiva deste, será ludibriado.

Além desses galanteios de salão, por conta da influência da cultura francesa na sociedade carioca da época, era comum que as mulheres pertencentes à elite soubessem piano e francês e, segundo Passos (2000, p. 30), "a prática social inclui a moda, as diversões, a educação, a culinária, elementos em que tal presença é uma das tônicas, no século XIX, com elementos variados como modistas, cabeleireiros, retratistas, professores particulares, donos de restaurantes, livreiros, etc.". Em certo ponto da narrativa, o casal Palha e Sofia recebe sua prima Maria Benedita, que morava na roça com a mãe e passa a morar na Corte com o casal. Para auxiliá-la, Sofia contrata professores particulares de piano e francês.

Nesse novo espaço de sociabilidade, as diferenças de classe existem, mas há a possibilidade de mudança de classe e o afrancesamento tornou-se essencial para a ascensão social. Em pouco tempo, Maria Benedita começou a competir com Sofia em vários aspectos:

> A pessoa ajustara-se ao meio, mais depressa do que fariam crer o gosto natural e a vida da roça. Já competia com a outra, embora houvesse nesta um desgarre, e não sei que expressão particular que, para assim dizer, dava cor a todas as linhas e gestos da figura. Não obstante essa diferença, é certo que a outra era vista e notada ao pé dela, de tal jeito que Sofia, que começara a louvá-la em toda a parte, não a deslouvava agora, mas ouvia calada as admirações. Falava bem; — mas, quando calava, era por muito tempo; dizia que eram os seus "calundus". (ASSIS, LXVIII).

Maria Benedita, ao contrário de Rubião, se adapta com facilidade ao meio, chegando até mesmo a deixar Sofia descontente em algumas ocasiões, porque conquistava a ascensão social em menos tempo que ela. Naquele espaço de sociabilidade, quanto maior for a capacidade de adaptação de um indivíduo, maior será a probabilidade deste conquistar uma situação econômica mais favorável e vice versa. Tornando ao protagonista, ao assumir seu novo papel social de fidalgo carioca, Rubião sente que sua unidade individual foi rompida e, aceitando a sugestão do Major Siqueira, pensa em se casar para recuperar a unidade perdida.

Ele chega até mesmo a ouvir o cachorro Quincas Borba aconselhando-o a casar-se. Conforme mencionado anteriormente, Rubião acredita que dentro do cachorro habita a alma do finado filósofo, quando, na verdade, se trata da autoconsciência de Rubião, que sente sua própria fragmentação:

> Em verdade, o casamento podia ser o laço da unidade perdida. Rubião sentia-se disperso; os próprios amigos de trânsito, que ele amava tanto, que o cortejavam tanto, davam-lhe à vida um aspecto de viagem, em que a língua mudasse com as cidades, ora espanhol, ora turco. Sofia contribuía para esse estado; tão diversa de si mesma, ora isto, ora aquilo, que os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo. (ASSIS, LXXX).

Com a mudança do meio e da fortuna, o frágil equilíbrio íntimo de Rubião se rompe. Em meio a tantas oscilações e contrastes, de tanta volubilidade trazida pelo ambiente da Corte, Rubião é aconselhado a casar-se a fim de que sua vida adquira alguma solidez e estabilidade. Diante de sua dificuldade de adaptação e da ociosidade da vida fidalga, Rubião passa a recorrer à leitura e à imaginação para preencher os vazios existenciais que sentia e essa combinação de literatura e imaginação com a falta de unidade íntima contribui para um gradual processo de enlouquecimento, pois a verossimilhança literária é um elemento construído e, como em toda a ficção, há muita dissimulação retórica no fazer literário. Ao longo da narrativa, Rubião aparece lendo notícias de jornal, cartas e romances franceses[28]:

> Ultimamente, ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original. Dos primeiros sobravam traduções. Arriscava-se a algum mais, se lhe achava o principal dos outros, uma sociedade fidalga e régia. Aquelas cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e os seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas e os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas ou graciosas, faziam-lhe passar o tempo às carreiras. Quase sempre, acabava com o livro caído e os olhos no ar, pensado. Talvez algum velho marquês defunto lhe repetisse anedotas de outras eras. (ASSIS, LXXX).

Nessa descrição do narrador enunciador é possível inferir uma sátira ao romantismo, a obras que circulavam no Rio de Janeiro e representam cenas da Corte francesa, cuja realidade é bastante diferente da realidade da Corte brasileira. Além disso, a menção a um velho marquês defunto que lhe repetia anedotas de outras eras pode ser uma referência a Brás Cubas, que pretendia ser marquês e é um defunto-autor. Por fim, a intervenção de outras obras escritas no fio narrativo do romance é mais um traço da polifonia de *Quincas Borba*:

[28] Assim como Dom Quixote lia romances de cavalaria e torna-se um cavaleiro andante, Rubião lê romances franceses e torna-se Napoleão III.

> Na verdade, a Carta enigmática de Quincas Borba, o Jornal da corte, o bilhete de Brás Cubas e o testamento de Quincas Borba se manifestam, na objetividade da narrativa, como micro-narrativas, encaixadas na sequência principal, configurando os diversos níveis de subjetividade, tanto no plano da ação como no plano do discurso; oscilando entre a dupla subjetividade do narrador da carta e a aparente objetividade do jornal da corte, entre a subjetividade do ponto de vista de Brás Cubas e a suposta objetividade do testamento, os diversos planos superpostos criam a ambiguidade na sequência, possibilitando uma visão objetiva mais profunda da realidade, através da flutuação e superposição de pontos de vista (VARA, 1976, p. 37).

O narrador, portanto, deixa clara a relação existente entre certa literatura e a loucura e mostra como a literatura influenciará a imaginação de Rubião, que compõe mentalmente universos fictícios até que as fronteiras entre realidade e ficção se baralhem, visto que o protagonista já confundia, anteriormente, os limites entre a *persona* e o *âmago*. Note-se que a *persona* também é uma ficção, pois é um aspecto exterior e pertence ao campo semântico da ilusão, do disfarce e do engano. Segundo o teólogo do século XVI Erasmo de Roterdã, em *O elogio da loucura*, "o homem é feito de maneira que as ficções lhe causam muito mais impressão que a verdade" (ERASMO, 2012, p. 67)[29]. A loucura cotidiana da sociedade da época representada no romance confirma esse ponto de vista, pois as verdades construídas — as *personas* — se mostram mais convincentes do que a verdade — os *âmagos*.

Ao invés de tentar encontrar uma noiva, Rubião se põe a imaginar um casamento cheio de pompa, tendo tantos sonhos de grandeza que o narrador chega a compará-lo com Próspero, personagem de Shakespeare que possui conhecimentos mágicos: "Que misterioso Próspero transformava assim uma ilha banal em mascarada sublime?" (ASSIS, LXXXII). De acordo com Vara (1976), que considera a existência de uma estrutura de mascaramentos e espelhamentos em *Quincas Borba*, a imaginação atua como um contra espelho deformante do real:

> Síntese de uma posição ambígua, dividida entre as fulgurações do ouro e do cristal, o ponto de vista de Rubião, enquanto identificado com a irrealidade criada, se caracteriza pelo rigor da documentação descritiva, captando apenas o acessório, o supérfluo, o momentâneo, na reconstituição minuciosa de uma sociedade "fidalga e régia" do Rio de Janeiro imperial [...]. (VARA, 1976, p. 81).

[29] A obra foi publicada pela primeira vez em 1511, em Paris.

Conforme Bosi (2007) assinalada em seu estudo *O enigma do olhar*, a herança e o matrimônio são os dois principais recursos de aquisição e manutenção de capital ou patrimônio:

> Igual assimetria de interesse e sentimento impõe-se quando o plano tem por fim o casamento. O pretendente, ou a pretendente, aparece em situação de *status* inferior ou periclitante: é a hora de assomar a figura salvadora de uma noiva ou de um noivo. Obviamente, a situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar. (BOSI, 2007, p. 76).

No caso de Rubião, que recebeu uma grande herança, mas via seu patrimônio ser dilapidado e sua unidade íntima se esfacelar, o casamento representava um modo de preservar seu capital. D. Antônia, em determinado momento, cogita a possibilidade de casar-se com ele, adquirindo assim estabilidade financeira e ascensão social. Do mesmo modo, Palha cogita a hipótese de casar a prima Maria Benedita com Rubião para atender aos interesses capitalistas da família. O próprio casamento de Palha e Sofia era um modo eficiente de ambos conquistarem a ascensão financeira e social assim como o casamento de Maria Benedita e Carlos Maria representou para a noiva uma grande ascensão.

Sobre os romances machadianos, Bosi (2007, 85) destaca que "nos grandes romances, *Memórias póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurrro*, as instituições cardiais serão, ainda e sempre, o Matrimônio e o Patrimônio; e respectivamente, o Adultério e o Logro – do latim: *lucrum*". Além disso, Cruz (2009, p. 116) ressalta que "[...] predominam nos romances de Machado de Assis percursos narrativos de aquisição de prestígio social, os quais são figurativizados por meio da realização de casamentos, do recebimento de heranças ou da prática de extorsões".

Nesse aspecto, o romance *Quincas Borba* e o discurso irônico do narrador, com sutileza, realiza uma sátira às convenções sociais da época como, por exemplo, a busca desesperada das mulheres por um casamento. No caso de D. Tonica, por exemplo, o narrador enunciador se refere, da seguinte maneira, ao fato de ela ter conseguido encontrar um noivo:

> D. Tonica recebeu o retrato e fitou-o alguns instantes; mas, tirou logo os olhos, e deixou-se estar sentada, enquanto a imaginação saiu a esperar o Rodrigues. Chamava-se Rodrigues. Era mais baixo que ela — cousa que o retrato não dava — e empregado em uma repartição do Ministério da Guerra. Viúvo, com dois filhos, um que estava no batalhão dos menores, outro que era tuberculoso — doze anos —, condenado à morte. Que importa? Era o noivo; todas as noites, ao recolher-se, D. Tonica ajoelhava-se ante a imagem de Nossa Senhora, sua madrinha, agradecia-lhe o favor e pedia-lhe que a fizesse feliz. Sonhava já com um filho; havia de chamar-lhe Álvaro. (ASSIS, CLXXX).

Além disso, em determinado momento, a personagem D. Fernanda interroga seu marido Teófilo a fim de saber se era possível que ele arranjara algum marido para Maria Benedita:

> Ao almoço, já ele [Teófilo] sorria, ainda que de um sorriso pálido; a mulher, para desviá-lo da preocupação, aventou o plano de casar Maria Benedita, e havia de ser com um deputado, se existisse na Câmara algum solteiro, qualquer que fosse a opinião. Podia ser governista, oposicionista, ambas as coisas ou nada — contanto que fosse marido. (ASSIS, CXIX).

Na passagem acima, fica evidente que o mais importante não era o noivo e suas características individuais, mas seu papel social de marido. Dessa maneira, a narrativa desvenda os interesses financeiros e sociais de aquisição de *status* e poder. Utilizando uma forma irônica, que gera o riso, o romance atinge o humor, expondo a loucura cotidiana brasileira. Com o casamento de Maria Benedita, *Quincas Borba* satiriza os esquemas dos enredos românticos ao mostrar o narcisismo do noivo e evidenciar que o casamento somente se realiza por conta da vaidade deste. A partir do capítulo oitenta e cinco, o narrador mostrará que Rubião, sentindo-se entediado, decide visitar seu enfermo amigo Freitas e, na volta, desce do tílburi e passeia a pé pelo bairro até chegar à Rua da Saúde, onde observa uma mulher com seu filho e a ideia do matrimônio retorna à sua mente:

> Parou, olhou para trás, viu ir a moça, *tique-tique*, e o menino ao pé dela, amiudando as perninhas, para ajustar-se ao passo da mãe. Depois, foi andando lentamente, pensando em várias mulheres que podia escolher muito bem, para executar, a quatro mãos, a sonata conjugal, a música séria, regular e clássica. Chegou a pensar na filha do major, que apenas sabia umas velhas mazurcas. De repente, ouvia a guitarra do pecado, tangida pelos dedos de Sofia, que o deliciavam, que o estonteavam, a um tempo; e lá se ia toda a castidade do plano anterior (ASSIS, LXXXVII).

Como não consegue se desvencilhar do jogo de sedução que Sofia realizava, conforme já mencionado anteriormente, Rubião observa uma mulher com seu filho, quando passa pela Rua da Saúde, e o cocheiro o considera um lascivo. O acontecimento que o cocheiro inventa depois disso leva Rubião a acreditar que Sofia e Carlos Maria provavelmente tinham um caso. Ele dirige-se ao protagonista nos seguintes termos:

> — Que lhe dizia eu? — redarguiu o homem —. Vossa Senhoria é fino, e faz muito bem; mas eu sou pessoa de segredo, e cá o carro tem servido para estas idas e vindas. Não há muitos dias trouxe um belo moço, muito bem vestido, pessoa fina — já se sabe, negócio de rabo de saia. (ASSIS, LXXXIX).

Posteriormente, alguns capítulos adiante, o narrador comunica o leitor sobre o casamento da personagem Maria Benedita com Carlos Maria. Por meio de uma comissão que visava ajudar as vítimas de uma epidemia de cólera no estado de Alagoas — a Comissão das Alagoas, criada por Sofia —, Maria Benedita conhece D. Fernanda, que é fundamental no arranjo de seu matrimônio com Carlos Maria. Nessa oportunidade, o narrador autor ironicamente afirma que "se não fosse a epidemia das Alagoas, talvez não chegasse a haver casamento; donde se conclui que as catástrofes são úteis, e até necessárias". (ASSIS, CXVII).

Com essa afirmação, o narrador autor demonstra uma postura de grande indiferença em relação ao sofrimento alheio, comportamento inspirado nos argumentos otimistas do Humanitismo, que o narrador satiriza aqui, mostrando também o princípio de reversibilidade das situações, atrelado ao tragicômico. Logo, o narrador autor está construindo o humor e expondo a lógica cruel desses pressupostos do *darwinismo social*. Mais adiante, ele irá mostrar o momento em que D. Fernanda, prima de Carlos Maria, tenta convencê-lo a ter um envolvimento amoroso com Maria Benedita, moça que ela conhece da comissão das Alagoas.

O início do envolvimento entre os dois se dá na Igreja de Santo Antônio dos Pobres, o santo que auxilia os matrimônios, quando, após sair de uma missa, D. Fernanda revela a Carlos Maria que Maria Benedita o adorava como a um deus. Personagem extremamente narcisista, ele se encanta com a ideia e decide retribuir tamanha veneração: "que bom era sentir-se um deus adorado, e adorado à maneira evangélica, metida a devota no aposento, fechada a porta, em secreto, não nas sinagogas, à vista de todos. 'E teu pai que vê o que se passa em secreto te dará a paga'. Oh! Ele daria a paga [...]" (ASSIS, CXX). Vale ressaltar que o nome da personagem Maria Benedita remete à figura de Maria, considerada a esposa de Deus pela igreja católica. Assim, o romance elabora também uma representação irônica da religiosidade católica da época.

Apesar de o Major Siqueira e Palha terem o desejo de que Rubião se case e tentarem persuadi-lo a casar-se com D. Tonica ou com Maria Benedita, o protagonista não se interessa por nenhuma das duas e não se casa, ficando o matrimônio apenas no plano imaginário. Além disso, assim como Quincas Borba, Brás Cubas e Simão Bacamarte, Rubião não tem filhos, o que contraria o modelo recomendado pelos médicos higienistas no século XIX, segundo o qual os homens deveriam casar-se com mulheres sadias e ter filhos. Portanto, nota-se que o romance nega toda a lógica social brasileira e suas instituições, revelando o humor e a loucura presentes nesse espaço de sociabilidade.

2.12. O estilhaçamento íntimo

Explicados esses fatos, o narrador revela que, com os esforços do Dr. Camacho em inserir Rubião na política, este se torna conhecido pela sociedade carioca da época e as demais personagens passam a compor uma imagem exterior de Rubião totalmente distante da realidade:

> Já então era um nome repetido. Conhecia-se o homem. Quando apareciam as barbas e o par de bigodes longos, uma sobrecasaca bem justa, um peito largo, bengala de unicórnio, e um andar firme e senhor, dizia-se logo que era o Rubião — um ricaço de Minas.
> Tinham-lhe feito uma lenda. Diziam-no discípulo de um grande filósofo, que lhe legara imensos bens, — um, três, cinco mil contos. Estranhavam alguns que ele não tratasse nunca de filosofia, mas a lenda explicava esse silêncio pelo próprio método filosófico do mestre, que consistia em ensinar somente aos homens de boa vontade. Onde estavam esses discípulos? Iam à casa dele, todos os dias — alguns duas vezes, de manhã e de tarde; e assim ficavam definidos os comensais. (ASSIS, CXXXIII).

O excerto acima demonstra que a sociedade carioca compõe uma alma exterior ou *persona* para Rubião bastante distante de sua alma interior ou *âmago*. Assim como faz com Rubião, esse ambiente social compõe também para si mesmo uma alma exterior distante de sua realidade, tentando assemelhar-se à sociedade francesa da época. Note-se que a História, a literatura e a lenda são narrativas e, como narrativas, são discursos retóricos passíveis de um processo de dissimulação. Essa alma exterior que os personagens atribuem ao protagonista é formada a partir das referências e elogios exagerados a seu respeito. A opinião pública deixa-se iludir por tais excessos e compõe uma imagem exterior que não passa de mera aparência: é uma ficção, visto que, na realidade, restavam a Rubião apenas poucos contos de réis, ele nunca foi um filósofo e os "homens de boa vontade" são apenas malandros que dilapidam a fortuna do protagonista. Assim, o narrador mostra o abismo existente entre a imagem criada pela opinião pública e a realidade.

Esse hábito de ensinar filosofia aos discípulos em casa, que supostamente Rubião tinha, lembra tanto a época em que o filósofo Quincas Borba lhe explicava o Humanitismo em sua casa, em Barbacena, quanto remete a costume de Auguste Comte no momento em que passava por perturbações mentais:

> [...] determinada em parte pelas perturbações mentais que assaltaram Augusto Comte em certa época, e em parte pelo seu procedimento de oficiar cerimônias da Religião da Humanidade, ante um pequeno grupo de fiéis, cotidianamente em sua

> casa. É a ideia vulgar de um Comte louco e extravagante que se vislumbra na perspectiva longínqua [...]. (CAMARA JR, 1962, p. 101).

Parte da fama de filósofo, de homem das letras, que Rubião adquiriu se deve tanto aos livros que Quincas Borba lhe deixou como herança quanto aos livros que comprava e aos desperdícios financeiros praticados por ele no âmbito religioso e cultural:

> Rubião protegia largamente as letras. Livros que lhe eram dedicados entravam para o prelo com a garantia de duzentos e trezentos exemplares. Tinha diplomas e diplomas de sociedades literárias, coreográficas, pias, e era juntamente sócio de uma Congregação Católica e de um Grêmio Protestante, não se tendo lembrado de um quando lhe falaram do outro; o que fazia era pagar regularmente as mensalidades de ambos. Assinava jornais sem os ler [...]. (ASSIS, CXXXV).

O narrador salienta que, a partir do momento em que Rubião começou a ocupar-se da literatura, deixou de sentir o tédio e a falta de equilíbrio interior que a ociosidade de seu papel social de fidalgo carioca lhe impunham. O narrador afirma que "já o tempo não passava por ele como por um vadio sem ideias. Rubião, à falta delas, tinha agora imaginação" (ASSIS, CXXXVII). De acordo com Passos (2014, p. 45), a capacidade de imaginar "[...] é um modo de fazer os protagonistas adquirirem gravidade e profundeza de espírito; tal alargamento recorre a mundos de invenção para adensar a consciência e o drama dos protagonistas". Porém, a literatura e a imaginação, se por um lado, preenchiam os dias ociosos do protagonista, por outro, levam-no a novos equívocos, pois ambas são ficções e se relacionam com o fingimento.

Com essa capacidade de imaginar, a consciência dos personagens ganha profundidade, fazendo com que eles sejam muito semelhantes a "pessoas". Em sua obra intitulada *Romance com pessoas*, José Luiz Passos trata especificamente desta aproximação, afirmando que:

> O mundo dos romances de Machado é marcado pela assimetria, por uma dissimilaridade que habita o próprio herói ou heroína. A dissimilaridade é a raiz do seu conceito de pessoa humana. Essa noção se expressa fundamentalmente pela aptidão do protagonista para imaginar-se desigual a si mesmo; tal operação representa o vínculo específico do romance machadiano com a modernidade (PASSOS, 2014, p. 66).

Logo, os personagens machadianos têm esse traço distintivo e o papel do narrador é essencial para a composição da complexidade mental dos personagens. Além da imaginação, o narrador assume que valoriza também a capacidade de dissimulação, o que sugere que os

personagens, bem como ele mesmo, têm essa habilidade de dissimular. Em uma pausa metalinguística, ele afirma:

> E Sofia? — interroga impaciente a leitora, tal qual Orgon: Et Tartufe? Ai, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma — também ela comia bem, dormia largo e fofo — coisas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. Se esta última reflexão é o motivo secreto da vossa pergunta, deixai que vos diga que sois muito indiscreta, e que eu não me quero senão como dissimulados. (ASSIS, CXXXVIII).

Nesse momento, o narrador autor projeta as reações de seus leitores e/ou leitoras e, ironicamente, acusa-os de indiscrição, prevendo o motivo secreto de suas interrogações quando, na verdade, o leitor não fez pergunta alguma, pois tudo não passa de um jogo do narrador autor. Quando afirma "não me quero senão com dissimulados", o narrador autor evidencia o quanto valoriza a dissimulação, sendo este um narrador enganador e multifacetado, que se comporta como um ator teatral. A respeito da presença da teatralização na obra machadiana, Barreto Filho (1947, p. 127) destaca que "o artista trágico cria então os modelos que hão de sobreviver e inspirar a alma popular, retificando a consciência e o caráter da coletividade". Essa alteridade que faz parte da obra machadiana vincula-se à representação da heterogeneidade histórico-social humana. Sobre essa peculiaridade, Ronaldes de Melo e Souza acrescenta que:

> Comportando-se como ator teatral, o narrador machadiano é o narrador mímico-dramático, o narrador que difere sempre de si mesmo, que se despersonaliza a fim de personificar cada um dos papéis disponibilizados pela diversidade qualitativa da atuação histórico-social dos homens (SOUZA, 2006, p. 17).

Vale ressaltar que esse jogo de simulações, conforme demonstra o romance, fazia parte da sociabilidade da sociedade carioca da época e a loucura cotidiana reside exatamente na perda dos limites entre a realidade e a ficção, ela está na crença em suposições, imaginações, ficções. *Quincas Borba* revela que as verdades unívocas socialmente aceitas são construções fictícias elaboradas para atender a interesses específicos, logo, há uma loucura generalizada. Em seguida, o narrador autor prossegue do seguinte modo:

> Repito, comia bem, dormia largo e fogo. Chegara ao fim da comissão das Alagoas, com elogios da imprensa; a Atalaia chamou-lhe "o anjo da consolação". E não se pense que este nome a alegrou, posto que a lisonjeasse; ao contrário, resumindo em Sofia toda a ação da caridade, podia mortificar as novas amigas, e fazer-lhe perder em um dia o trabalho de longos meses. Assim se explica o artigo que a mesma folha

> trouxe no número seguinte, nomeando, particularizando e glorificando as outras comissárias — "estrelas de primeira grandeza". (ASSIS, CXXXVIII).

Na passagem acima, observa-se como o discurso jornalístico é capaz de influenciar a opinião pública. Algum tempo depois, o narrador expõe um momento em que Rubião sente desejo de dar sua mão para que seus convivas a beijassem:

> Soou a campainha de jantar; Rubião compôs o rosto, para que os seus habituados (tinha sempre quatro ou cinco) não percebessem nada. Achou-os na sala de vistas, conversando, à espera; ergueram-se todos, foram apertar-lhe a mão, alvoroçadamente. Rubião teve aqui um impulso inexplicável — dar-lhes a mão a beijar. Reteve-se a tempo, espantado de si mesmo. (ASSIS, XCI).

Nesse ponto da narrativa, é possível notar que a imaginação desempenha um papel importante na vida de Rubião, que já está bastante acostumado à leitura de romances franceses e a imaginar-se como integrante do universo fictício dessas narrativas. Pode-se observar também que, na sociedade carioca do XIX, os livros, bibliotecas e livrarias tornaram-se elementos importantes para o desenvolvimento da cultura do país, portanto, a leitura começava a expandir-se no Brasil, apesar de a maioria da população ainda ser analfabeta.

Baseado em sua imaginação, nos seus sonhos de grandeza e no reflexo distorcido que seus aduladores lhe dão — através de constantes elogios, exageros e mentiras a respeito de sua figura e de seu papel social — Rubião compõe para si mesmo uma alma exterior fictícia, distorcida e distante da realidade: uma ilusão. No capítulo acima, ele ainda é capaz de reconhecer sua falha e corrigir-se a tempo, mostrando que ainda tem alguma consciência das fronteiras que separam a ficção da realidade, mas essa consciência irá extinguir-se gradativamente. A respeito da imagem que os personagens machadianos compõem de si mesmos, Passos (2014) afirma:

> Seus protagonistas invertem o sentido da relação com o entorno: espraiam seus desejos no ambiente; lançam na paisagem invenções vaidosas de sua posição no mundo; buscam o espelhamento, a satisfação, a opinião pública como modo de chegarem ao contentamento; e, não raro, fazem do engano uma vantagem. Assim, o mundo se faz à sua imagem e essa imagem pode falsificar a relação com o mesmo mundo (PASSOS, 2014, p. 67).

Alguns dias após esse incidente, Rubião pede dez contos de réis a Palha — seu sócio em uma casa de importação, depositário de seu dinheiro, apólices, ações, escrituras, etc. —,

mas este lhe chama a atenção para os rombos feitos em seu capital e insiste em não lhe entregar a quantia, aconselhando-o a ter mais cautela, porque a casa de importação dos dois poderia cair: "Rubião remoía os conselhos do sócio, não por serem bons nem prováveis, mas por achar neles uma intenção maviosa, revestida de forma crua. Agradeceu-os de coração, mas rejeitou-os; precisava dos dez contos" (ASSIS, CVIII).

Percebe-se que, à medida em que manifesta sua loucura, Rubião adquire certa lucidez. No excerto acima, por exemplo, o protagonista chega a identificar uma intenção maviosa oculta sob o discurso de Palha, mas essa percepção não o leva a um contentamento. Ironicamente, nesse momento, Palha oferece-lhe um conselho que poderia ajudá-lo a proteger seu patrimônio, mas o protagonista recusa-o. Pode-se observar que Rubião aceita a grande maioria das recomendações de Palha, o que o leva à ruína financeira e, no episódio acima, o protagonista comporta-se de maneira oposta. Porém, nota-se que Palha não tinha o intuito de proteger o patrimônio de Rubião, beneficiando-o, mas pretendia proteger a casa de importação dos dois.

Mais adiante, Rubião sonha que salvava Sofia de açoites que Palha lhe aplicava. Nessa ocasião, Sofia era a Imperatriz Eugênia e Rubião era seu marido, o imperador Luís Napoleão III. Vale ressaltar que a imaginação do protagonista adquire maior relevo no período noturno e, por isso, na Idade Média, aplicou-se o termo lunático para designar alguns loucos, segundo Luzia de Maria:

> Diante do fato de que as pessoas emocionalmente afetadas mostravam sensível agravamento de seu estado nos momentos em que ficavam sozinhas e como isso ocorria geralmente à noite, a associação foi inevitável: a loucura deveria provir da influência da lua sobre o comportamento humano. (MARIA, 2005, p. 49).

Em seguida, alguns comportamentos do narrador autor se destacam, revelando a modernidade de sua narração, que consiste em uma forma narrativa singular. No capítulo cento e doze, por exemplo, ele afirma:

> Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros — velhos todos —, em que a matéria do capítulo era posta no sumário: "De como aconteceu isto assim, e mais assim". Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em Tom Jones, livro IV, cap. I, lede este título "Contendo apenas cinco folhas de papel". É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é o autor conclui obsequiosamente "E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo". (ASSIS, CXII).

O narrador dedica um capítulo todo para informar, ironicamente que gostaria de adotar um método narrativo arcaico, que supostamente não enganava a ninguém. Observa-se que o fazer literário desse narrador autor constitui uma dramatização dissimulada, um jogo de máscaras e que afirmar que gostaria de não adotar esse ponto de vista enganador não passa de mais uma das várias ironias do narrador. Em seguida, ele dá sequência à narrativa com outro capítulo que se inicia da seguinte maneira:

> Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: 'De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera'.
> Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, quereria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era co-autor até a autoria de todas as horas lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; — deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias (ASSIS, CXIII).

No excerto acima, o narrador autor, ironicamente, afirma que poderia atribuir ao capítulo o seguinte título bastante cômico, mas que não deixaria todos os leitores satisfeitos: "De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera". Nota-se também que, ironicamente, o narrador não apresenta uma análise da operação mental de Rubião, conforme ele afirma que o leitor gostaria de obter. Posteriormente, o próximo capítulo é composto somente pela seguinte frase, que mais se parece formalmente com um título: "Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título" (ASSIS, CXIV).

Esse narrador, que valoriza a dissimulação, conduz a narrativa omitindo informações, deixando de focalizar certos personagens em determinados momentos, exibindo minuciosamente os traços morais que quer ressaltar, etc. Em seguida, ele focaliza o dia em que Rubião chamou até a sua casa um barbeiro francês, chamado Lucien, e pediu a este que lhe restituísse ao rosto a aparência anterior, a de Napoleão III:

> Lucien cumprimentou o dono da casa; este, porém, não viu a cortesia, como não ouvira o sinal do Quincas Borba. Estava em uma longa cadeira de extensão, ermo do espírito, que rompera o teto e se perdera no ar. A quantas léguas iria? Nem condor nem águia o poderia dizer. Em marcha para a lua — não via cá embaixo mais que as felicidades perenes, chovidas sobre ele, desde o berço, onde o embalaram fadas, até à praia de Botafogo, onde elas o trouxeram por um chão de rosas e bogaris. Nenhum revés, nenhum malogro, nenhuma pobreza; — vida plácida, cosida de gozo, com rendas de supérfluo. Em marcha para a lua! (ASSIS, CXLV).

Nesse momento, Rubião acreditava ser Napoleão III e havia perdido a capacidade de reconhecer a tênue fronteira que separa o real do fictício. Tomando por base o reflexo equivocado e distante que a opinião pública lhe dá a seu respeito e valendo-se da imaginação, o protagonista tenta fazer com que a realidade corresponda ao imaginado, criando para si uma nova alma exterior, muito distante da realidade. A loucura, portanto, decorre de seu desajuste consigo mesmo e com o novo espaço social, da batalha íntima de conciliar elementos contrários e irreconciliáveis, do reflexo distorcido que a opinião pública lhe oferece e de sua fértil imaginação, acostumada à leitura de romances franceses.

O espaço de sociabilidade repleto de contradições e mascaramentos e a ociosidade da rotina de um fidalgo naquele ambiente acentuam sua dissimilaridade íntima e o levam a se aproximar ainda mais da literatura e das construções imaginárias. Da imaginação "carregada", Rubião passa ao delírio sem grande dificuldade ou demora, chegando, enfim, a enlouquecer. Vale ressaltar uma possível distinção entre imaginação, delírio e loucura, fornecida por Pompeu (1983, p. 73): "Mas aqui vamos esclarecer um ponto. O delírio em si não é loucura. O delírio consiste, na verdade, na criatividade. A loucura consiste em acreditar na existência fora do pensamento de todos os produtos do delírio". Para Renato Pompeu, a loucura consiste na perda da capacidade de autocrítica e observa-se que é o que acontece com o personagem Rubião.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o protagonista delira, ele se transforma em um barbeiro chinês que escanhoa um mandarim[30] e este lhe paga com beliscões e confeitos. Note-se que o termo *beliscões* gera ambiguidade, pois tanto pode referir-se a um doce quanto uma sensação que causa dor — ser beliscado por alguém. Assim, é possível encontrar a tentativa de equilibrar elementos opostos também em *Memórias póstumas*. A respeito da presença do barbeiro nas duas narrativas, Enylton de Sá Rego salienta que:

> Este barbeiro, destro e prestativo, escanhoa também um "mandarim", desta vez o próprio Rubião. Significativamente, tal barbeiro se chama agora Lucien, isto é, a versão francesa do nome Luciano de Samosata [...]. Além disso, é exatamente Lucien quem presencia as primeiras arrancadas de Rubião rumo à Lua [...]. Evidentemente, a viagem à Lua é um *topos* conhecido na literatura ocidental, mas Machado — leitor de Luciano — certamente estava consciente de que fora o ironista grego o autor dos primeiros relatos literários de uma viagem à Lua, com seus textos "Icaromenipo ou a viagem aérea" e "História verdadeira". (REGO, 1989, p. 124).

[30] *Escanhoar um mandarim* significa barbear com apuro um alto funcionário dos antigos Impérios da China.

O excesso de imaginação e a crença no reflexo distorcido que os demais personagens lhe oferecem, elementos que exacerbam sua dissimilaridade interna, fazem com que Rubião transponha os frágeis limites que separam realidade e ficção e manifeste sua loucura. Conforme afirma José Luiz Passos, essa dissimilaridade, está na raiz do conceito machadiano de pessoa e o narrador autor de Quincas Borba irá combiná-la com outros elementos para compor a loucura de Rubião. A gama de contradições e ambiguidades além da dissimulação social com a qual se defronta — aspectos dramatizados também na forma narrativa através dos jogos de máscaras do narrador e seu modo ardiloso de narrar — perturbam o vulnerável equilíbrio mental do protagonista e fazem com que ele passe a acreditar que o produto de seus delírios seja real.

Sobre esse assunto, em suas reflexões sobre as características da loucura, Pompeu (1983, p. 25) afirma que "[...] esses pensamentos [delirantes] eram verdadeiros apenas no plano simbólico, que é o plano do inconsciente. As fantasias do inconsciente não representam uma realidade externa ao pensamento — elas simplesmente simbolizam essa realidade". Com base nessa distinção, portanto, é possível pensar que, quando Brás Cubas descreve seu delírio com consciência crítica de que delirava, ele não estava louco. Porém, não é possível afirmar que Brás estivesse efetivamente consciente de seus delírios enquanto ainda vivia, pois é o defunto-ator que narra o próprio delírio.

Apesar de não estar referindo-se especificamente a textos literários, pode-se considerar, a partir da afirmação de Pompeu (1983) que a literatura, assim como os delírios, também ocupa o lugar de uma representação simbólica. Em seguida, o autor especifica em que consiste sua própria loucura:

> Portanto, vejam que meus pensamentos loucos eram verdadeiros apenas no plano simbólico, interno a meu pensamento. Minha loucura consistiu, não em ter esses pensamentos — mas em acreditar que eles eram reflexos reais de acontecimentos reais que ocorriam efetivamente fora do meu pensamento. É isso que é a loucura: a falta de crítica realista. (POMPEU, 1983, p. 26).

Duas almas exteriores passam a se revezar no íntimo do protagonista: a do fidalgo carioca e a de Napoleão III. Dessa maneira, a narrativa problematiza a possibilidade da coexistência de diversas almas em uma mesma pessoa, conforme apontado no conto *O Espelho*. Segundo Souza (2006, p.135), em *Quincas Borba*, "o eu e o outro se tornam reversíveis no drama tragicômico da alienação da personalidade". Assim como a reversibilidade das situações é o mecanismo estrutural do enredo do romance e a ironia é o

mecanismo estrutural da forma — que constrói a disparidade discursiva: equilíbrio formal alcançado pela alternância de elementos opostos e equivalentes —, a reversibilidade das almas é um aspecto importante na discussão da temática da loucura na obra machadiana, pois liga-se à dissimulação.

Vale lembrar que essa ideia de um princípio de reversibilidade dos seres e das situações foi criado por Antonio Candido, em 1964, — quando analisa o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no texto intitulado *O homem dos avessos* — e aproveitado por Ronaldes de Melo e Souza para considerar as características do romance tragicômico machadiano. Em *O homem dos avessos*, Candido postula a existência de um princípio geral da reversibilidade, em *Grande sertão: veredas*:

> Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à ideia de que em *Grande Sertão: veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. A ela se prendem as diversas ambiguidades que revistamos e as que revistaremos daqui por diante. Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora "militriz" Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, — que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser (CANDIDO, 1964, p. 134-135).

A partir da formulação desse princípio geral da reversibilidade, elaborado por Antonio Candido para tratar da narrativa de Guimarães Rosa, Ronaldes de Melo e Souza aplica-o à narrativa machadiana. Além de Rubião, nota-se que o filósofo Quincas Borba, em carta ao protagonista, afirma que havia descoberto ser Santo Agostinho; Simão Bacamarte conclui que é, ao mesmo tempo, um alienista e o único louco de Itaguaí; já o defunto-autor Brás Cubas, decide ser um nabado. Essas coexistências são irônicas e simbolizam a insensatez de um indivíduo pretender assumir, ao mesmo tempo, duas almas exteriores. À medida que enlouquece, Rubião adquire nobreza moral, pois torna-se vítima do espaço de sociabilidade da Corte do século XIX, que o induziu a cometer tantos equívocos, intensificando os conflitos internos que o protagonista já possuía e provocando o esfacelamento de sua personalidade.

Quando se fragmenta em duas personalidades, Rubião passa a agir de acordo com outra lógica (a da loucura), libertando-se da lógica social vigente na época, representada como absurda e capaz de legitimar as condutas morais mais abjetas. A narrativa, portanto, realiza

uma crítica social, política e econômica ao período histórico representado: o Brasil da segunda metade da década de 1860. Para adaptar-se à vida moderna que se experimentava no novo espaço de sociabilidade, cada indivíduo precisava agir de acordo com as conveniências e interesses que fazem parte daquele ambiente, o que demanda aplicar o princípio de reversibilidade das almas exteriores, fingir, vestir diversas máscaras e ignorar preceitos morais e éticos. Portanto, predomina naquele espaço social representado o que se pode entender como loucura moral generalizada.

Logo, percebe-se que *Quincas Borba* nega a lógica social vigente, seus discursos e instituições. Paralela a essa loucura cotidiana, é também representada outra vertente de loucura, esta entendida como uma forma que consciência crítica e atrelada ao protagonista. Como indivíduo que possui uma dissimilaridade e não consegue adaptar-se ao sistema social adotado em sua época, Rubião não distingue mais a tênue fronteira que separa realidade e ficção — literatura, imaginação, sonho — e é considerado louco pelos demais indivíduos que integram aquele espaço de sociabilidade.

Ao enlouquecer, Rubião liberta-se completamente da lógica corrente e passa a integrar outro universo e a agir de acordo com outra racionalidade: a lógica da sua loucura, que nega e desmascara a outra — e, por isso mesmo, representa um incômodo para a sociedade —, sendo uma forma de lucidez, de consciência crítica. É esse o ponto de vista a partir do qual o romance é narrado, visto que, através de uma retórica irônica, ele é uma forma engenhosa de negar, de deflagrar as contradições do sistema social, político e econômico brasileiro do século XIX. De modo semelhante, a loucura dos protagonistas dos romances posteriores *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* também se contrapõe e desnuda as contradições e a falta de lógica do entorno social de suas épocas.

Assim que começa a crer que é Napoleão III, Rubião passa a ser tratado com respeito por seus convivas, um respeito que anteriormente não obtinha deles. Além disso, o próprio narrador começa a se comportar de maneira diferente em relação ao protagonista, visto que passa a poupá-lo de alguns comentários irônicos, deixando de ressaltar suas falhas, até mesmo deixando de focalizá-lo com tanta frequência para mostrar outros personagens. Vale destacar que esse fato desencadeou críticas ao autor Machado de Assis, que supostamente estaria tendo dificuldades com a condução do enredo do romance. No entanto, ao mesmo tempo em que as atitudes e o discurso de Rubião podem provocar o riso do leitor por basear-se em uma lógica diferente, elas podem gerar o pranto, porque revelam a tragicidade que integra a condição humana e a crueldade da lógica do novo sistema político, social e econômico que surgia.

Percebe-se que o foco narrativo de *Quincas Borba* modifica-se, pois o comportamento e o discurso de Rubião demonstram as incongruências do sistema de poder vigente, desarmando o discurso oficial e as verdades instituídas, inclusive podendo desmantelar o próprio jogo de simulação e dissimulação do narrador. Além disso, ao dirigir o foco narrativo a outros personagens, o narrador representa o apagamento social, a exclusão que o louco sofria no século XIX, deixando que o leitor sinta sua ausência e se questione sobre o seu paradeiro e, por extensão, sobre o que acontece com os demais indivíduos considerados loucos.

Essa situação é problematizada no romance pela focalização que o narrador faz das situações dos demais personagens diante da loucura de Rubião. Os demais personagens, que se deparam com Rubião durante seus delírios, não tentam dissuadi-lo, pois, de acordo com Foucault (2006), essa era também a dificuldade dos psiquiatras da época: tentar dissuadir quem se crê rei. Além disso, Foucault (2006, p. 184)[31] afirma que em todo o conteúdo da loucura sempre há uma afirmação de onipotência: "a onipotência da loucura, na Psiquiatria da época, pode se manifestar de duas maneiras. Em certo número de casos, ele vai se exprimir no interior do delírio sob a forma, por exemplo, de ideias de grandeza: a pessoa acredita ser rei".

Rubião, porém, não se transformou em Napoleão Bonaparte, mas em Napoleão III, que viveu à sombra do tio assim como ele viveu à sombra de Quincas Borba, que, por sua vez, também recebeu a herança por intermédio de um tio. Segundo Passos (2000, p. 76), "[...] Rubião busca assemelhar-se a um imperador já apequenado, a ponto de este ter merecido a alcunha de *Napoléon le Petit*"[32]. Até mesmo em seus delírios de grandeza, Rubião é representado como um indivíduo apequenado, mas a sua loucura transformava todos os eventos, inclusive os trágicos, em conquistas e vitórias:

> Passaram-se alguns meses, veio a guerra franco-prussiana, e as crises de Rubião tornaram-se mais agudas e menos espaçadas. Quando as malas da Europa chegavam cedo, Rubião saía de Botafogo, antes do almoço, e corria a esperar os jornais; comprava a Correspondência de Portugal, e ia lê-la no Carceller. Quaisquer que fossem as notícias dava-lhes o sentido da vitória. (ASSIS, CLVI).

É possível observar aqui o princípio da reversibilidade das situações, porque, na mente do louco, cada fracasso engendra uma sensação de vitória. Esse fator satiriza o otimismo do

[31] Curso dado no *Collège de France* entre o final de 1973 e o início de 1974.

[32] Vale destacar também que a figura de Napoleão Bonaparte foi louvada nos primeiros textos românticos brasileiros, visto que a invasão napoleônica precipitou, de certo modo, a independência do Brasil, pois possibilitou que a Corte Portuguesa viesse ao país. Assim, em *Quincas Borba*, essa figura é também rebaixada por meio da presença deste Napoleão apequenado, bastante distante do ideal romântico.

sistema filosófico do Humanitismo — e, por extensão, da lógica social vigente —, pois acreditar que toda desgraça pode se converter em algo benéfico é simbolizado como uma loucura. Em um de seus delírios, Rubião dirige-se à casa de Sofia e entra, contra a vontade dela, no seu coupé, acompanhando-a pelas ruas da Corte. Sofia fica aterrada e não sabe como desvencilhar-se do protagonista, mas após separar-se de Rubião, ela sente-se lisonjeada por ter sido amada até a loucura:

> A compaixão de Sofia — explicado o mal de Rubião pelo amor que ele lhe tinha — era um sentimento médio, não simpatia pura nem egoísmo ferrenho, mas participando de ambos. Uma vez que evitasse alguma situação idêntica à do coupé, tudo ia bem. Nas horas em que Rubião estava lúcido, escutava-o e falava-lhe com interesse — até porque a doença, dando-lhe audácia nos momentos de crise, dobrava-lhe a timidez nas horas normais. Não sorria, como o Palha, quando Rubião subia ao trono ou comandava um exército. Crendo-se autora do mal, perdoava-lho; a ideia de ter sido amada até à loucura sagrava-lhe o homem. (ASSIS, CLVII).

Percebe-se, tendo em vista o excerto acima, que Sofia tolera os delírios de Rubião somente por vaidade. No episódio em que Rubião a surpreende entrando no coupé, o narrador enunciador focaliza a reação de repulsa de Sofia:

> Sofia encolhera-se muito ao canto. Podia ser estranheza da situação, podia ser medo, mas era principalmente repugnância. Nunca esse homem lhe fez sentir tanta aversão, asco, ou outra coisa menos dura, se querem, mas que se reduzia à incompatibilidade — como direi que não agrave os ouvidos? —, à incompatibilidade da epiderme (ASSIS, CLII).

Observa-se que a inadequação da atitude do protagonista às conveniências sociais da época provoca aversão em Sofia e que o narrador expõe o *âmago* de seus sentimentos:

> Entretanto, Rubião estava quieto. De vez em quando, volvia no dedo o anel de brilhante — um solitário esplêndido. Não olhava para ela, não lhe dizia nem pedia nada. Iam como um casal de aborrecidos. Sofia começava a não entender que razão o teria levado a entrar no carro. Necessidade de transporte não podia ser. Vaidade, também não; fechara as cortinas, à sua primeira queixa de publicidade. Nenhuma palavra amorosa, uma alusão remota que fosse, a medo, cheia de veneração e súplica. Era um inexplicável, um monstro (ASSIS, CLII).

Em seguida, o protagonista começa a delirar e Sofia surpreende em seu delírio um discurso absolutamente verossímil:

> — A mim lembra-me, como se fosse ontem. Tu chegaste de carro, não era este; era um carro de praça, uma chaleça. Desceste medrosa, com o véu pela cara; tremias como varas verdes... Mas os meus braços te ampararam... O sol daquele dia devia ter parado, como quando obedeceu a Josué... E contudo, minha flor, aquelas horas

> foram compridas como diabo, não sei por quê; a rigor, deviam ser curtas. Era talvez porque a nossa paixão não acabava mais, não acabou, nem há de acabar nunca.... Em compensação, não vimos mais o sol; ia caindo para o outro lado das montanhas quando a minha Sofia, ainda medrosa, saiu para a rua, e pegou de outra caleça. Outra ou a mesma? Creio que foi a mesma. Não imaginas como fiquei; parecia tonto, beijei tudo em que havias tocado; cheguei a beijar a soleira da porta. E estive quase quase a ir de rastos, beijar os degraus da escada... Não o fiz, recolhi-me, fechei-me para que se não perdesse o teu cheiro; violeta, se bem me recordo...
> Não, não era possível que o intuito de Rubião fosse fazer crer ao cocheiro uma aventura mentirosa. A voz era tão sumida que Sofia mal podia escutá-la; mas, se lhe custava entender as palavras, não chegava a compreender o sentido delas. A que vinha aquela história não sucedida? Quem quer que a ouvisse aceitaria tudo por verdade, tal era a nota sincera, a meiguice dos termos e a verossimilhança dos pormenores. E ele continuou suspirando as belas reminiscências... (ASSIS, CLIII).

O fato de o discurso da loucura de Rubião ser verossímil, isto é, assumir a aparência de verdade aponta para os procedimentos adotados pelo narrador na construção da verossimilhança:

> O enunciador desmonta os mais sofisticados procedimentos dos realistas e os exibe em sua essência: são apenas efeitos de verdade, aliás, bastante frequentes, pois comparecem nos discursos dos políticos, sussurram nos colóquios dos namorados, animam as conversas do botequim, tranquilizam os sonhos dos alienados e... tecem as linhas dos narradores. Tal como o mágico que tem seus ardis revelados à frente da plateia, o narrador também tem suas estratégias expostas pela loucura de Rubião, fiel espelho, que (quase) faz as artimanhas do narrador perderem toda eficácia. (CRUZ, 2009, p. 353).

Além de Sofia, o narrador focaliza também a reação de outros personagens à loucura de Rubião, ou seja, o julgamento moral que eles fazem sobre os comportamentos do protagonista. Cristiano Palha, por exemplo, ria dos delírios de Rubião, já o major Siqueira não tenta afastá-lo definitivamente de seu convívio, mas sente-se incomodado com seus delírios e o coloca para fora de sua casa, enquanto D. Tonica expressa o sentimento de medo frente ao louco:

> Rubião levantou-se repentino, e deu alguns passos; o major não viu a expressão do rosto, não percebeu que o espírito do homem ia talvez descarrilhar, e que ele mesmo o pressentia. Disse-lhe que se sentasse, e contou-lhe os seus tempos de casado e de campanha. Quando chegou à narração da batalha de Monte-Caseros, com as marchas e contramarchas próprias do seu discurso, tinha diante de si Napoleão III. Calado a princípio, Rubião proferiu algumas palavras de aplauso, citou Solferino e Magenta, prometeu ao Siqueira uma condecoração. Pai e filha entreolharam-se; o major disse que vinha muita chuva. Com efeito, escurecera um pouco. Era melhor que Rubião fosse, antes de cair água; não trouxera guarda-chuva, o dele era velho e único...
> — Aí vem o meu coche — redarguiu Rubião tranquilamente.
> — Não vem, foi espera-lo no Campo. Não vês daí o coche, Tonica?
> D. Tonica fez um gesto vago e sem vontade. Não queria mentir, mas tinha medo, e desejava que Rubião saísse. Da casa era impossível ver o campo da Aclamação. Já

> então o pai pegava no Rubião pelo braço e o encaminhava para a porta (ASSIS, CLXXXI).

A passagem acima mostra a exclusão do louco, pois todos tentam livrar-se dele. É possível observar que o narrador vale-se da focalização do comportamento dos personagens em relação a Rubião para mostrar a realidade social do louco, visto que ele expõe os demais personagens e direciona seu olhar crítico para a dissimulação destes enquanto finge não estar fazendo julgamentos de valor sobre o comportamento do louco e dos demais indivíduos. O protagonista representa um incômodo, porque não se adequa às normas e conveniências daquele ambiente e o narrador prefere mostrar diretamente as cenas para revelar como a loucura de Rubião desmascara os procedimentos de construção da verossimilhança e das aparências sociais, isto é, desnuda a distância entre *persona* e *âmago*. O narrador, por sua vez, expõe com mais clareza, com menos ambiguidades, os motivos sórdidos ocultos sob as condutas dos personagens e, com isso, intensifica a sátira àquela sociedade representada.

Retornando à reação de Sofia diante dos delírios de Rubião, nota-se que o narrador revela também os momentos em que Sofia pensou em Carlos Maria, cogitando a hipótese de cometer adultério com ele. Nas palavras de John Gledson, Sofia teria cometido um adultério espiritual com Carlos Maria, que durante uma valsa lhe confessou seu amor, quando, na verdade, tudo não passava de galanteios de salão. Sofia, no entanto, pensa nele algumas vezes e, quando acredita ter conseguido afastá-lo de suas lembranças, D. Fernanda lhe comunica que sua prima Maria Benedita, já casada com Carlos Maria, estava grávida. Posteriormente, a personagem D. Fernanda sugere que o casal Palha e Sofia poderia conseguir tratamento médico para Rubião.

No casamento de Maria Benedita, Rubião afirma para faria de Sofia uma imperatriz e o narrador enunciador focaliza seus pensamentos sobre o assunto, estando ela sozinha em sua casa:

> Não lhe faltavam galanteios; chegou a ouvir aquela declaração de Carlos Maria, provavelmente ouvira outras, a que deu somente a atenção da vaidade. E todas passaram; Rubião é que persistia. Tinha pausas, filhas das suspeitas; mas as suspeitas iam como vinham.
> "Ele merece ser amado", leu Sofia na página aberta do romance, quando ia continuar a leitura; fechou o livro, fechou os olhos, e perdeu-se em si mesma. (ASSIS, CXXV).

Focalizar a frase "Ele merece ser amado" em um romance que Sofia estava lendo consiste em um artifício engenhoso do narrador para emitir um juízo de valor a respeito do

comportamento de Rubião e da atitude de Sofia em face deste na narrativa, pois a opinião é mascarada por uma pontual frase de um texto literário inserido no enredo — mais um indício do dialogismo dessa obra. Mais adiante, quando D. Fernanda e seu marido o deputado Teófilo perguntam a Palha e Sofia quem era Rubião e qual era sua ocupação anteriormente e agora. Neste momento, o narrador enunciador focaliza a reação de Palha e o jogo de dissimulação que ele empreende:

> — Que fazia ele, ou que faz agora? — continuou o deputado.
> — Nada, nem agora nem antes. Era rico — mas gastador. Conhecemo-lo quando veio de Minas, e fomos, por assim dizer, o seu guia no Rio de Janeiro, aonde não voltara desde longos anos. Bom homem. Sempre com luxo, lembra-se? Mas não há riqueza inesgotável, quando se entra pelo capital; foi o que ele fez. Hoje creio que tenha pouco...
> — Podia salvar-se esse pouco, fazendo-se nomear curador, enquanto ele se trata. Não sou médico, mas pode ser que esse seu amigo fique bom.
> — Não digo que não. Realmente, é pena... Dá-se com todos e presta seus serviços. Sabe que esteve para ser nosso parente? Pois não? Quis casar com Maria Benedita. (ASSIS, CLVIII).

Mostrando diretamente o diálogo, o narrador enunciador sinaliza a dissimulação e o cinismo de Palha, que dilapida o capital do protagonista e finge não ter nenhuma participação na ruina deste, além de mentir sobre o desejo de Rubião em casar-se com Maria Benedita. Alguns capítulos adiante, o narrador enunciador frisa a atitude de Sofia, que tenta a todo custo esquivar-se de Rubião sempre que pode:

> Um só incidente afligiu Sofia naquele dia puro e brilhante — foi um encontro com Rubião. Tinha entrado em uma livraria da rua do Ouvidor para comprar um romance; enquanto esperava o troco, viu entrar o amigo. Rapidamente voltou o rosto e percorreu com os olhos os livros da prateleira — uns livros de anatomia e de estatística —; recebeu o dinheiro, guardou-o, e, de cabeça baixa, rápida como uma flecha, saiu à rua, e enfiou para cima. O sangue só lhe sossegou, quando a rua do Ourives ficou para trás.
> Dias depois, indo entrar em casa de D. Fernanda, deu com ele no saguão. Cuidou que subisse, e dispôs-se a subir também, ainda que receosa; mas Rubião descia, apertaram-se as mãos familiarmente, e despediram-se até à tarde.
> — Ele vem aqui muitas vezes? — perguntou Sofia a D. Fernanda depois de lhe contar o encontro no saguão.
> — Esta é a quarta vez, quarta ou quinta; mas só da segunda vez apareceu delirando. Das outras é como viu agora, sossegado, e até conversador. Há nele sempre alguma coisa que mostra não estar completamente bem. Não reparou nos olhos, um pouco vagos? É isso; no mais, conversa bem. Creia, D. Sofia; aquele homem pode sarar. Por que não faz com que seu marido tome isto a peito? (ASSIS, CLXIV).

Percebe-se que D. Fernanda admite que Rubião frequente sua casa, mas o narrador enunciador não mostra como ela o trata no momento em que ele delira e focaliza em seu discurso a informação de que a loucura do protagonista se expressou somente uma vez,

estando ele em sua casa, o que constitui uma justificativa para a aceitação de sua presença no convívio de D. Fernanda. Por conta da insistência desta, Palha faz com que Rubião deixe sua casa no bairro de Botafogo e mude-se para uma pequena casa a fim de descansar: "tudo se fez sossegadamente. Palha alugou uma casinha na rua do Príncipe, cerca do mar, onde meteu o nosso Rubião, alguns trastes, e o cachorro amigo" (ASSIS, CLXV). Valendo-se da loucura do protagonista, Palha acaba de dilapidá-lo e comunica aos convivas que frequentavam a casa de Rubião todos os dias, que o protagonista se mudaria dali. Nessa oportunidade, o narrador enunciador destaca a reação destes:

> — O nosso amigo precisa de repouso por algum tempo — disse-lhes o Palha, em Botafogo, na véspera da mudança —. Hão de ter reparado que não anda bom; tem suas horas de esquecimento, de transtorno, de confusão, vai tratar-se, por enquanto é preciso que descanse. Arranjei-lhe uma casa pequena, mas pode ser que, ainda assim, passe para um estabelecimento de saúde.
> Ouviram atônitos. Um deles, o Pio, voltando a si mais depressa que os outros, respondeu que há mais tempo se devia ter feito aquilo; mas para fazê-lo, era preciso ter influência decisiva no ânimo de Rubião.
> — Muitas vezes lhe disse, por boas maneiras, que era indispensável consultar um médico, por me parecer que tinha alguma coisa no estômago... Era um modo de desviar o sentido, compreende? Mas ele respondia sempre que não tinha nada, digeria bem... "Mas come menos, dizia-lhe eu; há dias em que não come quase nada; está mais magro, um pouco amarelo...". Compreende que não podia dizer-lhe a verdade. Cheguei a consultar um médico, meu amigo; mas o nosso bom Rubião não o quis receber.
> Os outros quatro iam confirmando de cabeça toda aquela invenção; era o mais que se lhes podia pedir e tudo o que lhes consentia o atordoamento do golpe. Acabaram perguntando o número da nova casa, para irem saber dele. Pobre amigo! Quando se arrancaram dali e se despediram uns dos outros, deu-se um fenômeno que não contavam; é que eles mesmos mal podiam separar-se. Não que os ligasse amizade nem estima; o próprio interesse os fazia antipáticos. Mas o costume de se verem todos os dias, ao almoço e ao jantar, à mesma mesa, como que os tinha fundido uns nos outros; a necessidade os fez suportáveis, o tempo os tornou mutuamente preciosos. Em resumo, eram os olhos de cada um que iam padecer com a ausência das caras de uso, do gesto, das suíças, dos bigodes, da calva, dos sestros particulares, do modo de comer, de falar e de estar dos companheiros. Era mais que separação, era desarticulação (ASSIS, CLXV).

No capítulo acima, nota-se que os convivas frequentes ficaram atônitos com a notícia e um deles chegou até a dissimular um interesse anterior em oferecer tratamento médico a Rubião. Em seguida, o narrador autor ressalta que os convivas fingiram também sentir pesar em relação à loucura de Rubião, quando o verdadeiro pesar que sentiam era em relação à necessidade de separarem-se. No próximo capítulo, o narrador enunciador destaca que nenhum dos companheiros do protagonista foi visitá-lo em sua nova casa:

> Rubião notou que eles não o acompanharam à casa nova, e mandou-os chamar; nenhum veio, e a ausência encheu de tristeza o nosso amigo — durante as primeiras

> semanas. Era a família que o abandonava. Rubião procurou recordar se lhes fizera algum mal, por obra ou por palavra, e não achou nada. (ASSIS, CLXVI).

Note-se o tom amargo da narração, o trágico da situação descrita e o seu vínculo com a loucura. Há, neste e em outros momentos de focalização da loucura de Rubião, a presença do humor machadiano, do *sentimento do contrário* que leva ao pranto. Ao revelar o falso interesse dos convivas e do casal Palha em oferecer tratamento médico ao protagonista, o romance dialoga com o contexto social carioca do final do século XIX, já que o suposto interesse cientificista em tratar e curar os alienados, além de empreender estudos sobre alienação mental, passam a soar como mecanismo de exclusão social dos loucos.

Para cuidar de Rubião na casinha da rua do Príncipe, Palha contrata um criado que "fazia o serviço irregularmente, comia gratificações e recebia, amiúde, o título de marquês. Ao demais, divertia-se" (ASSIS, CLXXIX). Note-se que o protagonista é dilapidado e ridicularizado inclusive por seu próprio criado:

> Quando lhe dava o amo para conversar com as paredes, o criado corria a espiá-lo; assistia ao diálogo, porque o Rubião incumbia-se das palavras delas, respondendo como se houvessem feito alguma pergunta. De noite, ia à palestra com os amigos da vizinhança.
> — Como vai o gira?
> — O gira vai bem. Hoje convidou o cachorro para cantar; o cachorro ladrou muito, e ele gostou que se pelou, mas assim um gosto de figurão. Ele, quando está de pancada, parece que é como quem governa o mundo. Ainda ontem, almoçando, disse para mim: "Marquês Raimundo... quero que tu..." e embrulhou o resto, que não entendi nada. No fim deu-me dez tostões (ASSIS, CLXXIX).

Pelo excerto acima, o leitor pode observar que o criado tenta dar o máximo de verossimilhança possível à loucura de Rubião com a finalidade de obter vantagens financeiras. Assim também procedem outros personagens, como o major Siqueira, por exemplo, que diante do delírio de Rubião, finge haver um coche esperando pelo protagonista no Campo somente para fazer com que ele fosse embora de sua casa. Os convivas de Rubião também se comportavam do mesmo modo, pois nenhum deles tentava dissuadi-lo:

> Em casa, os amigos do jantar não se metiam a dissuadi-lo. Também não confirmavam nada, por vergonha uns dos outros; sorriam e desconversavam. Todos, entretanto, tinham as suas patentes miliares, o marechal Torres, o marechal Pio, o marechal Ribeiro, e acudiam pelo título. Rubião via-os fardados; ordenava um reconhecimento, um ataque, e não era necessário que eles saíssem a obedecer; o cérebro do anfitrião cumpria tudo. Quando Rubião deixava o campo de batalha para tornar à mesa, esta era outra. Já sem prataria, quase sem porcelana nem cristais, ainda assim aparecia aos olhos de Rubião regiamente esplêndida. Pobres galinhas magras eram graduadas em faisões; picados triviais, assados de má sorte traziam o

> sabor das mais finas iguarias da terra. Os comensais faziam algum reparo, entre si — ou ao cozinheiro —, mas Luculo ceava sempre com Luculo (ASSIS, CLVI).

O político Dr. Camacho, por sua vez, o trata de maneira impessoal, fazendo com que Rubião se afaste dele:

> Este [Dr. Camacho], desde algum tempo, era menos conversado. A mesma política não lhe dava matéria aos discursos de outrora. No escritório, quando via Rubião assomar à porta, fazia um gesto de impaciência, que sofreava logo; o outro notava essa mudança, e perdia-se em conjecturas, se lhe escapara alguma ofensa, por descuido — ou se começava a aborrecê-lo. E para desfazer o tédio ou o ressentimento, falava macio, risonho, abrindo longas pausas respeitosas, à espera que ele dissesse qualquer coisa. Em vão apelava para o marquês de Paraná, cujo retrato continuava a pender da parede; repetia os nomes que lhe ouvira — o grande marquês! O estadista consumado! Camacho ia apoiando de cabeça, e escrevendo sem parar, consultando os autores e os praxistas, Lobão, Coelho da Rocha, citando, riscando, pedindo-lhe desculpa. Tinha um libelo para dar naquele dia. Interrompia-se para ir à estante.
> — Com licença...
> Rubião arredava as pernas para deixá-lo passar, ele tirava um volume das *Ordenações do Reino*, e folheava, folheava, pulando adiante, voltando atrás, à toa, sem buscar nada, unicamente para o fim de despedir o importuno; mas o importuno ia ficando, por isso mesmo, e entreolhavam-se disfarçados. Camacho tornava ao libelo. Para ler, sentado, inclinava-se muito à esquerda, donde lhe vinha a luz, dando as costas ao Rubião (ASSIS, CLXXIX).

A alternância que o narrador faz em mostrar os momentos em que Rubião comportava-se como um fidalgo carioca e os momentos em que acreditava ser Napoleão III auxiliam formalmente na elaboração do humor machadiano do romance, pois essa ambivalência gera o princípio tragicômico relacionado à loucura: em alguns contextos, a atitude delirante do protagonista pode gerar o riso nos demais personagens e no leitor e, em outros momentos, pode gerar o pranto, por conter um princípio trágico. Percebendo o desprezo e a indiferença com que lhe tratava o Dr. Camacho, Rubião se despede:

> — Voltarei, quando estiver menos atarefado.
> — Estendeu-lhe a mão; Camacho segurou-lha ao de leve, e tornou ao papel. Rubião desceu a escada, aturdido, magoado com a frieza do seu ilustre amigo. Que lhe teria feito?" (ASSIS, CLXXIX).

Ao expor os sentimentos de mágoa e incompreensão do protagonista frente à conduta do Dr. Camacho, o narrador enunciador satiriza o comportamento deste personagem, que, após explorar o capital de Rubião, evita a presença deste. Nota-se que o narrador enunciador agora dá maior ênfase às artimanhas utilizadas pelos personagens para excluir o louco, ele demora sua focalização nestes elementos, exibindo detalhadamente os mecanismos

empregados. No início do mesmo capítulo, o narrador exibe o contraste nos gestos e atitudes de Rubião ao retornar de seus delírios:

> [...] toda aquela fantasmagoria palavrosa torna-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastros do estado anterior, forcejava por despegá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar acima, para não tombar outra vez e perder-se. Ia então à visita dos amigos, uns novos, outros velhos, como a gente do major e a do Camacho, por exemplo. (ASSIS, CLXXIX).

A timidez e a tristeza que tomam conta do protagonista nos momentos em que ele não delira, além dos questionamentos que faz a si mesmo, revelam que ele possuía alguma consciência — ainda que frágil — do seu estado de enlouquecimento. Com suas visitas aos supostos amigos, Rubião tentava buscar algo que o ajudasse a estabelecer um vínculo com a realidade, mas ele acaba sendo sempre excluído e o espaço de sociabilidade no qual se vê imerso só empurra o protagonista cada vez mais ao abismo. Com o surgimento da loucura, a narrativa, irônica e capaz de provocar o riso do leitor, adquire elementos trágicos e o julgamento sobre o nível de comicidade ou tragicidade dos eventos fica por conta do leitor, muito embora o narrador habilmente instaure nele seus próprios julgamentos, seu ponto de vista a respeito dos fatos narrados, mascarando-se sob a voz de outros personagens, uma focalização minuciosa da falta de caráter dos mesmos ou uma frase de um romance inserida na narrativa, por exemplo.

Em suas considerações sobre a ideia do trágico, Eagleton (2013, p. 132), admite que "os poderosos são tanto abençoados quanto amaldiçoados e, assim, como veremos mais adiante, têm algo da ambivalência do bode expiatório trágico". Este é o percurso de Rubião em *Quincas Borba* e representa o já mencionado princípio de reversibilidade das situações simultaneamente equivalentes e opostas que constroem o equilíbrio formal composto a partir de alternâncias. Para cada desilusão sofrida, a loucura de Rubião engendrava um contentamento: "a queda de Napoleão III foi para ele a captura do rei Guilherme, a revolução de 4 de setembro, um banquete de bonapartistas" (ASSIS, CLVI).

Pode-se notar que Rubião é diagnosticado como louco com base em um julgamento moral dos demais personagens, pois, de acordo com Ferraz (2000, p. 101), "o diagnóstico de doente mental conteria, na verdade, um julgamento moral do comportamento do indivíduo desviante, que seria tomado por doente em virtude de não conseguir entrar em harmonia com os interesses da sociedade". Portanto, percebe-se que o diagnóstico da loucura é uma construção social que tem sempre como medida o *outro*, o *não-louco*. A partir do momento

em que narra os primeiros delírios do protagonista, o narrador exime-se do julgamento moral sobre a conduta de Rubião. Assim, a acidez de sua ironia recai sobre a sociedade e não sobre o louco.

Logo, fica a critério do leitor julgar moralmente a sociedade carioca da época em contraposição a Rubião, que agora age de acordo com a lógica da loucura. Esse recurso faz com que o leitor seja colocado diante de elementos opostos — a sociedade x o louco, o riso x as lágrimas — e tenha de lidar com a coexistência deles, pois o narrador compõe a unidade da narrativa com tais elementos. Logo, ele impõe ao leitor a mesma lógica enlouquecedora que foi imposta ao protagonista e delega a ele a responsabilidade de fazer o julgamento moral sobre a sanidade ou loucura da sociedade representada.

Em seguida, o narrador focaliza um episódio em que Rubião, delirando no meio da rua, recebe uma surriada de vários moleques, dentre os quais estava o menino Deolindo, a quem anteriormente o protagonista salvou da morte. Os pais do menino, segundo Lopes (1974, p. 179), "mostram uma outra face da atitude popular frente a loucura. Sentem nela um mistério, quase um sentido mágico. A mãe do menino chega mesmo a temer um castigo. A loucura poderia transmitir-se ao filho. Ser louco é um destino. Nunca se deve desafiar esse destino". Semelhante a Quincas Borba, Rubião também representa a figura do sábio louco — visto que a opinião pública o coloca como um filósofo — e sua intersecção com o sagrado e o mágico, presentes desde a Idade Média no imaginário popular. O que incomodava a mãe de Deolindo no episódio em questão era o encontro entre Rubião e o filho, a coincidência. De acordo com Chaves:

> [...] o tempo jamais é percebido em sua historicidade porque está cifrado numa sequência infinita de atos que se duplicam ou contradizem (como os do pai de Deolindo) ou, então, ficam totalmente desprovidos de significado efetivo (a "compensação" ilusória obtida pelo diretor de banco). (CHAVES, 1974, p. 41).

O diretor referido na citação acima experimentou, em um mesmo dia, comoções opostas: havia ido à casa de um ministro de Estado que o tratou friamente e saiu de lá humilhado; posteriormente, foi fazer uma visita de pêsames e quem se humilha diante dele é o Palha. Essa compensação ilusória retoma a *lei da equivalência das janelas* descoberta por Brás Cubas. Conforme o personagem, em *Memórias póstumas*: "[...] o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência" (ASSIS, LI). Essa concepção cíclica do tempo presente na narrativa machadiana, com sequências que se duplicam ou contradizem, é fundamental para a literatura brasileira,

pois influenciará outras narrativas, de outros autores, que, posteriormente, abordem a temática da loucura, tais como *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, por exemplo.

Segundo Foucault (2013, p. 284), "o poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão". Como se pode perceber, o diretor de banco é um indivíduo que detém um poder econômico e Palha o bajula, porém, ele é quem precisa bajular o ministro de Estado, por causa do poder político deste. Além disso, Foucault estabelece que, apesar da exclusão social que sofre, há sempre no louco e no seu delírio uma afirmação de onipotência:

> Qualquer que seja o conteúdo do delírio, mesmo quando a pessoa se crê perseguida, o fato de exercer seu delírio, isto é, de recusar tudo o que seja discussão, raciocínio, prova, é em si mesmo certa afirmação de onipotência, e é algo absolutamente coextensivo a toda loucura, ao passo que exprimir a onipotência no delírio é um fato apenas do delírio de grandeza (FOUCAULT, 2006, p. 184).

Segundo Cooper (1967, p 51), "[...] é quando as pessoas começam a ficar *mentalmente sadias* que elas entram no hospital de doenças mentais". Dias depois da surriada, Rubião foi internado em uma casa de saúde, mas o narrador salienta que "Palha esquecera a obrigação que Sofia lhe impôs, e Sofia não se lembrou mais da promessa feita à rio-grandense [D. Fernanda]. Cuidavam ambos de outra casa, um palacete em Botafogo [...]" (ASSIS, CLXXXV). Note-se que o enlouquecimento do protagonista é proporcional ao enriquecimento do casal Palha e Sofia, porque, no início da narrativa, ambos possuíam uma casa em Santa Teresa, depois se mudam para o bairro do Flamengo e terminam morando em Botafogo, bairro nobre do Rio de Janeiro.

Como se estivessem sobre uma balança universal, à medida em que Rubião empobrece e enlouquece, o casal Palha adquire fortuna e esse movimento antitético de ascensão e descenso que faz parte da estrutura narrativa de *Quincas Borba* liga-se diretamente à reversibilidade das situações opostas, princípio constitutivo do humor e da discussão sobre a loucura, conforme discorrido anteriormente no presente estudo. Essa forma humorística ou tragicômica utilizada para o tratamento da temática da loucura reproduz ironicamente os pressupostos filosóficos do Humanitismo, para negá-los. Conforme afirmou o narrador autor no capítulo XLV do romance, a alternância do riso e do pranto constroem a perfeição universal e elaboram o equilíbrio da vida, pois "enquanto uma personagem ri, a outra chora". De acordo com Souza (2006, p. 133), "no mundo regido pelo ditame de Humanitas, o agredido e o agressor se revezam no interminável processo da agressão generalizada".

A sátira ao comportamento dos indivíduos que tentavam adaptar-se a um sórdido sistema político, econômico e social de constante luta pelo s*tatus* e pelo poder se faz presente, por exemplo, na voz do major Siqueira. Em anterior diálogo com Rubião, no qual questionava as atitudes do casal Palha em relação a ele, afirma:

> — Lembra bem — interrompeu o major Siqueira —; por que não meteram minha filha na comissão das Alagoas? Qual! Há já muito que reparo nisto; antigamente não se fazia festa sem nós. Nós éramos a alma de tudo. De certo tempo para cá começou a mudança; entraram a receber-nos friamente, e o marido, se pode esquivar-se, não me cumprimenta. Isto começou há tempos; mas antes disso sem nós é que não se fazia nada. Que está o senhor a falar de confusão? Pois se na véspera dos anos dela, já desconfiando que não nos convidariam, fui ter com ele ao armazém. Poucas palavras, disfarçava. Afinal dissera-lhe assim: "Ontem, lá em casa, eu e Tonica estivemos discutindo sobre a data dos anos de D. Sofia; ela dizia que tinha passado, eu disse que não, que era hoje ou amanhã". Não me respondeu, fingiu que estava absorvido em uma conta, chamou o guarda-livros, e pediu explicações. Eu entendi o bicho, e repeti a história; fez a mesma coisa. Saí. Ora o Palha, um pé-rapado! Já o envergonho. Antigamente: major, um brinde. Eu fazia muitos brindes, tinha certo desembaraço. Jogávamos o voltarete. Agora está nas grandezas; anda com gente fina. Ah! Vaidades deste mundo! Pois não vi outro dia a mulher dele, num coupé, com outra? A Sofia de coupé! Fingiu que me não via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava. Vaidades desta vida! Quem nunca comeu azeite, quando come se lambuza. (ASSIS, CXXX).

Assim que Rubião sai prometendo voltar algum dia para jantar com o major e D. Tonica, o narrador enunciador focaliza o diálogo dos dois:

> — Sabe de uma coisa, papai? Papai compra amanhã latas de conserva, ervilha, peixe, etc., e ficam guardadas. No dia em que ele aparecer para jantar, põe-se no fogo, é só aquecer, e daremos um jantarzinho melhor.
> — Mas eu só tenho o dinheiro do teu vestido.
> — O meu vestido? Comprar-se no mês que vem, ou no outro. Eu espero.
> — Mas não ficou ajustado?
> — Desajusta-se; eu espero.
> — E se não houver outro do mesmo preço?
> — Há de haver; eu espero, papai. (ASSIS, CXXXII).

No capítulo XLV, quando o narrador autor afirma ironicamente que "enquanto uma ri, a outra chora" ele contrastava a situação de Sofia e de D. Tonica. Pelo diálogo, depreende-se que o narrador, sob a máscara de enunciador, está novamente opondo a situação e a conduta moral de Sofia e D. Tonica e a dignidade e generosidade desta em sua condição de pobreza rebaixa ainda mais o caráter e a figura de Sofia. O narrador constrói o humor e sua abordagem da loucura com base nessas estratégias narrativas propositais de utilização de antíteses e ambiguidades. Assim, ele conduz o olhar e o julgamento moral do leitor sobre os fatos narrados e sobre a loucura.

Após a internação, Rubião pede que enviem o cachorro Quincas Borba à Casa de saúde e é D. Fernanda, juntamente com Sofia, quem vai buscá-lo. Ao entrarem na casa, se deparam com a miséria e a sujeira do ambiente e o narrador aproveita a oportunidade para destacar o contraste entre as duas damas, já que Sofia se sente atordoada com a situação e deseja sair da casa o mais rápido possível enquanto D. Fernanda contempla o lugar:

> E ia ficando e olhando, sem pensar, sem deduzir, metida em si mesma, dolente e muda. Sofia não ousava articular nada, com receio de ser desagradável a tão conspícua dama. Tinham ambas os vestidos apanhados, para evitar a mácula da poeira; mas Sofia acrescentou a essa preocupação a agitação viva, contínua e impaciente da ventarola, como pessoa que sufocasse naquela atmosfera. Chegou a tossir algumas vezes (ASSIS, CLXXXVIII).

Em seguida, o cachorro aparece, magro e abatido, e D. Fernanda o acaricia e o contempla por um longo tempo. Movida por compaixão, o comportamento dessa personagem é bastante diferente do comportamento de Sofia, que não possui atitudes generosas e desinteressadas. D. Fernanda participa da comissão das Alagoas, auxilia o matrimônio do primo com Maria Benedita e a ajuda a cuidar do filho ainda bebê, sugere que Rubião seja tratado, etc. A oposição entre as duas evidencia a distância entre uma aristocrata rica e uma arrivista, filha de um funcionário público, que, apesar de conseguir enriquecer, não possui todas as características típicas de uma aristocrata da época. Na casa de Rubião, D. Fernanda depara-se com o cão Quincas Borba, fiel companheiro que participa da decadência e abandono que Rubião experimenta:

> D. Fernanda coçava a cabeça do animal. Era o primeiro afago depois de longos dias de solidão e desprezo. Quando D. Fernanda cessou de acaricia-lo, e levantou o corpo, ele ficou a olhar para ela, e ela para ele, tão fixos e tão profundos, que pareciam penetrar no íntimo um do outro. A simpatia universal, que era a alma desta senhora, esquecia toda a consideração humana diante daquela miséria obscura e prosaica, e estendia ao animal uma parte de si mesma, que o envolvia, que o fascinava, que o atava aos pés dela. Assim, a pena que lhe dava o delírio do senhor, dava-lhe agora o próprio cão, como se ambos representassem a mesma espécie. (ASSIS, CLXXXVIII).

Evidentemente, o estado do animal pode gerar pranto e despertar o *sentimento do contrário* no leitor. Além disso, o fato de restar a Rubião somente a companhia fiel de seu cachorro é mais um expediente aplicado pelo narrador da condição humana. Se o leitor considerar novamente a sátira que o romance faz à Sofia, observará que, nos momentos de delírio, Rubião confunde Sofia com a Imperatriz Eugênia, mas há também uma enorme

distância entre sua figura e a de Eugênia[33]. O narrador cita diversas vezes as sobrancelhas muito grossas de Sofia e, conforme Silva (2007, p. 112), "além das sobrancelhas, o narrador observa que os modos de Sofia não vêm do berço: são antes adquiridos, o que denuncia a sua classe de origem e nunca permitirá que ela passe por uma aristocrata de verdade". Todos esses elementos que o narrador destaca ao longo do romance atuam na construção da sátira aos indivíduos arrivistas, no caso, representados pelos personagens Cristiano Palha e Sofia.

Quando D. Fernanda sugere que Sofia vá visitar Rubião na casa de saúde, esta responde cinicamente que não irá, porque não suportaria vê-lo naquela situação: "'Mas eu é que não teria ânimo de vê-lo; foi tão nosso amigo, que não sei se poderia suportar a vista e a conversação do pobre homem. Mostrei a carta a Cristiano, que me declarou ter liquidado os bens do Sr. Rubião: apurou três contos e duzentos'" (ASSIS, CXCI).

A personagem Sofia é representada de modo a satirizar também, ainda que de maneira indireta e velada, as atitudes das leitoras da revista *A Estação*, que tentam assemelhar-se às aristocratas europeias:

> Desta forma, do lado de Rubião, sua megalomania imperial faz uma ligação irônica entre a pompa imperial, importada, da revista e o estado decadente do império brasileiro. Do lado de Sofia, o romance revela ser inútil todo o esforço das assinantes de tentarem, com os modelitos, passarem por verdadeiras damas pertencentes à aristocracia brasileira e, pior ainda, europeia (SILVA, 2007, p.112).

Em um suporte material como a revista *A Estação*, que veiculava elementos da cultura e da moda parisiense e era direcionada para o público feminino brasileiro do século XIX, percebe-se que o autor ficcional Machado de Assis projetava em *Quincas Borba* a figura de uma leitora capaz de perceber criticamente a inadequação dessa alma exterior afrancesada que a sociedade brasileira tentava compor para si mesma e a sordidez da nova lógica social e financeira que se instaurava. A ilusão de poder igualar-se às aristocratas francesas revela que a sociedade brasileira da época também partilha da loucura de Rubião, visto que, de acordo com Gledson (1986, p. 103), "é possível falar de uma sociedade crédula e iludida, a se permitir fantasias que só diferem da loucura de Rubião porque tendem a ser temporárias, e portanto mansas". Portanto, o romance em questão deflagra a loucura moral cotidiana da sociedade da época.

Além disso, o narrador não menciona nenhum tipo de tratamento psiquiátrico oferecido a Rubião, mas o diretor da casa de saúde acredita que dentro de seis ou oito meses

[33] Observe-se que o termo *eugenia* refere-se às características dos indivíduos *bem nascidos*, o que ironiza a personagem Sofia, que não possui esses atributos.

ele estará curado, o que constitui um dado muito pouco plausível, mas afirmado com toda convicção pelo alienista. Algum tempo depois da internação, Rubião pede que Palha o procure:

> [...] este acudiu à casa de saúde, viu que ele raciocinava claramente, sem a menor sombra de delírio.
> — Tive uma crise mental — disse-lhe Rubião —; agora estou aqui bom, perfeitamente bom. Peço-lhe que me ponha fora daqui. Creio que o diretor não se oporá. (ASSIS, CXCIV).

Palha acha que Rubião estava são, mas avisa-lhe que será necessária uma semana para pô-lo fora da casa de saúde. Quando fala com o diretor, este lhe afirma que eram necessários pelo menos dois meses para dar-lhe alta, mas, após uma semana, Rubião foge da casa de saúde e volta para a cidade de Barbacena. O discurso de Rubião no excerto acima é ambíguo e representa o fato de o discurso da loucura ter a capacidade de simular o discurso da lógica, pois é o contraponto deste e pode desvendar e expor todos os mecanismos de construção da ilusão de verdade.

Aparentemente, Rubião estava curado, mas as imagens da loucura são capazes de enganar, porque, como discutido anteriormente, a loucura é também simulação e desvendar esse poder de simular a sanidade é uma das principais dificuldades da Psiquiatria do século XIX. De acordo com Foucault (2006, p. 168), "a mentira da simulação, a loucura simulando a loucura, foi este o antipoder dos loucos em face do poder psiquiátrico". Logo, a oposição entre a lucidez e a loucura e entre a aparência e a realidade são mantidas ao longo de toda a narrativa.

2.13. Ao vencedor, as batatas!

Na sequência narrativa, o protagonista retorna delirante a Barbacena, acreditando ser Napoleão III e repetindo a fórmula "Ao vencedor as batatas", que lhe dava o sentido vago da vitória. Acompanhado do cachorro, Rubião dirige-se até a igreja, mas como não há ninguém para abrir-lhe a porta e começa a chover[34], ele passa a noite vagando pela cidade:

> Se, apesar de tudo, Quincas Borba conseguia adormecer, acordava logo, porque Rubião levantava-se e punha-se outra vez a descer e subir ladeiras. Soprava um triste

[34] Em seus estudos, Ubiratan Machado ressalta que Machado de Assis e sua esposa Carolina estiveram em Barbacena, em janeiro de 1890, e indo visitar a referida igreja, uma tempestade desabou sobre eles e os obrigou a retroceder. Esse episódio foi traumático para Machado de Assis, que era epilético e não suportava os trovões.

> vento, que parecia faca, e dava arrepios aos dois vagabundos. Rubião andava devagar; o próprio cansaço não lhe permitia as grandes pernadas do princípio, quando a chuva caía em bátegas. As paradas eram agora mais frequentes. O cão, morto de fome e de fadiga, não entendia aquela odisseia, ignorava o motivo, esquecera o lugar, não ouvia nada, senão as vozes surdas do senhor. (ASSIS, CXCVII).

Exaustos da peregrinação e da tempestade, ambos adormecem na porta da igreja. No dia seguinte, a comadre de Rubião os acolhe, mas, devido ao estado febril e delirante do protagonista, ele acaba morrendo poucos dias depois:

> [...] Não morreu súdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça — uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa. (ASSIS, CC).

O cachorro Quincas Borba, por sua vez, também adoece e, sentindo muita falta do dono, morre três dias depois. Souza (2006) faz uma importante contribuição ao notar que, na luta para colher as batatas da capital, Rubião acaba, de certo modo, morrendo de inanição:

> A mascarada sublime e grotesca culmina no penúltimo capítulo. Abandonado pela tribo faminta dos comensais da capital, que lhe devoraram a fortuna nos comes e bebes e nos golpes financeiros, Rubião retorna à condição de exterminado. Ensandecido e sem nenhuma batata que lhe assegure a sobrevivência na sociedade dos esfomeados, volta para a cidade natal, onde acaba morrendo de inanição. (SOUZA, 2006, p. 135).

Além disso, Souza (2006) observa, com base nos estudos de Camara Jr., que a utilização do termo "batatas" está presente em várias expressões que indicam desprezo. Assim, a máxima *ao vencedor as batatas!* aponta para o desdém e consequente rebaixamento do vencedor:

> Camara Jr. observa que as batatas têm um sentido pejorativo na gíria brasileira. O linguista inicialmente argumenta que "uma batata" equivale a "uma tolice", e que o adjetivo "batatal" exprime aprovação zombeteira e petulante. Acrescenta, em seguida, que a fase "Vá plantar batatas" conota desprezo e repulsa. (SOUZA, 2006, p. 136).

Ainda sobre o final deste romance, Souza (2006, p. 137) afirma que "[...] o narrador sublinha que a miséria do vencido e a megalomania do imperador mutuamente se implicam, gerando o suprassenso da tragicomédia da vida que se agita na gestação incessante das

compulsões do desejo de realeza". Logo, nota-se que a ambivalência na constituição do protagonista não se desfaz, mas, pelo contrário, permanece até o último momento.

Vale destacar que a coroa de Rubião é feita de nada, o que simboliza o total aniquilamento e abandono do personagem que perdeu tudo. Só lhe resta a loucura, que lhe dá a ilusão da fortuna e da felicidade. A respeito desse gesto de colocar a coroa inexistente na cabeça, Gledson (1986, p. 106) salienta que ele "poderia lembrar-nos o ato mais romântico de todos, a autocoroação de Napoleão, quando tomou a coroa das mãos do próprio Papa". Dessa maneira, em sua última atitude, Rubião deixaria de se assemelhar a Napoleão III para assemelhar-se ao seu tio Napoleão Bonaparte, alcançando assim o auge de sua glória e do seu poder.

Considerando o paralelo entre Rubião e Napoleão III juntamente com o contexto de publicação do romance, Passos (2000) destaca que é possível supor que os leitores da época seriam capazes de perceber o tom de ópera bufa que os delírios do protagonista teriam, pois o romance é publicado na revista *A Estação* a partir de 1886, quinze anos depois da queda do império de Napoleão III. Além do viés cômico que a narrativa adquiria por conta dessa referência histórica, John Gledson salienta que a narrativa estaria mais propensa a atender às exigências políticas brasileiras:

> Na verdade, a queda de Rubião não coincide exatamente com a de Napoleão, mas se arrasta durante um ano, desde antes da derrota em Sedam (4 de setembro de 1870) até depois da aprovação da Lei do Ventre Livre (28 de setembro de 1871). Podemos começar a perceber que as exigências políticas são mais brasileiras que europeias, e que Machado está traçando um paralelo entre a queda do último Império da Europa e uma crise fundamental no último Império da América (GLEDSON, 1986, p. 94).

Tendo em vista a data de publicação do romance, John Gledson afirma que o protagonista Pedro Rubião de Alvarenga e sua trajetória de fracasso e queda estão relacionados ao imperador brasileiro Dom Pedro de Alcântara e à queda da monarquia brasileira com a Proclamação da República, em 1889. Logo, o romance publicado em livro em 1891 satirizava seu contexto social e político contemporâneo. Ainda sobre o assunto, em seus estudos, Gledson (1986) associa o nome do protagonista com o *boom* do café ocorrido no Brasil a partir de 1860, visto que a planta que produz o grão é da família *Rubiaceae*, de onde provavelmente viria a inspiração para o nome. Em 1891, o capital começava a exercer papel fundamental na nova lógica que passava a reger a sociedade brasileira:

Vale destacar o fato de que Dom Pedro de Alcântara era sobrinho de Napoleão Bonaparte do mesmo modo que Napoleão III era, portanto, é significativo o fato de que, em

Quincas Borba, Rubião pode ser pensado em paralelo com a figura do imperador brasileiro e, em seus delírios, se metamorfoseie em Napoleão III, unindo em um só indivíduo as duas figuras históricas. Napoleão III foi o primeiro Presidente da República francesa — mais precisamente da Segunda República Francesa — eleito por voto direto, porém, diante do impedimento, imposto pela constituição e pelo parlamento, de concorrer a um segundo mandato, ele organizou um golpe de Estado e assumiu o trono em 1852, instaurando novamente o regime monárquico no país, com o Segundo Império Francês.

Posteriormente, com a Guerra Franco-Prussiana e a derrota na Batalha de Sedan, no dia 02 de setembro de 1870, enfrentando o descrédito da população francesa, Napoleão III precisou abdicar do trono e, no dia 04 de setembro do mesmo ano, foi proclamada a Terceira República Francesa. Após a queda do seu império e três anos de exílio na Inglaterra, Napoleão III morre em 09 de janeiro de 1873. Estabelecendo um paralelo entre os eventos históricos acima mencionados e a trajetória de D. Pedro II no Brasil, observa-se que ambos tiveram que lidar com situações de mudança de regime político e buscaram manter-se no poder.

No final do século XIX, D. Pedro II deparava-se com uma gama de elementos contraditórios que ele tentava conciliar para garantir a continuidade da Monarquia brasileira: ao mesmo tempo em que o governo imperial apegava-se aos ideais do darwinismo, positivismo, progressismo e tentava acompanhar os passos da Europa às vésperas da chegada do novo século, modernizando o país, criando estabelecimentos de saúde, aproximando o Brasil da cultura francesa e do desenvolvimento industrial europeu, ele tinha diante de si um país rústico, conservador, provinciano e escravocrata. Na busca da manutenção do poder e da unidade nacional, D. Pedro II precisava enfrentar a coexistência de elementos antitéticos e tentava conciliar os vários interesses contrários para chegar a uma situação de equilíbrio. Para isso, precisava harmonizar os interesses da igreja católica, da maçonaria e outras religiões; os interesses dos grupos conservadores e dos grupos liberais; os interesses de uma economia sustentada pela mão de obra escrava e de uma economia sustentada pela mão de obra de trabalhadores assalariados, como existia na Europa, etc.

Depois de algum tempo de luta entre essas forças opostas, ocorre a Queda do Império brasileiro e a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889. Após a mudança de regime, D. Pedro II e sua família partem para o exílio na Europa e ele vem a óbito no dia 05 de dezembro de 1891, em Paris. Vale ressaltar que o apoio das tropas militares ao republicanismo elitista brasileiro da época foi fundamental para a Proclamação, tendo assumido o poder republicano o Marechal Deodoro da Fonseca. Por todo o acima exposto,

nota-se que a forma e o enredo de *Quincas Borba* dialogam com esse contexto histórico do período de sua publicação.

Assim como D. Pedro II, Rubião depara-se constantemente com situações opostas e equivalentes, advindas do novo espaço de sociabilidade que se criava no final do século XIX e todos esses contrastes confundem sua mente, abalam sua personalidade, rompendo com sua frágil unidade íntima — pois o protagonista já possuía uma dissimilaridade, uma fragmentação interna — e causando sua ruína. Através de uma forma narrativa irônica, satírica, que se vincula à tradição luciânica ou linhagem carnavalizada e constrói o humor, o romance relê criticamente o contexto histórico, social, político e econômico de sua época, expondo suas contradições e fragmentação, desmascarando os jogos de poder e a distância entre *persona* e *âmago*, desconstruindo verdades instituídas. A abordagem da temática da loucura em *Quincas Borba* atinge uma dimensão mais ampla e complexa, implicando a criação de uma forma narrativa peculiar e a discussão do sistema de poder brasileiro: não diz respeito somente à loucura individual, mas à loucura coletiva.

Em seus comentários sobre o percurso da crítica machadiana brasileira do século XIX, Hélio de Seixas Guimarães afirma:

> No entanto, [Araripe Júnior] reconhece a carga satírica do romance, sugere que o escritor se diverte por meio de Rubião, e pergunta: "Quem nos diz que este personagem não seja o Brasil?". A interrogação de Araripe reverberaria por toda a vertente crítica que estuda a obra de Machado como condensação dos processos culturais e políticos do Brasil no Segundo Reinado, e para além dele. Ao longo do século XX, a mesma pergunta seria recolocada para outros personagens e termos: Quem nos diz que Brás Cubas, *Dom Casmurro*, Capitu e a obra de Machado de maneira geral não sejam o Brasil? (GUIMARÃES, 2017, p. 43).

Em seguida, Guimarães (2017) acrescenta que o crítico Araripe Júnior percebe em *Quincas Borba* os seus vínculos com a realidade brasileira de sua época:

> Araripe surpreende na filosofia de Quincas Borba o que seria um procedimento nacional característico, no modo como o brasileiro Rubião, um ignorante, se relaciona com as ideias de Comte e Darwin, resultando numa visão satírica sobre os modos como as ideias estrangeiras são assimiladas no Brasil. Inaugurava-se aí uma vertente dos estudos machadianos que, na contramão de Romero, o qual enfatizava aspectos alienados da obra de Machado, chama a atenção para os nexos entre a obra e a vida brasileira, pela chave da sátira. (GUIMARÃES, 2017, p. 44).

Tendo em vista a sociedade brasileira representada no romance de maneira bastante satírica, John Gledson aponta para a visão crítica do autor ficcional Machado de Assis em relação ao novo regime social, econômico e político que se construía:

> Já vimos que Machado pensava que a verdadeira natureza do Brasil, uma oligarquia absoluta, determinaria a índole do novo regime. Agora, vendo a situação precária da República Francesa, sob a ameaça de um potencial ditador, militarista, nacionalista e revanchista, no estilo de Napoleão III, vê que são os regimes republicanos, nos dois casos, que forneceram e fornecem oportunidades para esses aventureiros. E, como no caso da natureza oligárquica do federalismo, tão importante na República Velha, em menos de quatro anos Machado mostrou ter razão, com a ditadura de Floriano Peixoto. (GLEDSON, 2006, p. 173-174).

A mudança do regime imperial para o republicano oferecia espaço no governo do país para militares que facilmente poderiam se tornar ditadores, como de fato acontece. Sobre as mudanças que ocorriam nas décadas finais do século XIX, Luzia de Maria afirma:

> O Brasil entrava no concerto da civilização ocidental ostentando uma imagem sem mácula — havia riscado de sua bandeira a escravidão —, a proclamação da República coloca na ordem do dia o ideário da ética burguesa clássica, valorizando o trabalho e afinando a pena para cantar altissonante as benesses do progresso. O capital deixa de ser apêndice que interfere na vida sem fazer alarde, como fora para Quincas Borba quando herdeiro, e se torna mola propulsora capaz de alterar de forma drástica os padrões de comportamento, abrindo sulcos na personalidade. Torna-se proclamador de uma nova ordem, instalando uma modernidade apressada e ruidosa, que determina seu ritmo no compasso das indústrias que se estabelecem nas terras brasileiras ávidas por acompanhar as pegadas da Europa (MARIA, 2005, p. 200).

É evidente o descrédito que *Quincas Borba* expressa sobre o futuro: restam aos personagens e leitores somente o olhar indiferente, pessimista e niilista do Cruzeiro e do próprio romance. Em seus estudos, Gledson (2006, p. 48) levanta uma questão interessante: "Se houve um momento em que o Brasil começou a olhar para si no espelho — adquiriu uma alma? —, foi com a chegada da Corte portuguesa", fato que ocorreu em 1808. Gledson (2006, p. 74) ainda acrescenta que "[...] o espelho com a sua moldura é a perfeita imagem da cultura portuguesa do século XVIII (pelo menos segundo um ponto de vista bastante comum) — apodrecida, oca e puramente ornamental".

Logo, conclui-se que durante os anos da Monarquia brasileira, o país tentava compor para si uma alma exterior e talvez o reflexo oferecido pela Corte portuguesa não correspondesse exatamente às exigências da realidade brasileira. Gledson (2006, p. 74) esclarece, entretanto que "[...] Machado pensa nas origens do espelho não tanto como uma questão de fato mas de tradição e, nesse sentido, como parte da história da autoconsciência nacional e dos mitos que acompanham essa história". A Monarquia servia de espelho a partir do qual o Brasil podia compor sua alma exterior, ainda que essa alma fosse fragmentada e distante da realidade, mas, em 1889, com a Proclamação da República, o Brasil precisa

redefinir seu papel, estabelecer para si uma nova alma exterior, apoiada agora no reflexo que o espelho republicano lhe oferecia. No novo modelo político, econômico e social que se instaurava, sobrevivia o mais apto em dissimular e dilapidar.

Do ponto de vista literário, por sua vez, havia no século XIX uma necessidade e um esforço conjunto empenhado na criação de um fazer literário nacional com características formais e de conteúdo brasileiro. O Romantismo e o Realismo naturalista representam essa busca literária que ia de encontro com interesses nacionalistas do Império em promover a imagem do Brasil como país independente no cenário mundial. Em suas considerações sobre o conto *O Espelho*, John Gledson ressalta que a discussão sobre a alma nacional que o país tentava compor para si perpassa também a questão do fazer literário:

> O Brasil provinciano, atrasado como é, torna-se uma espécie de terra de ninguém, onde as verdades gerais podem ser dramatizadas e realizadas. Em "O espelho", até nas mulas existe uma filosofia: "galos e galinhas tão-somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas e três bois [...]". É uma solução perversa e sarcástica para o problema de uma literatura nacional, pois esses galos e galinhas, mulas e bois são, em certo sentido, a resposta machadiana aos índios, sabiás e palmeiras. (GLEDSON, 2006, p. 50-51).

Por meio também da sátira à imitação da cultura francesa que a sociedade brasileira realizava, a narrativa questiona se aquela alma exterior que o país possuía nos tempos do Império era realmente a mais adequada para as necessidades do país. Assim, a crítica deflagra esse desajuste, apontado anteriormente por Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas*, de tentar adequar ao Brasil um modelo europeu:

> A ninguém constrangia frequentar em pensamento salões e barricadas de Paris. Mas trazer às nossas ruas e salas o cortejo de sublimes viscondessas, arrivistas fulminantes, ladrões ilustrados, ministros epigramáticos, príncipes imbecis, cientistas visionários, ainda que chegassem apenas os seus problemas e o seu tom, não combinava bem (SCHWARZ, 2000, p. 37)[35].

Dessa maneira, *Quincas Borba* pode estar sugerindo que talvez a unidade política, econômica e social brasileira sempre tenha guardado uma divisão interna e, da mesma maneira que Rubião, o país sempre tentou conciliar em si elementos contrários, lógica que se revela no romance como enlouquecedora, estando mais próxima da alienação e do absurdo do que da racionalidade e da sanidade. Em uma crônica de 02 de junho de 1878, publicada em *Notas semanais*, Machado de Assis afirma que "o princípio social do Rio de Janeiro, como se sabe, é o doce de coco e a compota de marmelos" (ASSIS, 2008, p. 89). Nessa crônica,

[35] Publicado pela primeira vez em 1977.

Machado comenta com sarcasmo as influências francesas e inglesas nos costumes da aristocracia brasileira e utiliza a alegoria gastronômica para mostrar que o princípio social da Corte nos últimos anos da monarquia era a homogeneização de elementos díspares.

A palavra marmelo gera uma ambiguidade: tanto evoca o fruto com o qual se fazia o doce quanto a planta, o marmeleiro, de onde se extraíam os galhos resistentes e flexíveis usados para punir os escravos ou as crianças desobedientes. Logo, o marmelo unia ao mesmo tempo a doçura e a dor. Além disso, o doce de marmelo, popularmente conhecido como *marmelada* também aponta para a trapaça e a desonestidade. Mais adiante, em sua crônica, Machado prossegue afirmando que:

> Embalde alguns fiéis cidadãos vão ao Castelões, às quatro horas da tarde, absorver duas ou três mães-bentas, excelente processo para abrir a vontade de jantar. Embalde um partido eclético se lança ao uso do pastel de carne com açúcar, conciliando, assim, num só bocado, o jantar e a sobremesa. Embalde as confeitarias continuam a comemorar a morte de Jesus, na quinta-feira santa [...] (ASSIS, 2008, p. 90).

No trecho acima, por sua vez, o autor detalha o comportamento dos grupos sociais diante dos contrastes com os quais se deparam: um grupo inverte a sobremesa e o jantar, comendo mães-bentas antes da refeição; o outro mistura a sobremesa e o jantar comendo pastel de carne com açúcar e o último tenta basear-se na tradição, mas desconhece-a, confundindo a própria tradição e comemorando a morte de Jesus na quinta-feira santa e não na sexta-feira. Toda essa alegoria dá suporte à interpretação proposta pelo crítico marxista Roberto Schwarz, que considera a classe social como elemento fundamental para o estudo da obra machadiana.

No final do século XIX, o Brasil passou por transformações importantes com a Abolição da escravidão, a Queda da Monarquia e a Proclamação da República. Nessa época de transição, dois modelos político-econômicos conviviam no país: o *modelo arcaico-aristocrata* — com a elite, os escravos e os dependentes brancos, livres e pobres — e o *modelo liberal-capitalista* — com os proprietários, os profissionais liberais, funcionários e comerciantes. Dessa convivência de dois modelos irreconciliáveis é que se constitui a integridade nacional, portanto, unidade fragmentada. A respeito das circunstâncias econômicas e sociais da época, Ronaldes de Melo e Souza indica a volubilidade da elite brasileira:

> A ambivalência ideológica decorrente da justaposição descontínua da norma liberal da burguesia internacional e do sistema escravocrata da oligarquia nacional é uma estratégia cinicamente auto esclarecida dos senhores duplamente interessados no escravismo para a

> produção interna e no liberalismo para a comercialização externa do produto no mercado liberal. (SOUZA, 2006, p. 27).

A dissimulação do narrador e o jogo entre *persona* e *âmago* estabelecido na forma e no enredo de *Quincas Borba* simbolizam essa volubilidade da estrutura social e econômica além dos interesses políticos implícitos. Nos últimos anos do Segundo Reinado, conforme assinala John Gledson, o poder imperial tentava conciliar esses elementos antitéticos:

> [...] embora *Quincas Borba* se centre na crise de 1871 e na Lei do Ventre Livre, havia paralelos óbvios com a situação de 1888-9 — em ambas, o regime imperial tentava acabar com a escravidão sem acabar consigo mesmo. É isso que, em última instância, Machado qualifica de loucura. (GLEDSON, 2006, p. 139).

Se por um lado, o romance expõe de modo irônico as contradições e ambiguidades da Monarquia brasileira, por outro, expõe também essas mesmas contradições e ambiguidades da lógica republicana que se instaurava e do início do capitalismo no país, porque, através da sátira a arrivistas como o casal Palha e a políticos como Dr. Camacho e Teófilo, a narrativa delineia os alicerces da Primeira República. *Quincas Borba* oferece indícios de que o novo regime opera segundo uma lógica insana, na qual o homem é predador do próprio homem, denunciada pelo discurso da loucura do protagonista.

Por fim, após a morte do protagonista e do cão, o narrador elabora um último capítulo — o duzentos e um — rompendo com a tradição narrativa de terminar a obra com um número par. Nesse último capítulo, o narrador não esclarece se quem realmente dá título à narrativa é o filósofo Quincas Borba ou o cão e termina a obra em tom sentencioso: "Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens" (ASSIS, CCI).

Até o último capítulo, persiste a conciliação de elementos opostos, pois cabe ao leitor realizar o julgamento moral dos fatos narrados, segundo sua empatia com o protagonista e o cachorro, e decidir se ri ou chora. Sobre essas três linhas finais é possível tecer várias considerações: Souza (2006, p. 65), por exemplo, destaca que "o efeito dramático da peça genuinamente tragicômica desencadeia um impacto tão dúbio, que o espectador ou leitor não sabe tradicional não sabe se ri ou chora". É o que ocorre em *Quincas Borba*, pois a narrativa expressa a mundividência dionisíaca por meio do humor, nela o trágico e o cômico são faces de uma mesma moeda, assim como razão e loucura. O romance relativiza as divisões estanques entre os elementos opostos, mostrando a reversibilidade das situações

simultaneamente equivalentes e opostas em movimento, isto é, colocando em práticas essas alternâncias e metamorfoses.

Percebe-se, segundo Souza (2006, p. 65), que "na história da literatura ocidental, a obra de Machado de Assis sobressai como perfeita expressão da mundividência tragicômica. A concepção da complementariedade dos contrários se comprova em todos os textos do escritor brasileiro". O protagonista Rubião situa-se nessa ambivalência entre o cômico e o trágico, entre o heroísmo e o anti-heroísmo. Em seus estudos sobre a teoria do trágico, ainda que não esteja se referindo especificamente ao romance *Quincas Borba*, Eagleton (2013, p. 116) confirma que "os melhores tipos de tragédia compartilham essa consciência carnavalesca da pobre criatura dividida e são assim, críticos do heroísmo, bem como exemplos dele". A respeito da complementariedade do tragicômico na forma de algumas narrativas, Eagleton (2013) esclarece:

> No exato instante em que o Real do dionisíaco ameaça nos traumatizar, tornando-nos inaptos para a ação, o apolíneo ou a ordem simbólica lança seu véu encantado da ilusão sobre esse abismo terrível, remodelando seu horror indescritível na forma do sublime estético. Cada dimensão, irá, então, tirar vantagem da outra, conforme o mundo de sonho e o atordoamento fundem-se e começam a falar a língua do outro: a beleza ou o apolíneo resgatando o dionisíaco do puro amorfismo, e o dionisíaco redimindo o apolíneo do beco sem saída da pura forma vazia. Tragédia é impulso dionisíaco liberando-se em metáfora apolínea. (EAGLETON, 2013, p. 93).

Considerando a filosofia do Humanitismo, que buscava suprimir a dor e eliminar todos os males, em comparação ao enredo da narrativa, é possível perceber que a dor não é suprimida, mas pelo contrário, o elemento trágico está presente do início ao final do romance. O que há na trajetória de Rubião e Quincas Borba é a derrota, o esfacelamento do sujeito esmagado pela lógica social. Logo, a narrativa refuta os pressupostos filosóficos e o otimismo de Quincas Borba, aproximando-se da visão schopenhaueriana de que viver é sofrer.

Sobre as possíveis reações dos leitores às obras trágicas, Eagleton (2013, p. 92) pondera que, como o ser humano é capaz de sentir emoções díspares e simultâneas, é possível encontrar prazer no sofrimento de personagens literárias:

> Sentimos um misto de prazer e dor, medo e compaixão, êxtase e repulsa, que para Nietzsche são as fontes maculadas do prazer trágico. Estremecemos diante dos tormentos do protagonista e, mesmo assim, deliciamo-nos em vê-lo destruído, regozijamo-nos com a pura aparência e também com a negação dela. (EAGLETON, 2013, p. 92).

Quando o narrador do romance em questão coloca nas mãos do leitor a decisão de rir ou chorar com a trajetória de Rubião e do cão Quincas Borba, ele faz com que o leitor

reconheça a possibilidade de duas reações diferentes, pois o princípio de reversibilidade faz parte da condição humana. Além disso, o narrador autor apresenta ao leitor a oportunidade de refletir sobre a empatia que sente diante do protagonista do romance. Observa-se também que a loucura de Rubião está intimamente vinculada ao riso amargo, ao humor. Na tentativa de explicar porque o leitor ou expectador de uma peça trágica pode sentir prazer, Eagleton (2013) admite que existe uma gama de possibilidades:

> "Por que a tragédia gera prazer?" é uma das mais antigas perguntas filosóficas, semelhante a "por que afinal as coisas existem?", "Por que existe o mal no mundo?". Não há escassez de respostas. A tragédia gera prazer porque purificar uma emoção excessiva é agradável por si só, porque sentimos prazer na mimese como tal, até mesmo nas representações de desastres; porque a arte trágica modela o sofrimento em um padrão significativo, controlando-o enquanto o torna agradavelmente inteligível; ou porque ela coloca nossos insignificantes problemas na perspectiva de castigo. (EAGLETON, 2013, p. 238).

Segundo o narrador, rir e chorar é a mesma coisa, porque o Cruzeiro está muito distante e é indiferente aos risos e às lágrimas dos homens. A respeito dessa última frase, Senna (1998, p. 75) afirma que "o Cruzeiro funciona como uma metáfora da eternidade e também como a metáfora pascalianamente trágica de um deus mudo e escondido, alheio ao sofrimento humano". Ao utilizar o Cruzeiro como metáfora da eternidade e da indiferença celeste por meio da sugestão da figura da cruz, o narrador aponta para uma última dissimilaridade: ainda que a constelação Cruzeiro do Sul tenha recebido esse nome pela semelhança com a imagem da cruz, que possui quatro extremidades, ela é composta por cinco estrelas, sendo que a quinta estrela não integra a formação da cruz. Portanto, o Cruzeiro do Sul simultaneamente possui e não possui o formato de uma cruz.

Além disso, essa constelação está presente na bandeira brasileira, adquirindo valor simbólico na representação do novo regime: a República Federativa do Brasil. Enquanto os ideais de ordem e progresso estavam em voga no final do século XIX e no centro da bandeira brasileira, a narrativa focaliza o Cruzeiro do Sul e deflagra a desconformidade. Por fim, pode-se observar que o nome de uma das estrelas do Cruzeiro é *Rubídea*, podendo também ser essa a origem do nome do protagonista.

É nítido que a obra de Machado de Assis pode ser considerada em sua relação com a literatura brasileira e o contexto histórico do país. A respeito da presença de um autor ficcional como Machado de Assis no ambiente literário brasileiro, Ivan Teixeira reconhece que:

> Um dos índices de transformação do país pode ser exatamente a aceitação de um romancista como Machado de Assis. Ao encenar as contradições do tempo, ele não só dinamiza a imprensa e o repertório da Literatura Brasileira, como também atende à necessidade de refinamento do espírito crítico dos novos grupos, transformando seu ideário em ficção partilhada. (TEIXEIRA, 2010, p. 72).

Porém, não se pode ignorar que, dada sua complexidade e abrangência, a obra machadiana possui universalidade, sendo o autor também uma referência importante no horizonte literário internacional. De acordo com Hélio de Seixas Guimarães:

> Ao indicar que Machado seria o ponto de crise "do paradigma hegemônico de autorrepresentação da literatura brasileira", justamente por se projetar para um ponto indeterminado do espaço e do tempo, de modo que há em sua obra "sempre uma linha de fuga através da qual Machado se torna escritor sem pátria", fica em aberto se o caráter indeterminado do texto machadiano não faria dele o ponto de crise para toda e qualquer leitura — local, nacional, internacional, e mesmo a leitura cosmopolita. (GUIMARÃES, 2017, p. 274).

Com base nos aspectos até o momento discutidos, é possível constatar que, para elaborar toda a ambivalência narrativa, o narrador autor incorpora à estrutura romanesca o procedimento retórico da dissimulação. Dessa maneira, *Quincas Borba* é um romance no qual os recursos formais — as antíteses, a reversibilidade de elementos contrários e a ambiguidade — espelham a ambivalência da relação entre *persona* e *âmago*, matrimônio e adultério, espírito e coração, sanidade e loucura, etc., que revelam a fragmentação do sujeito e seu processo de enlouquecimento. Conforme salienta Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*:

> Paradoxalmente, o artifício retórico e a insinceridade ostensiva fazem efeito de nudez, a mais indiscreta, pelo desejo que revelam de manipular as aparências. Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da configuração — cuja inocência está posta em dúvida — não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado (SCHWARZ, 2000, p. 23).[36]

Essa dissimulação discursiva, de acordo com Souza (2006, p. 137), "[...] solicita do leitor de sua obra uma atitude crítica, que seja capaz de perceber que a contradição constitui um tropo vital, e não simplesmente retórico, porque pertence ao drama tragicômico da natureza humana". Na representação da loucura, o recurso à imaginação, ao sonho, à leitura é fundamental. Além disso, a narrativa revela na loucura a presença de uma consciência, uma

[36] Publicado pela primeira vez em 1990.

lucidez capaz de desnudar os artifícios de construção da dissimulação. Portanto, a narrativa mostra que os limites que separam razão e loucura são frágeis:

> [...] o louco tem seus bons momentos, ou melhor, ele é, em sua loucura, o próprio momento da verdade; insensato, tem mais senso comum e desatina menos que os atinados. Do fundo de sua loucura atinada, isto é, do alto de sua sabedoria louca, sabe muito bem que sua alma foi atingida (FOUCAULT, 2012, p. 211).

Por fim, percebe-se que a narrativa de *Quincas Borba*, ao abordar a temática da loucura, o faz de maneira crítica para que o romance possa ser uma forma de consciência. Assim como afirma Guimarães (2017, p. 53), em seus estudos sobre o gênero romanesco, deve-se compreender "[...] o romance nem tanto como um gênero, mas como um meio de expressão dos mais diferentes gêneros, forma literária aberta, reflexiva, fragmentária e crítica por excelência". A narrativa machadiana destaca o papel da consciência na constituição dos conflitos íntimos dos personagens. De acordo com Passos (2014, p. 156), "o romantismo havia criado um corpo para o Brasil. Machado lhe daria uma consciência. Tal consciência é, desde cedo, marcada pela faculdade de dissimular".

3 ENTRE A FRAGMENTAÇÃO E A UNICIDADE: A REPREENTAÇÃO DA LOUCURA EM *O LOUCO DO CATI*

3.1. Publicação e recepção do romance

O romance *O louco do Cati*, do escritor gaúcho Dyonélio Machado, foi publicado pela primeira vez em 1942, pela editora Globo e escrito em circunstâncias singulares: como o autor passava por problemas cardíacos, em 1941, e precisou permanecer acamado durante dez meses, ele escreveu algumas partes da narrativa e ditou outras à esposa, Adalgiza. Além disso, segundo Madruga (1986, p. 51), "para cada capítulo ele fazia uma ilustração com a aquarela de Cecília. Desenhava bem. Uma das capas de *Passos Perdidos* foi feira por ele. Adalgiza, sua esposa, guardou. Os originais de *O louco do Cati* é que se perderam, com todas as ilustrações". No momento em que foi preciso que Dyonélio viajasse a Buenos Aires para buscar tratamento médico, o romance foi datilografado, editado e publicado no Brasil, mas as ilustrações foram excluídas.

Sobre as primeiras décadas do século XX e o contexto de publicação de *O louco do Cati*, Maria Zenilda Grawunder destaca:

> Acendia-se o interesse da intelectualidade brasileira pelos movimentos de vanguarda europeia, entre os quais o Modernismo, gerador do manifesto verde-amarelo de 1922, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, sem reflexos imediatos no Sul. Concomitante, as esquerdas agitaram-se, alimentadas pelo ideário da Revolução Russa de 1917, difundido pelos blocos anarco-sindicalistas europeus, sendo fundado o Partido Comunista Brasileiro, por um grupo de intelectuais e operários. (GRAWUNDER, 1994, p. 227).

A literatura gaúcha da década de 30 e 40 contava com autores expressivos como Aureliano de Figueiredo Pinto, Reynaldo Moura, Darcy Azambuja, Iberê Camargo, Érico Veríssimo e Cyro Martins. Nessa época, a temática regionalista predominava. Conforme Grawunder (1994, p. 227), "a literatura continuava a refletir a exaltação à natureza, o simbolismo romântico, algum realismo, mas o privilégio era aos textos regionalistas, no Sul, focalizando o gaúcho campeiro". Destoando deste cenário, *O louco do Cati* aborda circunstâncias da vida urbana e, ao ser publicado, recebeu muitas críticas. Barbosa (1994, p. 21) ressalta que "Moysés Vellinho, por exemplo, afirma que se trata de um romance sem forma, sem conteúdo e sem 'qualquer propósito acessível à percepção comum'".

Contrastando com o sucesso obtido com a publicação de *Os ratos* — obra pela qual recebeu o *Prêmio Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras —, *O louco do Cati* obteve uma recepção bastante negativa por parte da crítica literária:

> O volume foi péssimamente recebido. A crítica foi terrível. Chamaram o livro de tudo, menos de livro. Foi uma coisa muito dramática, todo aquele momento. Era o

> filho aleijado de Dyonélio. O aborto que ele havia posto no mundo. Tanto que para reeditar foi uma luta. Ele recusava-se. Não queria sofrer novamente os ataques que havia sofrido. (MADRUGA, 1986, p. 51).

Por conta disso, o romance permaneceu durante décadas sem reedições ou estudos acadêmicos consistentes. Essa má recepção, no entanto, está atrelada a alguns aspectos biográficos de Dyonélio Tubino Machado, nascido em Quaraí, cidade fronteiriça com o Uruguai, em 21 de agosto de 1895. A estreia literária do autor se deu em 1927, com a publicação do livro de contos *Um pobre homem* e, em seguida, vieram *Os ratos* (1935), *O louco do Cati* (1942), *Desolação* (1944), *Passos Perdidos* (1946), *Deuses econômicos* (1966), *Prodígios* (1980), *Endiabrados* (1980), *Sol subterrâneo* (1981), *Nuanças* (1981) *Fada* (1982) e *Ele vem do Fundão* (1982). Dyonélio publicou em vida, no total, doze romances, além de contos, crônicas, artigos, ensaios políticos e literários.

De origem humilde, o autor de *O louco do Cati*, teve o pai assassinado quando ainda era criança e esse foi um acontecimento marcante em sua vida. O ambiente gaúcho no qual cresceu sofria constantes modificações com a passagem do século XIX para o século XX:

> A vivência em ambiente de transformações simultâneas, dos fatos culturais e históricos e do pensamento sobre eles, davam calor às discussões entre políticos, intelectuais e literatos em idêntica situação de envolvimento e fascínio pelo mundo moderno. A cultura, opiniões políticas, filosóficas e literárias dividiam grupos, nos pontos de encontro, como a entrada da Editora Globo e os elegantes cafés da moda, e expressões literárias destas ideias e sentimentos constituíam atração. Desde a adolescência leitor dos clássicos escritores europeus, Dyonélio Machado aventurou-se na literatura e desde 1915 publicou textos em jornais. (GRAWUNDER, 1994, p. 225).

Dyonélio atuou como jornalista durante vários anos, fundando a Associação Rio-grandense de Imprensa, colaborando no *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*, em Porto Alegre, e fundando o jornal *Tribuna Gaúcha*, em 1946. Além disso, o autor conviveu desde cedo com os relatos lendários e míticos:

> A sociedade rural da classe média-baixa, por outro lado, resumia a vida ao dia-a-dia da subsistência, aos serões domésticos, com leituras à luz de lamparinas relatos de campanhas, acertos e desacertos pessoais e políticos, notícias trazidas da cidade, por viajantes eventuais. Complementavam o quadro relatos lendários e míticos, principalmente relacionados ao gaúcho honesto, corajoso e aguerrido, ao trem-fantasma, ao lobisomem e fogos fátuos. (GRAWUNDER, 1994, p. 224).

Dyonélio também teve uma carreira médica de trinta anos, tendo cursado Medicina em Porto Alegre, de 1924 a 1929, e se especializando em Psiquiatria, posteriormente. Em 1934,

por sua vez, ingressou no Partido Republicano Rio-grandense, ajudou a organizar uma greve dos gráficos da Livraria do grupo Globo e, em 1935, tornou-se presidente da seção da Aliança Nacional Libertadora no Rio Grande do Sul. Por causa de seu envolvimento com as questões políticas de sua época, Dyonélio foi preso duas vezes em 1935 e levado de Porto Alegre ao Rio de Janeiro, onde permaneceu por dois anos, conheceu o escritor Graciliano Ramos e filiou-se ao Partido Comunista do Brasil. Ao ser liberado e voltar para Porto Alegre, depara-se com o princípio do Estado Novo, em 1937 e, para evitar uma nova prisão, parte para Lages, em Santa Catarina.

Segundo Grawunder (1994, p. 100), "foi na prisão que ele aderiu ao Partido Comunista, opção política que, somada à sua palavra contundente, além da opção pela temática psicossocial, à época, agravou seu relacionamento com a crítica e editoras do Sul". De acordo com Grawunder (1994, p. 98), "[...] no limiar dos noventa anos de vida, faleceu Dyonélio Machado [em 19 de junho de 1985, na cidade de Porto Alegre] sem ter conhecimento de que, dias antes, fora agraciado com a comenda *Ordre des Arts et des Lettres*, a grande condecoração do governo da França, no mundo das artes.

Se o relacionamento com a crítica foi conturbado e houve muita resistência das editoras em publicar seus escritos, por outro lado, dois dos mais representativos autores brasileiros reconheceram o mérito do romance de Dyonélio:

> *O Louco do Cati* é um texto que sobressai — entre os tantos que elegem a loucura como tema, na Literatura Brasileira — como um dos mais instigantes. É um texto publicado pela primeira vez em 1942 e que só em 1979 vem a ter uma segunda edição. Em 1981 a Editora Ática publica uma terceira. Bem se vê que o texto foi pouco lido, afinal, são quarenta e tantos anos. Estudos sobre o mesmo, quase nada. Entretanto, o livro, teve, no mínimo, dois leitores entusiastas: Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Este último, conforme informação de Flávio Moreira da Costa, autor do texto de apresentação da 2ª edição, "*chegou a considera-lo um dos dez maiores romances da Literatura Brasileira*". (MARIA, 2005, p. 283).

Guimarães Rosa chega a afirmar que, se *O louco do Cati* fosse escrito em francês, poderia receber o Prêmio Nobel. De fato, as obras de Dyonélio obtiveram reconhecimento no exterior, mas isso acontece a partir da década de 80. Segundo Márcia Helena Saldanha Barbosa:

> Até a década de setenta, entretanto, sua obra é esquecida ou desprezada. O autor é pouco editado, praticamente desconhecido do público e marginalizado pela crítica, reação que pode ser vista, em parte, como outra forma de perseguição política. Todavia, o fato de jamais haver se filiado à principal tendência da prosa brasileira nos anos trinta talvez também tenha contribuído para o seu primeiro isolamento literário conforme sugere Hohfeldt. (BARBOSA, 1994, p. 20).

No final da década de setenta, com o processo de abertura política que se iniciava depois de o Brasil ter passado por um longo período ditatorial, vários artistas, outrora censurados, conseguiram publicar suas obras. Nesse momento, surge um vasto número de textos literários que expressam críticas ao regime ditatorial e à opressão política e Dyonélio Machado — que também manifestou sua rejeição a esses regimes, principalmente ao Estado Novo — consegue republicar *O louco do Cati*, em 1979, pela Editora Vertente, de São Paulo. Nessa oportunidade, o autor ficou bastante indeciso por temer que o romance fosse novamente mal recebido pelos leitores e pela crítica, de acordo com Artur Madruga:

> Quando começaram a luta pela reedição, Dyonélio fez uma espécie de Conselho de Família e perguntou a todos. Cecília, como sempre tinha sido uma fã incondicional d'*O louco do Cati*, disse: "Publica, sim!". Ao que ele respondeu, como quem vai pro matadouro: "Seja o que deus quiser. Venha o que vier. Minha cabeça está no cepo". Foi um sucesso total. Aliás, o pessoal aqui achou que ele tinha sido escrito antes de sua época. Tinha tido uma "visão futurística da maneira de escrever". (MADRUGA, 1986, p. 52).

Um ano antes, em 1978, o diretor Ivan Cardoso fez um documentário de onze minutos sobre o autor, intitulado *Dr. Dyonélio*. Póvoas (2000, p. 44) também ressalta que "Dyonélio Machado não se apresenta como o protagonista sugerido mais parece ser o gaúcho 'sem veleidades heroicas', com a sua vestimenta e hábitos típicos (pala, bombacha, guaiaca, chimarrão como retratado por Weingartner)".

Em 1981, a Editora Ática, também de São Paulo, lança a terceira edição do romance e, no ano seguinte, a quarta. Dezoito anos depois do falecimento do autor, em 2003, surge a quinta edição de *O louco do Cati*, quando, naquele ano, o conglomerado espanhol Grupo Planeta inaugurou na cidade de São Paulo a Editora Planeta. Tal edição do romance contém no verso da sua capa um itinerário, anteriormente elaborado pelo próprio Dyonélio Machado, da viagem realizada pelos personagens ao longo da narrativa, conforme pode ser observado no Anexo A deste estudo[37]. Portanto, as obras do escritor, exceto a primeira, foram todas reeditadas em São Paulo e não nos estados do Sul do país.

Diante da ótima recepção crítica que recebeu após sua segunda edição, começaram a surgir os primeiros estudos acadêmicos mais pertinentes sobre *O louco do Cati*. Em 1986, as pesquisadoras Regina Zilberman e Maria Zenilda Grawunder organizam o acervo literário do

[37] Por conter esse itinerário, que auxilia na compreensão do romance, esta é a edição utilizada no presente estudo.

autor, conforme afirma Grawunder no texto *Memórias de Dyonelio Machado: mosqueteiro da palavra e das ideias*:

> Esta [a organização do acervo] foi iniciada em 1986, por proposta da Drª Regina Zilberman, para ampliação dos projetos do Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Gradução da PUC/RS, quando procuramos a família do escritor. Com a concordância de Dr. Paulo Martins Machado, psiquiatra como o pai, da filha Sra. Cecília M. Borlini e da viúva Sra. Adalgisa Martins Machado, na sua residência iniciamos a coleta e organização dos itens do legado literário do escritor. Desde então, reunimos materiais e escritos dispersos, originais e manuscritos, ordenando recortes de publicação na imprensa, escritos pelo autor e sobre ele, e coletando informações e registros sobre a vida, obra e processo de criação, também em outras fontes e arquivos particulares e jornalísticos. (GRAWUNDER, 1994, p. 100).

Este fundamental trabalho de recolha e organização do acervo literário de Dyonélio Machado serviu e serve de base, até os dias atuais, para os estudos acadêmicos sobre ele, oferecendo a mais completa catalogação de referências bibliográficas do autor já efetuada, muito embora haja alguns importantes estudos acadêmicos posteriores a essa catalogação, como é o caso, por exemplo, dos trabalhos da própria pesquisadora Maria Zenilda Grawunder, dos estudos de Márcia Helena Saldanha Barbosa, Cyro Martins — escritor e psiquiatra gaúcho, natural de Quaraí e amigo pessoal de Dyonélio Machado —, Antônio Hohlfeldt, Artur Madruga, Rodrigues Til, Glênio Nicola Póvoas, dentre outros. Segundo Márcia Helena Saldanha Barbosa:

> *O Louco do Cati* adota um procedimento estranho aos padrões da época — o elemento fantástico —, rompendo, desse modo, com as expectativas dos receptores especializados ou não. Tal fator, aliado à discriminação sofrida pelo escritor em virtude das posições políticas que assume, pode explicar o reconhecimento tardio dessa obra. (BARBOSA, 1994, p. 21).

A organização do acervo literário em questão certamente fomentou a crítica literária bem como os estudos universitários sobre as obras do Dyonélio, mas a maioria destes textos trata de *Os ratos*, alguns de *Um pobre homem* e poucos de *O louco do Cati*. Atualmente, no *Espaço de Documentação e Memória Cultural Delfos*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), é possível encontrar uma página com informações sobre a vida e obra de Dyonélio: uma bibliografia contendo os títulos das obras do autor, os prêmios por ele recebidos, artigos em periódicos, entrevistas e depoimentos, fotos, bem como os títulos de livros e periódicos sobre o escritor e suas obras, de estudos acadêmicos — efetuados até o ano de 2005 na PUC/RS e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul — e um catálogo com

364 títulos do autor, correspondências, textos biográficos e sobre a obra de Dyonélio, dentre outros, em formato impresso e disponíveis para os alunos da PUC/RS.

A organização do acervo literário de Dyonélio realizada por Regina Zilberman e Maria Zenilda Grawunder foi essencial para a construção da referida página no *Delfos*. Vale ressaltar, no entanto, que a página não contempla a produção acadêmica da PUC/RS posterior a 2005, todos os estudos realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul sobre a literatura de Dyonélio nem as pesquisas realizadas no restante do país, além de não disponibilizar uma cópia digitalizada de nenhum dos títulos mencionados, o que impulsionaria muito os estudos em andamento sobre a obra de Dyonélio. Portanto, nota-se que ainda existe a necessidade de elaboração de um levantamento bibliográfico mais amplo, que busque facilitar também o acesso da crítica literária aos textos produzidos.

3.2. Pensamento político, literário e psiquiátrico do autor

3.2.1. Dyonélio Machado e a Política

Além de se considerar o contexto de publicação e a recepção que *O louco do Cati* obteve, para um estudo mais frutífero da obra, é necessário que se leve em conta o pensamento político, literário e psiquiátrico do autor. Durante o século XIX, o sul do Brasil, principalmente o estado do Rio Grande do Sul, foi palco de diversos conflitos como a Revolução Farroupilha (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a Revolução Federalista (1893-1895). Tendo nascido em 1895, após tantas batalhas, Dyonélio Machado conviveu na infância com os relatos de violência, degolas e outras barbáries responsáveis pela devastação da população gaúcha.

Além disso, durante sua juventude, nos primeiros anos do século XX, deparou-se com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e os confrontos do movimento tenentista em oposição à República Velha, como a Revolta dos 18 do Forte (1922-1923), no Rio de Janeiro, e a Coluna Prestes (1925-1927). Nesse período, o Brasil estreitava suas relações políticas e comerciais com a Alemanha e a Itália e participava de uma cooperação anticomunista. Desde o final do século XIX, a República Velha praticava a política do café com leite, alternando no poder políticos paulistas e mineiros, mas, por conta do prestígio do senador gaúcho Pinheiro Machado, o estado do Rio Grande do Sul exercia influência na política nacional.

Após o seu assassinato, em 1916, o estado gaúcho passou por um período de grande desunião devido ao conflito político iniciado pelo Partido Republicano Rio-Grandense e pelo Partido Libertador. O gaúcho Getúlio Vargas conseguiu unir os dois partidos, numa tentativa de conciliar os interesses de ambos e o Rio Grande do Sul lançou-o como candidato à presidência da República, na Revolução de 1930, que depôs o paulista Washington Luís e encerrou a política do café com leite. Getúlio governou o país durante dois períodos: de 1930 a 1934, como chefe do Governo Provisório e presidente da República do Governo Constitucional, e de 1937 a 1945, como autocrata do Estado Novo.

Dyonélio Machado iniciou sua participação nos jornais e na discussão de temas políticos desde a juventude: aos 26 anos, fundou e dirigiu o jornal gaúcho *A informação* (1921 – 1922) e, aos 28 anos, publicou o livro *Política contemporânea, três aspectos* (1923). Nessa época, o autor participava do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) e simpatizava-se com os ideais positivistas e progressistas que ele parecia representar — conceitos em voga desde o período imperial do final do século XIX[38]. A população gaúcha sofria com a pobreza e começava a evadir-se do campo para as cidades e Dyonélio Machado via com bons olhos o intuito de modernização econômica, industrialização e progresso urbano que o PRR buscava. Segundo Cleber Eduardo Karls:

> Se para o escritor o governo castilhista lhe parecia progressista e avançado para a época, associado a um conjunto de fatores que faziam com que a população fosse integrada no sistema estatal através da industrialização promovida pelo Estado e pela estatização de uma série de empresas, esta avaliação não se manteve mais tarde no período do Estado Novo de Getúlio Vargas. (KARLS, 2008, p. 110).

Depois de se envolver na Greve dos Gráficos e ser preso, o pensamento político de Dyonélio sofre uma mudança e, em 1935, ele filia-se ao Partido Comunista e se opõem veementemente ao Estado Novo de Getúlio Vargas, sofrendo constantes perseguições por conta disso. De acordo com Maria Zenilda Grawunder:

> Marcado pela posição política divergente da parcela significativa do seu meio, e da sociedade brasileira como um todo, quando no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção do Rio de Janeiro filiou-se ao Partido Comunista, teve acentuado o estigma que marcou sua carreira na Instituição Literária do Estado, sem lugar para um "escritor maldito" (GRAWUNDER, 1994, p. 230).

[38] Conceitos refutados por Machado de Assis, em *Quincas Borba*, como se pode observar no primeiro capítulo deste estudo.

A estudiosa ainda destaca que o advogado gaúcho Marco Túlio de Rose conferiu a Dyonélio Machado a alcunha de escritor maldito e, nos anos que precederam e sucederam a ditatura civil e militar que teve início em 1964, as editoras brasileiras recusavam-se a publicar seus escritos, tendo suas obras sido publicadas com mais êxito do que no Brasil. Os originais do romance *Deuses Econômicos*, por exemplo, foram sucessivamente devolvidos pelas editoras, sendo a narrativa finalmente publicada em 1966, no Rio de Janeiro, pela editora Leitura:

> A dura realidade política, resultado da ditadura da época, se organiza na constelação dos fragmentos do texto e o confronto entre o discurso de vida, sua poética, e a linha filosófica sócio-institucional de sua época, mostrando a dificuldade de relacionamento do autor com o público. (GRAWUNDER, 1994, p. 231).

Portanto, mesmo após a queda de Getúlio Vargas, o escritor enfrentava resistência por parte das editoras, conforme afirma Antônio Hohlfeldt:

> Pouco depois caía Getúlio Vargas, mas Dyonélio Machado não descansaria: embora venha a sofrer um longo interregno de quase quarenta anos até conseguir ser novamente editado, redescoberto pelas novas gerações, ele atuou naqueles dias como jornalista, em apoio à candidatura do Brigadeiro Eduardo Gomes e contra Dutra, que tinha o apoio indisfarçável do ex-ditador. (HOHLFELDT, 1987, p. 20).

O escritor Artur Madruga destaca que, durante todo esse tempo, Dyonélio:

> Mantinha sempre o mesmo ritmo de produção, mesmo nos anos de silêncio. Não importava se a maré era alta ou baixa, nada alterava o seu trabalho literário. Razões políticas castraram-no durante trinta anos. Sentia-se um pária, mas era forte. Tinha consciência de que sabia escrever. Os livros que ia produzindo, guardava-os. (MADRUGA, 1986, p. 57).

Maria Zenilda Grawunder, por sua vez, enfatiza a relação entre esses acontecimentos, a singularidade da narrativa e sua recepção:

> Quando, em 1941, com a saúde física e psíquica abalada pelos acontecimentos, Dyonélio Machado criou *O Louco do Cati* (editado em 1942), o livro nasceu cercado de clima mítico, pelo passado recente do autor, por circunstâncias de sua produção e, para completar, pelo conteúdo do texto, com traços de fantástico e fragmentado. (GRAWUNDER, 1994, p. 232).

Como é possível observar, a temática da opressão e da liberdade perpassa por quase todas as obras de Dyonélio. Sobre o assunto, a estudiosa acrescenta que:

> Da sua experiência sócio-política, como ser histórico oprimido em sua liberdade de expressão, extraiu o poético: criou este discurso literário significativo sobre o sentimento humano e seus motivos de reflexão e ação. A consciência de um público leitor, agindo sobre ele, indagou-o e acionou sua linguagem de artista sobre o surpreendente dos fatos e fragmentos de uma vivência de humano, que a História possivelmente desconheceria ou sonegaria. (GRAWUNDER, 1994, p. 388).

Com o fim do Estado Novo, em 1945, Dyonélio elege-se como deputado estadual pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) em 1947 e não abdica de seus ideais políticos até seus últimos dias de vida.

3.2.2. Dyonélio Machado e a Literatura

Além da postura política de Dyonélio, é importante mencionar algumas circunstâncias da crítica literária de Machado de Assis nas primeiras décadas do século XX, que possuem significativas conexões com as narrativas do escritor gaúcho. Se Machado de Assis havia se tornado um autor muito aclamado no século XIX, ele não era considerado uma referência literária bem vista pelos escritores modernistas, principalmente na década de 20. Sobre esse assunto, Guimarães (2017, p. 86) ressalta que "as tópicas do lusitanismo da dicção, do academicismo do escritor e da sua aproximação do humorismo de filiação inglesa calam fundo também nos círculos modernistas, afastando os novos escritores de Machado de Assis".

Após o falecimento de seu fundador e presidente durante mais de dez anos, no início do século XX, a Academia Brasileira de Letras estava bastante empenhada em reconhecer o mérito de Machado de Assis no panorama literário nacional e enaltecer sua obra. Esse projeto de monumentalização de Machado de Assis visando transformá-lo em um escritor oficial do Brasil contou inclusive com o patrocínio do Estado Novo. Conforme afirma Guimarães (2017, p. 112), "promovia-se ali, pela primeira vez na história do país, uma grande concentração de esforços da intelectualidade e de órgão do Estado em torno da consagração de uma figura literária, algo que não mais se repetiu com as proporções de 1939". No entanto, se essa atitude contribuiu para a divulgação da figura do escritor Machado de Assis, ela também apresenta pontos negativos:

> De certa forma, o preço pago pela relativa popularização de Machado durante o Estado Novo foi a supervalorização da trajetória social do escritor e do seu potencial simbólico, em detrimento da própria obra, valorizada em seus aspectos mais inócuos e a despeito da própria crítica do período, que chamava a atenção para seu caráter

> corrosivo tanto do ponto de vista social como existencial. (GUIMARÃES, 2017, p. 130).

O fato é que grande parte dos escritores modernistas tinham certos desentendimentos com a Academia. Conforme Guimarães (2017, p. 89) destaca: "[...] o silêncio se devia ao desconforto causado pelo legado de Machado de Assis, diretamente associado à Academia Brasileira de Letras, repudiada pelos modernistas e empenhada no processo de canonização do escritor". Poucos anos antes da publicação de *O louco do Cati* (1942) é que alguns autores modernistas irão abordar a obra machadiana, em alguns casos, apenas a poesia:

> É só a partir de 1939 que os vários nomes associados à modernização das letras na primeira metade do século XX vão se pronunciar publicamente sobre o escritor e a obra, como fizeram Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Marques Rebelo e Manuel Bandeira. (GUIMARÃES, 2017, p. 89).

Inicialmente, é possível encontrar comentários sobre Machado de Assis apenas em algumas cartas de escritores modernistas, como Mario de Andrade, por exemplo. Até o final da década de 40, Machado de Assis chega a ser considerado pelos modernistas como um autor parnasiano. Hélio de Seixas Guimarães acrescenta:

> As dificuldades, no entanto, permaneciam, e talvez não seja por acaso que tanto Mário de Andrade como Manuel Bandeira, quando escrevem sobre Machado, se concentrem na poesia, ressaltando seu aspecto técnico e convencional, deixando de lado a prosa, certamente mais fora de esquadro e difícil de ser compreendida. (GUIMARÃES, 2017, p. 89).

Portanto, observa-se o embaraço que este autor representou para outros escritores, para a crítica literária e para os estudos acadêmicos e, até os dias atuais, ainda permanecem muitas discussões em aberto sobre suas obras. Ao tentar realizar uma nova abordagem do que consiste a construção de uma literatura brasileira, grande parte dos modernistas interpretaram Machado de Assis como um autor apegado aos moldes europeus:

> Nesse sentido, a releitura modernista do nacionalismo e das peculiaridades de uma literatura nacional corre na contramão das opções "classicizantes" de Machado de Assis, que em alguns círculos aparece como uma espécie de pedra no caminho, de obstáculo e às vezes de antimodelo. (GUIMARÃES, 2017, p. 92).

De 1930 a 1950, uma geração de críticos empreendeu interpretações modernas da obra machadiana, dentre os quais pode-se citar Astrojildo Pereira, Lúcia Miguel Pereira e Augusto

Meyer. O papel deste crítico literário foi de grande importância, pois, de acordo com Guimarães (2017, p. 108), "à frente do Instituto Nacional do Livro, Augusto Meyer contribui para pôr em circulação uma massa documental vasta, em grande parte de cunho biográfico, que oferecia subsídios para os estudos baseados na vida do autor". Segundo Guimarães (2017, p. 108), "na história das leituras de Machado de Assis, a entrada de Augusto Meyer significa uma guinada em direção à psicologia do criador e da criação (e não mais do homem), deixando para trás, deliberadamente, o nacionalismo e o biografismo".

Devido ao trabalho de Augusto Meyer e de uma gama de críticos literários e pesquisadores acadêmicos, as obras machadianas vêm sendo desbravadas e torna-se cada vez mais evidente a vastidão e complexidade da literatura machadiana. Guimarães (2017, p. 276) ainda destaca que "este livro [*Memórias póstumas de Brás Cubas*], que causou estranheza entre seus primeiros leitores, seria ao longo do século XX alçado à condição de primeira obra-prima de Machado de Assis, marco de início do romance moderno no Brasil". Machado de Assis é um autor tão emblemático que os modernistas acabaram por conferir-lhe o epíteto de Bruxo do Cosme Velho — até hoje utilizado —, que ganhou visibilidade com a publicação do poema *A um bruxo, com amor*, de Carlos Drummond de Andrade, em seu livro *A vida passada a limpo*, de 1959.

Dyonélio Machado, por sua vez, tendo escrito em uma época na qual as ideias modernistas tinham grande circulação, privilegiava a leitura de textos machadianos — conforme assegura a estudiosa Maria Zenilda Grawunder —, contrariando, em grande parte os pressupostos modernistas. Segundo Grawunder (1994, p. 5), "Dyonélio é um dos poucos modernos sem ser modernista: foi moderno por inovar em temática e motivos. Na efervescência da cidade que observa e focaliza os conflitos do homem do seu tempo". Enquanto a literatura gaúcha tratava principalmente da vida campesina dos pampas, Dyonélio Machado aborda a tensão da vida urbana de sua época e demonstra sua independência e argúcia.

3.2.3. Dyonélio Machado e a Psiquiatria

Por fim, é necessário levar em conta também os aspectos referentes à formação e atuação profissional de Dyonélio como médico psiquiatra. Como já informado anteriormente, Dyonélio graduou-se em medicina no ano de 1929 e, segundo informações de Francis Moraes de Almeida, no prefácio que elaborou para a edição, de 2009, da tese do escritor:

> Dyonélio figura entre os três primeiros médicos aprovados por concurso realizado assim que Jacintho Godoy (1883-1959) assumiu a direção do Hospício São Pedro em 1927, buscado imprimir um caráter científico à principal instituição de internamento psiquiátrico no Rio Grande do Sul [...]. (ALMEIDA, 2009, apud MACHADO, 2009, p. 08).

Jacintho Godoy incentivou o corpo médico do Hospício São Pedro a se especializar em Psiquiatria para que ele pudesse transformá-lo, de fato, em um Hospital Psiquiátrico. Francis Moraes de Almeida afirma que:

> Para cumprir esse intento, Dyonélio mudou-se com a família para o Rio de Janeiro onde redigiu, entre 1930 e 1932, a tese inaugural *Uma definição biológica do crime*, sob orientação de Antônio Austregésilo (1876-1960), professor da cátedra de neurologia da Faculdade de Medicina da capital federal. (ALMEIDA, 2009, apud MACHADO, 2009, p. 08).

A tese do autor gaúcho, defendida no Rio de Janeiro, trata do vínculo entre loucura e criminalidade, conjugando questões médicas e sociais. Vale ressaltar que Dyonélio chega a dirigir o Hospício São Pedro de 1957 a 1958, o maior complexo de saúde mental do Rio Grande do Sul, que já abrigou mais de 5 mil pessoas, onde ainda residem atualmente 168 pacientes, em Porto Alegre. Sobre as concepções psiquiátricas de Dyonélio, o próprio médico e escritor afirma, em entrevista concedida a Marco Túlio de Rose, para o jornal *Folha da Tarde*, de Porto Alegre: "Eu tenho a base moldada pelo positivismo de Augusto Comte, universalista, geral [...]" (ROSE, 1973, p. 38).

Durante o século XIX, a Psiquiatria brasileira foi fortemente influenciada pelas teorias francesas de Pinel e Esquirol, como já citado no primeiro capítulo deste estudo. Em sua tese, Dyonélio Machado elenca os conceitos psiquiátricos do século XIX e esclarece que a causa apontada pelos médicos da época para alguns distúrbios mentais era um desequilíbrio nos humores:

> Partindo das quatro fases que o desenvolvimento ontogenético do homem apresentava (infância, puberdade, maturidade e decrepitude), a medicina delineou as primeiras construções em fisiologia. A infância, em que predominam os fenômenos do crescimento, correspondia a grande função da nutrição; a adolescência caracterizava-se pelo maior desenvolvimento das funções respiratórias; os acidentes hepáticos, mais frequentes na maturidade, individualizavam este período; a velhice representava, nitidamente, a desassimilação, com preponderância compensadora das funções ligadas ao sistema nervoso. (MACHADO, 2009, p. 134).

Segundo Dyonélio, essas quatro fases davam origem a quatro humores:

> Mais um passo e estavam criados os quatro humores: a linfa, proveniente dos quilíferos intestinais, elemento de nutrição e da construção histológica; o sangue, agente da respiração, como carregador do oxigênio e do ar; a bílis, produtor do fígado; a atrabilis ou melancolia, relacionada, embora de modo puramente vago, com a atividade eliminadora dos emunctórios (MACHADO, 2009, p. 134).

A Psiquiatria então procurava explicar a existência de doenças mentais e a constituição de um comportamento criminoso como uma predisposição mórbida, baseada no temperamento:

> Um defeito na proporção entre os quatro humores (intempérie) acarretava a doença: os humores quentes como o sangue e a bílis, engendrando moléstias agudas, os húmidos (pituíta e atrabilis) dando lugar às crônicas. É justamente esse desequilíbrio humoral o que constitui para Galeno o temperamento, no sentido patológico de predisposição mórbida. (MACHADO, 2009, p. 137).

Tais conceitos já eram vistos como antiquados pela medicina da década de 20. Segundo Machado (2009, p. 151), "compreende-se que a escola antropológica desejasse chegar por qualquer preço à conclusão da existência, de fato, de uma psicose criminal, isto é: de um estado mental mórbido cujo sintoma específico fosse o crime", mas não é possível que essa explicação oferecesse uma resposta definitiva para a complexa questão do vínculo entre loucura e crime:

> Não é porém esse conjunto de qualidades antissociais por si mesmo que constitui a anomalia psíquica de semelhantes indivíduos. A perversidade, o ódio, a ociosidade, a inveja, etc., não são apanágio de uma só classe de homens — os delinquentes — mas se acham repartidos normalmente entre todos os homens, ao lado dos sentimentos bons, antagonistas dessas paixões, seu verdadeiro antídoto, que as neutraliza nas naturezas bem formadas. A anomalia psíquica do criminoso consiste, não portanto na existência de inclinações, que, embora más, são comuns a toda a humanidade; mas na falta de qualidades opostas frenadoras, verdadeiro aparelho *ético-regulador*, se nos é permitido o barbarismo. (MACHADO, 2009, p. 153).

A respeito dos textos dos criminologistas, Foucault ressalta que eles tinham uma função utilitária:

> Você já leu alguma vez os textos dos criminologistas? Eles não têm pé nem cabeça. E digo isso com espanto e não com agressividade, porque não consigo compreender como o discurso da criminologia pode permanecer assim. Tem-se a impressão de que o discurso da criminologia possui uma tal utilidade, de que é tão fortemente exigido e tornado necessário pelo funcionamento do sistema, que não tem nem mesmo necessidade de se justificar teoricamente, ou mesmo apenas de ter uma coerência ou uma estrutura. Ele é inteiramente utilitário. E creio que é necessário procurar por que um discurso "científico" se tornou tão indispensável pelo funcionamento da penalidade no século XIX. (FOUCAULT, 2013, p. 225-226).

No século XIX, estava em voga a noção de loucura moral e a alienação era entendida em sua relação com os desvios morais com a falta de ética e com a submissão de um indivíduo aos vícios[39]. De acordo com Machado (2009, p. 158), "a ausência de senso moral não poderia pois ser chamada *loucura moral*, mas uma anomalia não patológica". O autor ressalta aqui uma diferenciação importante que a Psiquiatria do início do século XX já fazia: não mais considerada a ausência de senso moral como uma loucura moral, mas, com uma anomalia psíquica que não chegava a ser uma doença. Portanto, algumas formas de anomalias psíquicas não influenciam na imputabilidade penal dos criminosos. Dyonélio Machado conclui que:

> A Psiquiatria, evoluindo, veio a colocar-se pois em posição inteiramente antagônica à de Pinel, quando criou a sua *mania sem delírio* como psicose autônoma; ou à de Esquirol, ao desmembrar, inspirado pelas mesmas ideias, da *monomania instintiva*, onde "as ações são involuntárias, instintivas, irresistíveis", a "monomania homicida", que dá como que uma direção determinada a essas impulsões sem objeto, pondo o psicopata no seu sinistro caminho: o assassínio; colocou-se mesmo em oposição a Prichard, a quem aliás, devemos a denominação de *loucura moral*, e que considerava igualmente uma espécie mental distinta. (MACHADO, 2009, p. 165-166).

A partir de 1890, as ideias dos psiquiatras franceses passam a dar lugar às ideias dos psiquiatras alemães, dentre eles Emil Kraepelin, que se destaca por buscar compreender a loucura como uma patologia mental, fazendo com que os alienistas passassem a serem denominados de psiquiatras. Cleber Eduardo Karls destaca a relevância dos conceitos utilizados por Kraepelin:

> O psiquiatra alemão foi considerado um organicista, denunciado por alguns como desprovido de análise psicológica nas suas análises. Kraepelin foi importante, no entanto, nas suas novas classificações patológicas que se reorganizaram com os seus estudos, principalmente a psicose maníaco-depressiva e a demência precoce, que mais tarde seria denominada esquizofrenia, por Eugen Bleuler. (KARLS, 2008, p. 34).

Kraepelin acreditava que as doenças mentais eram causadas por desordens biológicas e suas concepções eram orientadas pelo darwinismo. Segundo Karls (2008), outro psiquiatra, desta vez italiano, que procurava encontrar na biologia a explicação para os estigmas

[39] Estes conceitos também já foram mencionados no capítulo anterior, bem como a negação deles, efetuada pela literatura machadiana.

característicos da criminalidade era Césare Lombroso. As ideias desses grupos de médicos apontavam para uma predisposição ao crime e opunham-se ao princípio do livre arbítrio:

> É evidente que o louco, devido às suas condições, não poderia ser culpado por eventuais situações que, no uso de suas faculdades mentais deficitárias, não poderiam ser consideradas criminosas, visto a ausência de livre arbítrio. Este impasse sobre quem é na verdade o louco e o criminoso foi um dos fatores que mobilizou médicos e juristas na busca de uma saída. (KARLS, 2008, p. 29).

Psiquiatras tributários de Kraepelin e Lombroso começaram a apontar características físicas como bases a partir das quais era possível classificar as pessoas como sãs ou doentes mentais e a loucura continuava a ser vista como um *desvio* das características *normais*. Como estes *desvios* podiam ser encontrados tanto nos loucos como nos criminosos, passou-se a admitir a existência de semelhanças entre esses indivíduos e caberia, portanto, à Psiquiatria investigar e identificar também os casos de criminalidade. Dyonélio Machado destaca a dificuldade dos médicos em lidar com a psicologia criminal:

> Repelidos, de um lado, do seio da enorme família dos indivíduos sãos, de quem diferem por mais de um ponto; repelidos, por outro, dos quadros da loucura propriamente dita, que só aceita individualidades clínicas bem caracterizadas, esses casos, na falta de classificações melhor, flutuam, indecisos, nessa misteriosa "zona intermediária" de Mausdlsey; zona que se estende entre o crime e a loucura e que participa, simultaneamente, embora em proporções variáveis, dos caracteres de um e outra, e que não é mais do que esse *terreno neutro entre a sanidade e a insanidade*, onde já naquela época o famoso alienista incluía todos esses "indivíduos equívocos", todas essas pessoas que, "sem serem loucas, apresentam particularidades de pensamento, de sentimento o de caráter que as tornam muito diferentes do comum e fazem delas um objeto de curiosidade". (MACHADO, 2009, p. 168).

O autor também informa que, em sua tese, prefere colocar os criminosos num estado vizinho da loucura — estado pré-psicótico — e que o tipo de crime do qual tratará é o assassínio, crime visto durante muito tempo como uma anti-naturalidade. Segundo Machado (2009, p. 10), "esse cunho de anti-naturalidade, elemento indispensável para que se verifique o delito, deriva do fato de pertencerem um e outro, a vítima e o agente, à mesma espécie animal". Francis Moraes de Almeida ressalta, no entanto, que Dyonélio utilizou uma tradução francesa de *A origem das espécies* e essa tradução foi responsável por algumas modificações conceituais, sendo que a noção de *concorrência vital* para Dyonélio refere-se às condições que deveriam ser alcançadas por cada indivíduo para assegurar sua sobrevivência:

> A investigação científica, operada sistematicamente, descobre nos animais as mesmas causas que impelem o homem ao sacrifício do seu semelhante: a

> concorrência vital, assumindo então o delito uma "forma anormal de luta pela existência"; a conquista da fêmea; a ambição política (nos animais representada pelo intuito de obter o comando do rebanho); o império das paixões, com "exagero" ou "perversão" dos instintos sociais: do amor, do afeto materno, da defesa própria ou da dos indivíduos colocados sob tutela, do sentimento de utilidade comum, do dever de punição; a cobiça; a ingratidão; a guerra; a vingança; a antipatia; o ímpeto de cólera; a maldade; a própria alienação mental, representada, entre os animais, por cinco formas clínicas: tendência hereditária, delírio maníaco, ímpeto de medo, demência senil e alcoolismo. (MACHADO, 2009, p. 12).

Dyonélio não desacredita a existência de condições psíquicas específicas que levem as pessoas a cometerem crimes, não se distanciando completamente das concepções darwinistas e entende os atos criminosos como um excesso na concorrência vital. Segundo Machado (2009, p. 16), "o ato de força, pois, levado mesmo às suas consequências extremas (assassínio, roubo) enquadra-se perfeitamente, desde que realize certas condições, na existência legal do homem. É o excesso nesse ato de força, criando uma 'forma anormal de luta pela existência', na frase de Ferri, que constitui verdadeiramente o crime". Portanto, conforme Machado (2009, p. 21), o ato criminoso é compreendido na sua tese como o emprego de uma força excessiva e desnecessária contra um sujeito da mesma espécie na luta pela sobrevivência: "diremos portanto que o delito, em particular o assassínio, nada mais é do que a resultante, contra o semelhante, do excesso que o homem põe na realização da luta pela vida".

O escritor inicia sua tese fundamentando este ponto de vista e elencando a maneira como a luta pela conservação era realizada pelos povos primitivos. Dyonélio salienta como o emprego da força bruta estava presente em todas as tribos e era uma forma de garantir a satisfação das necessidades básicas daqueles sujeitos. Além disso, certos crimes como os infanticídios, estupros e canibalismo, por exemplo, também eram realizados, mas a noção de crime ainda não existia. Dyonélio destaca também as semelhanças que ainda podem ser encontradas entre o homem primitivo e o moderno:

> [...] interroga-se o próprio homem contemporâneo, o qual não obstante todas as aparências em contrário, pode reproduzir, em vários momentos da sua vida, o homem primitivo, cuja mentalidade, segundo Freud, sobrevive mesmo "nos nossos próprios hábitos e costumes". (MACHADO, 2009, p. 28).

Nas tribos mencionadas pelo escritor, nota-se atos de violência contra a mulher e desprezo pela sua volição, visto que o único critério a partir do qual se regulava a possibilidade ou não da poligamia, era a situação econômica do homem, por exemplo. Machado (2009, p. 73) também trata do surgimento do conceito de crime: "no começo

mesmo, a respeitarmos a sua filiação etimológica, o conceito da palavra *crime* não diferia muito claramente do de uma simples *ação*". Além disso, de acordo com Machado (2009, p. 81), o surgimento da ideia de *crime* acompanha o surgimento da ideia de *penalidade*: "o sistema que até hoje vigora entre os homens foi obra do interesse individual. Para edificar esse sistema todos os materiais foram utilizados, dentre os quais cumpre destacar as crenças supersticiosas, como código primitivo de penalidade". Foucault também se dedica ao estudo do surgimento do sistema penal nas sociedades industriais:

> Eu procuro analisar como, no início das sociedades industriais, instaurou-se um aparelho punitivo, um dispositivo de seleção entre os normais e os anormais. Devo, em seguida, fazer a história do que se passou no século XIX, mostrar como, através de uma série de ofensivas e contraofensivas, de efeitos e contraefeitos, pode-se chegar ao tão complexo estado atual de forças e ao perfil contemporâneo da batalha. A coerência não resulta do desvelamento de um projeto, mas da lógica de estratégias que se opõem umas às outras. É pelo estudo dos mecanismos que penetraram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas. (FOUCAULT, 2013, p. 242).

De acordo com Dyonélio Machado, os crimes constituem exceções nas sociedades humanas desde os primórdios da sua existência e a tese do escritor tem como objetivo investigar por quê os delitos permanecem sendo efetuados ao longo do tempo:

> Não obstante, o delito, embora no seu caráter de exceção, ficou como eventualidade inerente à condição social do homem. A razão dessa sobrevivência, a despeito de tudo ter sido disposto para torna-la impossível, é que vamos tentar decifrar, interrogando a psicologia do criminoso nosso contemporâneo. (MACHADO, 2009, p. 102).

Por meio de sua tese, percebe-se que Dyonélio, apesar de ter sua base moldada pelo darwinismo e positivismo e admitir que os crimes se originam de excessos de força cometidos na luta pela sobrevivência, entende que essa constatação não explica definitivamente a existência dos delitos, ela é apenas a primeira causa que os desencadeia. Além disso, o escritor se opõe à concepção de que, estando presentes em todas as sociedades, os crimes derivam de tendências coletivas de luta pela conservação das espécies, sendo que os sujeitos cometiam excessos para garantir a sobrevivência do grupo social.

Para Dyonélio, os delitos decorrem de tendências individuais, sendo possível encontrar em algumas pessoas uma *constituição psíquica* específica que os torne mais suscetíveis a cometerem crimes. Nessa *constituição psíquica* particular, ou seja, nesse *temperamento criminoso* é possível encontrar o egoísmo como fonte geradora do delito. Observa-se que o escritor utiliza os conceitos freudianos para chegar a essa conclusão de que o criminoso

possui um excesso, um desequilíbrio no *ego*. As inclinações à satisfação das necessidades básicas e ao prazer integram o aparelho psíquico de todos os indivíduos, mas a ausência de instâncias repressoras ou frenadoras desses desejos provoca o surgimento do egoísmo.

O indivíduo egoísta não se preocupa com a conservação social, mas com a satisfação de suas próprias necessidades e/ou desejos. Nota-se que algo semelhante acontece também com os sujeitos que possuem desvios morais e éticos, o que os alienistas do século XIX designavam por *loucura moral* e, no século XX, deixou de ser visto como loucura e passou a ser considerada como uma *constituição psíquica* particular. O homem primitivo cometia excessos na luta pela sobrevivência, mas, naqueles grupos sociais ou tribos, esses traços egoístas e exageros eram entendidos como naturais, pois cada indivíduo tinha o dever social de garantir sua sobrevivência. Com a introdução das noções de crime e penalidade, houve uma mudança nesse paradigma e o homem moderno passou a considerar esses excessos como antinaturais. Segundo Foucault:

> Resumindo: desde que funciona o nosso sistema penal — o definido pelos grandes códigos dos séculos XVII e XIX — um processo global levou os juízes a julgar coisa bem diversa do que crimes: foram levados em suas sentenças a fazer coisa diferente de julgar; e o poder de julgar foi, em parte, transferido a instâncias que não são as dos juízes da infração. A operação penal inteira se carregou de elementos e personagens extrajurídicos. Pode-se dizer que não há nisso nada de extraordinário, que é do destino do direito absorver pouco a pouco elementos que lhe são estranhos. Mas uma coisa é singular na justiça criminal moderna: se ela se carrega de tantos elementos extrajurídicos, não é para poder qualifica-los juridicamente e integrá-los pouco a pouco no estrito poder de punir; é, ao contrário, para poder fazê-los funcionar no interior da operação penal como elementos não jurídicos; é para evitar que essa operação seja pura e simplesmente uma punição legal; é para escusar o juiz de ser pura e simplesmente aquele que castiga. (FOUCAULT, 2014, p. 26).

Dyonélio Machado entende a permanência dos delitos nas sociedades modernas como um fenômeno ligado à permanência da condição individual egoísta, sendo ela também considerada como de interesse coletivo. Portanto, a sociedade moderna legitima a existência de crimes quando deveria coibi-los:

> Devia efetivamente ter sido lenta e penosa a substituição duma *ideia fundamental* pela *sua contrária*. A ideia fundamental do homem, como de todo animal, era a do egoísmo mais enérgico e fechado, resultante do dever, relevantíssimo entre todos, de prover a sua própria conservação. Para essa fase do seu desenvolvimento, a intercessão de um pensamento qualquer de altruísmo devia ser considerada como imoralidade e anti-naturalidade, por isso que atentava contra um sistema biológico que lhes era obrigado defender a todo transe. Nada mais, nada menos, do que ocorre com as nações civilizadas de hoje, que aplicam no interesse da coletividade as mesmas conclusões a que chegara o homem primitivo no interesse próprio, não recuando diante de crimes mesmo os mais monstruosos, praticados no decurso de guerras que se caracterizara precisamente pela sua grande potência destrutiva, e

> punindo com todo o rigor aqueles, dentre os compatriotas, que insistem em manter, como nos tempos normais, qualquer solidariedade com o inimigo. (MACHADO, 2009, p. 79).

É possível encontrar uma percepção sobre a sociedade moderna semelhante a esta de Dyonélio no romance machadiano *Quincas Borba*. A filosofia do Humanitismo, ironizando as teorias de base darwinista, pressupõe a luta de duas tribos por um campo de batatas e mostra como natural que uma tribo — ou um indivíduo — elimine a outra para garantir a sua sobrevivência. A narrativa machadiana nega essas ideias, que a sociedade brasileira do final do século XIX tentava legitimar e enxergava como avançadas.

Cleber Eduardo Karls, em seu estudo sobre as representações da loucura e do crime nos textos de Dyonélio Machado, faz uma análise dos prontuários médicos que elaborou no Hospital São Pedro, de 1933 a 1942, isto é, desde o término de sua tese *Uma definição biológica do crime* até a elaboração do romance *O louco do Cati*. Por meio de seu trabalho, percebe-se, que, como médico psiquiatra, Dyonélio divergia de vários pensamentos e condutas adotados por seus colegas. Um dado que merece ser mencionado é o fato de que a renomada psiquiatra Nise da Silveira — referência na humanização do tratamento psiquiátrico no Brasil —, ao se especializar nesta área médica, estagiou na clínica neurológia do orientador de Dyonélio Machado, o professor Antônio Austregésilo, que é considerado o precursor da psicanálise e da neurologia no Brasil. Pode-se pensar então, que, se iniciava no país uma modificação importante nas concepções médicas e no tratamento da loucura.

Karls (2008) enfatiza o fato de que os conhecimentos médicos realizados até então eram amplamente divulgados e resultavam em julgamentos policiais e sociais bastante equivocados sobre loucura e crime:

> Esse conhecimento [psiquiátrico], no entanto, não ficava somente restrito à intelectualidade da época. Ele se alastrou de maneira que autoridades como a polícia e até mesmo cidadãos comuns passassem a rotular as pessoas de acordo com as suas características aparentes, não tendo nenhum conhecimento de fato sobre as teorias em voga que acaloravam discussões profundas e especializadas. (KARLS, 2008, p. 32).

Karls (2008) destaca ainda a manutenção dos pressupostos higienistas — tão disseminados no século XIX — na primeira metade do século XX:

> Mas não é somente no caso das leis que o saber médico teve uma inserção significativa. A própria questão sanitária, planejamento urbano e escolha de imigrantes, somente para exemplificar alguns, estavam diretamente ligados aos conceitos fornecidos pela informação dos doutores. (KARLS, 2008, p. 32).

Assim, pode-se constatar a continuidade das influências do poder médico sobre o poder político e vice-versa, observadas também no século XIX. Por decisão dos monarcas e situadas nas primeiras capitais, surgiram no Brasil as *Faculdades de Medicina* do Rio de Janeiro — entre 1830 e 1832 — e da Bahia — criada por D. João VI em 1808, com o título de *Escola de Cirurgia da Bahia*, e rebatizada em 1832 como *Faculdade de Medicina da Bahia*. Sob o império de Dom Pedro II, vale ressaltar a importância do trabalho dos alienistas João Carlos Teixeira Brandão e Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Após a Proclamação da República, o *Hospício de Pedro II* foi denominado *Hospício Nacional de Alienados* e, a partir de 1890, dirigido por João Carlos Teixeira Brandão. Em seguida, de 1903 a 1930, o Hospício foi dirigido por Juliano Moreira, conforme afirma Leandra Brasil da Cruz:

> Juliano Moreira permaneceu na direção do Hospício até 1930, quando foi destituído pelo Governo Provisório de Vargas. Ficou conhecido como mestre da Psiquiatria brasileira, sendo responsável por introduzir, de acordo com Portocarrero (2002), uma descontinuidade na Psiquiatria brasileira, representada pela escola psiquiátrica alemã liderada por Emil Kraepelin. Para Portocarrero (2002), foi Moreira quem, de fato, introduziu um discurso psiquiátrico de cunho científico [...]. (CRUZ, 2017, p. 16).

Neste período, no entanto, os hospícios brasileiros ainda eram responsáveis pelo tratamento de doentes mentais, alcoólatras, indivíduos que supostamente representavam risco para a sociedade por serem capazes de atos violentos, dentre outros. Durante o século XX, no Brasil, os indivíduos indesejáveis — do ponto de vista social, político ou ambos — eram encaminhados para prisões ou hospícios. Somente no final do século, foram iniciados os movimentos pela desospitalização. Cruz (2017, p. 16) também acrescenta que "outro fato relevante ocorrido durante a longa gestão de Juliano Moreira foi a internação de Lima Barreto no Hospício". Lima Barreto passou por problemas com alcoolismo e tratou da temática da loucura e do tratamento psiquiátrico em vários de seus textos literários, sendo os mais conhecidos *Diário do Hospício* e *Cemitério dos vivos*.

Após a instalação das *Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro* e *da Bahia*, em 29 de junho de 1884 inaugura-se o *Hospício São Pedro*, na cidade de Porto Alegre e, em 1898, a *Faculdade de Medicina do Rio Grande do Sul*. Sobre os estudos acerca da loucura e do tratamento psiquiátrico, oferecido no século XIX, na capital gaúcha, Costa e Fonseca (2008) informam que "no início dos oitocentos, a assistência à loucura reduzia-se a dois estabelecimentos de caráter unicamente assistencial: uma enfermaria para 'pobres e enfermos'

e um albergue de uma negra chamada Ângela que prestava assistência à mesma população". Posteriormente, segundo Costa e Fonseca (2008), "ocorre a construção da Casa de Correção: primeira busca em Porto Alegre de implementar uma tecnologia sofisticada na reforma dos indivíduos considerados anômalos perante a normalidade normativa e estatística".

Luis Artur Costa e Tânia Mara Galli Fonseca constatam que a Casa de Correção representou a primeira tentativa de curar indivíduos percebidos como loucos no Rio Grande do Sul. Na segunda metade do século XIX ocorre um surto de cólera em Porto Alegre, o que exige certas medidas excludentes:

> A cidade, nesta segunda metade dos oitocentos, sedimenta uma centralidade em torno da qual se espargem diversos arraiais (seja para os refúgios de campo dos abonados, como para a deposição do refugo humano), e colônias, as quais em torno desta (economicamente e socialmente) orbitam. Com o fim de ordenar o centro da cidade, seus administradores ampliam e reorganizam a periferia da cidade, os arraiais, para nestes assentar a população pobre. (COSTA e FONSECA, 2008).

Os acometidos de cólera eram todos levados à Santa Casa de Misericórdia da cidade — mantida por irmãs de caridade — bem como os alienados *tranquilos*, enquanto os *agitados* eram enviados à Cadeia Civil. Em 1873, o provedor da Santa Casa iniciou um movimento pela construção de um Hospício, devido à superlotação do estabelecimento.

> É de 1857, o primeiro registro de uma ação voltada especificamente para os "alienados mentais": a tentativa de seu degredo para o Hospício Pedro II no Rio de Janeiro, ação que foi logo abortada, e substituída pelo projeto de construção de um Hospício em Porto Alegre. Pode-se visibilizar a partir desta substituição, o quanto esta última ação é guiada pelo objetivo da mera exclusão: troca-se o degredo pelo sequestro. (COSTA e FONSECA, 2008).

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento, em seu texto *Imagens da violência* (1993), ao tratar da loucura e da marginalidade social na Porto Alegre do final do século XIX, afirma que criou-se na cidade a ideia de que o centro urbano era ameaçador à integridade física e moral dos habitantes. Anos mais tarde, o *Hospício São Pedro* foi, de fato, construído a uma distância de sete quilômetros da cidade de Porto Alegre:

> Em 1874, é aprovada a Lei que autoriza a arrecadação de dinheiro para a construção do Hospício. A população neste período havia aumentado 85%, o que tornava a medida mais emergencial, mas ao mesmo tempo mais delicada. Acontece que obras antes exteriores às fronteiras da cidade como a cadeia e o cemitério públicos, além da própria Santa Casa, agora tinham sido engolidas pelo crescimento urbano, e o terreno onde se construiria o Hospício teria que ser necessariamente fora da cidade, não somente por um isolamento com fins de exclusão, mas também pelo fato de na época as teorias médicas prescreverem ao louco o isolamento em contato com a

> natureza, crendo que esta em sua harmonia seria uma força re-harmonizadora da percepção desordenada do alienado. (COSTA e FONSECA, 2008).

O prédio do Hospício era visto como monumento à modernidade e humanidade da província. Os princípios higienistas bem como os conceitos de Lombroso estavam muito presentes em Porto Alegre naquele momento, conforme afirma Karls (2008, p. 105): "certamente centros responsáveis pela 'higienização' não foram propriedade exclusiva do Rio Grande do Sul, mas é aqui no estado mais meridional do Brasil que o positivismo apresentou-se de maneira mais efetiva na República Velha". O estudioso ainda acrescenta que:

> A trajetória de inserção da Psiquiatria no Rio Grande do Sul e a sua legitimação como especialidade confundem-se, em parte, com a própria formação da medicina, com a fundação da Faculdade de Porto Alegre em 1898, e a institucionalização da loucura, anos antes, com a fundação do Hospício São Pedro em 1884. Formado posteriormente aos outros centros de estudo sobre a medicina no Brasil, o saber médico no Rio Grande do Sul, constitui-se a partir profissionais formados nas principais faculdades de medicina do país, ou seja, Rio de Janeiro e Bahia em sua maioria. (KARLS, 2008, p. 40-41).

No entanto, os tratamentos oferecidos por todas essas instituições não foram eficazes, apenas desvendaram a existência da loucura e como ela atingia um grande número de pessoas, sendo que muitas delas são consideradas como loucas com base em critérios questionáveis. Além disso, os estabelecimentos psiquiátricos acabam por revelar a dificuldade da medicina em delimitar as causas da loucura e de lidar com ela:

> O hospital psiquiátrico, ao contrário do hospital de medicina geral, não tem em absoluto por função ser o lugar em que a "doença" vai mostrar o que é em suas características específicas e diferenciais em relação a outras doenças; o hospital psiquiátrico tem uma função muito mais simples, muito mais elementar, muito mais fundamental. Ele tem por função, precisamente, dar realidade à loucura, abrir à loucura um espaço de realização. O hospital psiquiátrico existe para que a loucura se torne real, enquanto que o hospital comum tem por função, ao mesmo tempo saber o que é a doença e suprimi-la. O hospital psiquiátrico tem por função, a partir da decisão psiquiátrica quanto à realidade da loucura, fazê-la existir como realidade. (FOUCAULT, 2006, p. 322-323).

Além dessa relação com a existência da loucura, Foucault salienta que os hospitais psiquiátricos se relacionam principalmente com o sistema de poder vigente:

> Em outras palavras, a burguesia não se importa com os loucos; mas os procedimentos de exclusão dos loucos puseram em evidência e produziram, a partir do século XIX, novamente devido a determinadas transformações, um lucro político e alguma eventual utilidade econômica que consolidaram o sistema e fizeram-no

> funcionar em conjunto. A burguesia não se interessa pelos loucos, mas pelo poder; não se interessa pela sexualidade infantil, mas pelo sistema de poder que a controla; a burguesia não se importa absolutamente com os delinquentes nem com sua punição ou reinserção social, que não têm muita importância do ponto de vista econômico, mas se interessa pelo conjunto de mecanismos que controlam, seguem, punem e reformam o delinquente. (FOUCAULT, 2013, p. 288).

Do início do século XX até a década de 30, observa-se muitas discordâncias entre psiquiatras no que diz respeito a procedimentos médicos, administrativos, convicções pessoais, dentre outros, no tratamento da loucura. Após sua especialização em Psiquiatria, Dyonélio passa a lecionar Neurologia e Psiquiatria na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre e reassume seu trabalho como médico do Hospital São Pedro. Como se pode notar, a construção do Hospital atendia a intenções políticas e econômicas de modernização do Estado e o diretor Jacintho Godoy pretendia também modernizar a instituição:

> Em conjunto com o esquadrinhamento da malha urbana porto-alegrense, transformando-a em uma rede cada vez mais simétrica, veloz e rica em espaços de fechamento, o antigo Hospício, se torna gradativamente Hospital Psiquiátrico. Assim como os urbanistas baseavam-se nas mudanças executadas na capital do País, as quais por sua vez foram baseadas em modelos francófilos, o Dr. Godoy havia aprendido sobre a Psiquiatria francesa de seu tempo em uma viajem de estudos. Quando se torna Diretor do HSP (1926), o Dr. Godoy passa a imprimir neste a dinâmica requerida por um "moderno hospital", defrontando-se com "Asylo São Pedro". Sua ação visa a transformação que ele denomina, "de deposito de alienados em hospital psiquiátrico". Medicalizar a instituição e a loucura de acordo com os padrões científicos de sua época. (COSTA e FONSECA, 2008).

Esse objetivo, porém, era orientado por ideais positivistas:

> Deste modo, buscava não apenas elevar o alienado ao status de doente vulgar, como a Psiquiatria ao status de especialidade médica. Com a biologização da loucura, inicia-se, segundo Godoy, a fase Positivista da Psiquiatria: "já se pode afirmar com desassombro que as moléstias mentais não existem". E, para tanto, efetuará uma ampla remodelação do espaço do hospital, construindo novas edificações e remodelando antigas. (COSTA e FONSECA, 2008, sem página).

Luis Artur Costa e Tânia Mara Galli Fonseca também relatam as mudanças realizadas no espaço físico:

> Evidentemente, nestas transformações espaciais inseriram-se novas práticas de tratamento da loucura. O espaço branco é provido de especificidades técnicas. Luzes cirúrgicas que não fazem sombra nem aquecem; camas e banheiras dotadas de mecanismos específicos à Clinoterapia e Balneoterapia; instrumentos cirúrgicos, laboratórios químicos; etc. O reluzente dos metais esmaltados e as novas transparências dos tubos de ensaio somam-se à transparência do vidro e ao branco das paredes. (COSTA e FONSECA, 2008, sem página).

A gestão do Dr. Godoy também ficou conhecida pelo emprego de técnicas violentas como a malarioterapia e a eletroconvulsioterapia, por exemplo. Pela análise dos prontuários psiquiátricos de Dyonélio Machado, Karls (2008) verifica suas discordâncias em relação às práticas do Dr. Godoy. Pode-se citar, como exemplo, as acusações de descaso e negligência que Dyonélio efetua sobre o diretor do Hospital São Pedro por, ao invés de promover reformas na estrutura do local, sucatear a seção dos pensionistas. Conforme Karls (2008, p. 93), "Dyonélio denunciou Jacintho Godoy de estar sucateando a seção dos pensionistas, que estariam sofrendo pelas precárias condições das instalações, que segundo Machado, são muito piores que as antigas". Dyonélio pretendia levar a denúncia ao Departamento Estadual de Saúde e consegue que ela seja encaminhada ao Diretor da Divisão de Assistência Médico Social do Estado do Rio Grande do Sul, mas não se sabe que efeitos ela gerou naquele momento.

Era grande o número de altas que o Hospital registrava por óbito e Dyonélio percebe que o local era utilizado como *depósito de indesejáveis*. Além disso, percebe-se que a polícia e alguns de seus colegas médicos eram coniventes com o afastamento desses sujeitos do convívio social e familiar. Cléber Eduardo Karls relata que a paciente H. L.[40], por exemplo, foi encaminhada ao Hospital pelo delegado de polícia e pelo prefeito da cidade de Bom Jesus, em 1940, sob o pretexto de representar certo risco para a sociedade. Dyonélio constata, no entanto, que a moça de 18 anos sofria de epilepsia e não apresentava distúrbios mentais, recomendando que o Dr. Godoy autorizasse sua alta. Como sua opinião não surtiu efeito, ele faz a seguinte anotação no prontuário da paciente em 04 de dezembro de 1942:

> Crise carcerária: vem ao consultório em prantos, contando ter sido maltratada pela enfermagem e ter sabido que não sairá mais do hospital. Ela não apresenta distúrbios mentais que justifiquem a sua permanência aqui. Por outro lado, as informações que temos sobre a sua periculosidade são vagas. Proponho pois, caso não possa o hospital entrar em entendimento com a família, uma providência por intermédio do serviço de assistência social, com o fim de efetivar a alta provisória da paciente. Ao Dr. Médico Chefe. (MACHADO, 1942, apud KARLS, 2008, p. 20).

Porém, os pedidos do médico não surtem efeito e a paciente foge do hospital em 1944, sendo novamente internada no mesmo ano e recebendo alta de Dyonélio Machado no ano seguinte. Em 1948, porém, a jovem é novamente internada grávida — pai da criança dado

[40] Os nomes dos pacientes são mantidos sob sigilo nos estudos de Karls (2008).

como “desconhecido” — e falece no Hospital após o parto de seu filho, que é enviado à Santa Casa de Misericórdia.

A respeito do tratamento oferecido aos loucos no Brasil, Pompeu (1983, p. 77) relata que ele deve ser feito de maneira humanizada “não é possível fomentar a doença mental como uma forma avançada de ‘consciência’. O louco pode ser produtivo e pode fazer constatações lúcidas, se sua simbologia for decifrada”. Renato Pompeu complementa também que:

> O modo como o louco internado é tratado no Brasil e no Ocidente, de modo geral, não é terapêutico. Ele, além de ser agredido por drogas e choques inadequados e em condições nocivas, é de resto inteiramente largado a si mesmo. Isso leva à cronificação, ao ponto de não retorno, à loucura irreversível. (POMPEU, 1983, p. 78).

Pela tese *Uma definição biológica do crime* e pelos prontuários médicos de Dyonélio Machado no *Hospital São Pedro*, é possível notar que o escritor e psiquiatra era consciente dos equívocos e violências cometidos no tratamento psiquiátrico da loucura no Brasil e que ainda havia — e há — muito a se avançar. Conforme afirma Cruz (2017, p. 22), “o tão idealizado *remédio universal* que levaria o alienista a *prestar um bom serviço à humanidade* ainda não foi encontrado, embora o mercado esteja sempre anunciando a sua descoberta”.

Assim como, no capítulo anterior do presente estudo, se esclareceu a distinção entre o autor real — o escritor, do século XIX, Joaquim Maria Machado de Assis — e o autor ficcional Machado de Assis, compreende-se esta mesma distinção para Dyonélio Machado e Fernando Sabino, autor do qual se tratará no capítulo seguinte. Portanto, há uma diferença entre o autor real, que é escritor e psiquiatra do século XX, Dyonélio Tubino Machado e o autor ficcional Dyonélio Machado, compreendido como um conceito, ou seja, como uma consciência que preside a elaboração de obras literárias. Isto posto, não se pretende compreender as narrativas de Dyonélio em relação direta com eventos biográficos do autor, mas, discutir como a representação da loucura em *O louco do Cati* dialoga com elementos que foram fundamentais para a construção do autor ficcional Dyonélio Machado.

Do mesmo modo que o jornal e o teatro foram muito relevantes na elaboração do procedimento narrativo inovador de Machado de Assis, o pensamento político, literário e psiquiátrico — bem como o ambiente jornalístico no qual de Dyonélio Machado conviveu — foram substanciais na elaboração das estratégias narrativas do autor ficcional Dyonélio Machado. Além disso, a realidade gaúcha com a qual deparou-se desde a infância também contribui:

> Eu sou de uma terra de imaginação. O gaúcho, aquela vida segregada na estância, com um convívio muito limitado, aquilo leva às fantasias, aos sonhos, ao conto, à história... De muito cedo, a gente está neste mundo da ficção. Eu penso que foi isso que me levou. Minha cidade. Quaraí é um lugarejo de três mil habitantes. Era aquela solidão numa savana, uma casa a léguas de distância da outra, naquele campo. Aquela solidão leva ao sonho, tem que se conviver com alguma realidade e a realidade que está mais à mão é o sonho, a ficção.... (MACHADO, 1995, p. 7-8).

Na elaboração do narrador autor de *O louco do Cati*, realizada pelo autor ficcional Dyonélio Machado, estão presentes muitos aspectos do pensamento político do autor empírico diante de regimes opressores como foi o do Estado Novo. De acordo com Grawunder (1994, p. 7), "interpretando os diversos modos de existência dos sinais e signos da realidade histórica, o artista deles extrai elementos sensíveis, abstrai pelo intelecto, reforma pela mediação da Arte, recria a forma nova de atribuição de significados ao fazer artístico". Além disso, percebe-se o papel importante que os conhecimentos e crenças psiquiátricas do escritor Dyonélio Machado têm na construção de um autor ficcional que, por sua vez, cria um narrador autor que focaliza um personagem louco no romance em questão. Em uma de suas declarações, Dyonélio afirma que:

> [...] a medicina e a literatura, em particular a de ficção, se conciliam admiravelmente. Ainda mais: exigindo vivências cada vez mais profundas por parte do artista, encontra no médico a sua fonte inexaurível, dada a natureza do material que ele profissionalmente manipula. (MACHADO, 1995, p. 12).

Sendo o autor ficcional, em grande parte, resultado dos livros que o autor real leu, a relação entre loucura e criminalidade e também os equívocos gerados por essa aproximação são abordados em *O louco do Cati*:

> A criminalidade, assim como a loucura, na sua vida profissional, não possuía fórmulas matemáticas. Eram questões muito mais complicadas, conclusões que Dyonélio deve à sua prática e também a seus estudos. Neste sentido, esta discussão com as teorias da época também é latente na sua literatura fazendo com que o seu personagem principal seja alvo de várias incoerências entre o pensamento não especializado e o médico. (KARLS, 2008, p. 99).

Nota-se que diversos personagens do referido romance, leigos em Psiquiatria, *diagnosticam* o protagonista como louco e um personagem, que é médico, não o faz, representando os distintos pontos de vista a respeito do assunto. Em certa entrevista, posterior à escrita de *Uma definição biológica do crime*, Dyonélio Machado (1995, p. 11) declara: "o que é loucura? Não sei, mas sei o que é saúde mental, que é o seu oposto. Saúde mental se define de uma maneira muito simples: é a capacidade de adaptação à realidade. A perda dessa

capacidade leva às doenças mentais". Observa-se que esta é uma concepção próxima à representada nos romances machadianos do século XIX, como *Quincas Borba,* por exemplo. Por fim, observa-se que a loucura tematizada no romance machadiano em questão e no *O louco do Cati* não é a do hospital psiquiátrico, mas a loucura cotidiana, que questiona a lógica política, econômica e social vigente.

3.3. O narrador dissimulado e seu discurso fragmentado

Conforme discutido no capítulo anterior deste estudo, em *Quincas Borba*, há um narrador autor que ludibria o leitor, envolvendo-o em uma tessitura narrativa capaz de confundi-lo. Esse narrador autor, elaborado pelo autor ficcional Machado de Assis, realiza uma dramatização, comportando-se como um ator teatral e criando a voz de um narrador enunciador, que narra em terceira pessoa. Empregando um jogo de mascaramentos, próprios da tradição dionisíaca ou carnavalizada, o narrador autor faz intrusões na narrativa expressando-se em primeira pessoa e dirigindo-se a um leitor ficcional projetado por ele[41]. Logo, nota-se que o narrador autor instaura diferentes vozes, elaborando um multiperspectivismo narrativo e representando a alteridade para tratar da temática da loucura no romance.

Em *O louco do Cati*, o autor ficcional Dyonélio Machado percorre um caminho semelhante, pois utiliza os mesmos elementos formais na representação da loucura, porém alcança resultados distintos, visto que toda obra é uma realização singular. O autor ficcional constrói um narrador autor que se camufla sob a voz de um narrador enunciador, que utiliza a terceira pessoa. O narrador autor compõe um jogo de máscaras — também derivado da tradição dionisíaca ou carnavalizada — para parecer que está ausente na tessitura romanesca, mas, na verdade, ele está manipulando todos os elementos da narrativa para simular esse apagamento da voz autoral.

Os fatos narrados são percebidos pelo leitor ficcional através do narrador enunciador — que emprega sempre a terceira pessoa — e vai focalizando os ambientes, os pensamentos, sentimentos e diálogos dos personagens. Por meio da voz desse narrador enunciador nota-se a presença do narrador autor como um articulador entre texto e leitor, mas, diferentemente do que acontece em *Quincas Borba*, ele não realiza intrusões ao longo da narrativa. O narrador

[41] Como esclarecido anteriormente, esse leitor ficcional não é o leitor real, mas uma estrutura de pensamento segundo a qual se lê a narrativa.

enunciador compõe um relato fragmentado, capaz de deixar o leitor desorientado, porque fornece poucas informações sobre os fatos narrados e exige que o leitor acompanhe sua focalização para que consiga entender o que está acontecendo.

Como em um teatro, o narrador enunciador de *O louco do Cati* parece não se preocupar em "coser" as cenas, ele vai articulando suas partes para que o leitor tenha a impressão de que o texto se assemelha a um mosaico, cabendo a ele tecer as relações entre os elementos apresentados. O narrador enunciador focaliza diretamente as cenas, fazendo com que os fatos sejam percebidos a partir de pontos de vista diferentes: a sua perspectiva e a dos diversos personagens. Dessa maneira, instaura-se o dialogismo e polifonia romanescos, pois a obra é composta a partir de discursos heterogêneos e opera pela sugestão.

De acordo com o que Susana Moreira de Lima (2011, p. 112) afirma, esses elementos são importantes para o romance enquanto gênero: "o plurilinguismo é característica primordial do romance. O caráter dialógico de sua linguagem permite-nos a observação dos registros da diversidade social que a constitui". Ao abordar a obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin ressalta a presença de um narrador que estabelece a polifonia discursiva e, em diversos momentos, oculta sua voz sob as vozes dos seus heróis romanescos, abrindo espaço para vários níveis enunciativos. Pode-se identificar procedimentos similares em *O louco do Cati*.

No entanto, essa aparência desconexa que a narrativa adquire é cuidadosamente elaborada pelo narrador autor, que constrói um narrador enunciador capaz de agir dessa maneira. Segundo Grawunder (1994, p. 164), "o narrador além de auscultar momentos, é articulador entre autor, texto e leitor, faz as ligações entre os diálogos e supre, coloquialmente, certas respostas, pensamentos, níveis de fala, que se interpenetram na sua, como ocorre no relato oral".

Conforme a narrativa avança, o leitor pode perceber que o narrador autor está focalizando os fatos, as reações dos personagens, os diálogos, os sentimentos de acordo com suas intenções autorais e o narrador enunciador está, constantemente, tecendo comentários irônicos, gerando o riso, elaborando sátiras, explorando ambiguidades, construindo dúvidas, fazendo com que o leitor perceba os fatos por meio das impressões dos personagens e, assim, que ele participe do percurso narrativo como se o estivesse experienciando. Empregando elementos característicos de uma tradição narrativa dionisíaca — à qual também se vinculam Machado de Assis e Fernando Sabino —, o narrador autor de *O louco do Cati* engendra uma forma narrativa particular e moderna, que remete à técnica cinematográfica, para representar a

loucura cotidiana da sociedade brasileira na primeira metade do século XX e, universalmente, aspectos da constituição psíquica humana.

Negando a lógica convencional, fortemente apegada ao racionalismo, e o discurso monológico e autoritário, o romance se compõe por meio de sugestões, impressões e sensações, pois — devido à sua fragmentação e à falta de referências oferecidas ao leitor — a narrativa adquire um aspecto onírico e confuso. Repleto de parêntesis, reticências, discursos intercalados, antíteses e ironias, o romance nega a lógica tradicional para representar a temática da loucura e o seu discurso. Além disso, as orações curtas e os espaçamentos entre porções narrativas atuam na construção da fragmentação discursiva. Dessa maneira, a narrativa valoriza a subjetividade e desencadeia questionamentos por parte do leitor, provocando reflexões críticas sobre o conteúdo narrado.

No conto *A cartomante*, de Machado de Assis, segundo Bueno (2006, p. 580), "[...] o narrador onisciente vai polvilhando no texto todo observações que permitem ao leitor identificar os enganos de Camilo". Em *O louco do Cati*, o narrador autor vai polvilhando observações que permitem ao leitor identificar os equívocos do poder político e econômico e dos comportamentos sociais com os quais o protagonista se depara. Ainda de acordo com Luís Bueno, quando se refere ao romance *Os Ratos*:

> De maneira geral, há um esforço do narrador para que a percepção de Naziazeno [protagonista de *Os Ratos*] sobre a passagem do tempo fique transparente na leitura, de forma que o leitor possa, de alguma maneira, sentir o andamento do dia tal como ele foi vivido pelo protagonista de *Os Ratos* (BUENO, 2006, p. 580).

De maneira análoga, no romance posterior a *Os Ratos*, a narrativa é tecida de modo que o leitor possa acompanhar seu andamento tal como o personagem o vivenciou, sentindo-se parte da narrativa e curioso por saber o que acontece a seguir, visto que o narrador autor oculta-lhe, propositalmente, várias informações. Ao agir assim, esse narrador faz com que, de certa forma, o leitor aproxime sua percepção da percepção do protagonista louco. Considerando o início do romance, por exemplo, percebe-se que o narrador enunciador começa seu relato com um passeio de bonde:

> O passageiro do bonde ocupou o seu lugar e se pôs a pagar um ponto à sua frente com um olhar sem conteúdo. O que apresentava de extraordinário era o chapéu. Um chapéu de copa alta, fendida bem no centro, como um desses pães que antes de ira ao forno as donas-de-casa entalham com um gesto fácil e profissional de bordo de mão. (MACHADO, 2003, p. 13).

Desde o princípio, o leitor não sabe quem é o passageiro, qual o seu nome ou se ele é, de fato, o protagonista. No entanto, pela cômica comparação que o narrador enunciador tece entre o chapéu do personagem e os pães, identifica-se que ele é um indivíduo diferente, com ares de bufão e/ou louco. Além disso, percebe-se o emprego do tragicômico na forma narrativa, pois as ironias do narrador enunciador e procedimentos para gerar o riso mesclam-se com as tragédias individuais dos personagens. Depois da comparação do narrador enunciador sobre o chapéu, começa a se desnudar o drama do personagem:

> Mas o centenário que entregou para o pagamento da passagem não valia. Atarantamento. Dedos esguios cavoucando os bolsos, com pressa, sob controle — e controle impaciente:
> — Veja naquele outro.
> O condutor metia-lhe os olhos também no chapéu. Recebeu a importância e recolheu-a em vários lugares (o dinheiro era classificado). Depois, como quem percorre uma galeria que dispõe ao devaneio, saiu cobrando. Eram passageiros que surgiam de chofre no corredor e que logo caíam, já acomodados. Mas de repente deu meia-volta:
> — Se eu pudesse — explicou de improviso ao homem do chapéu, obrigando-o a virar lentamente a cabeça — se fosse por mim, eu recebia aquele dinheiro. Mas nós (em toda parte há os que dizem nós e que se escusam ou se justificam de qualquer coisa que só a eles não se permite), nós não podemos aceitar. (MACHADO, 2003, p. 13).

Por meio desse excerto, percebe-se a inadaptação do personagem à realidade e seu vínculo com o passado, pois ele tenta pagar a passagem com uma moeda antiga, que já não tinha mais valor. Se a comparação entre o chapéu e os pães desencadeia a *advertência do contrário*, que Pirandello (1996) entende como constituindo a base do princípio cômico, a identificação desse conflito do personagem com a realidade à sua volta gera um *sentimento do contrário*, que constitui a base do humor ou riso amargo. Esse indivíduo que permanece preso a um passado ainda impreciso neste momento da narrativa gera um desconforto no condutor do bonde, que não pode aceitar a moeda e, depois, volta-se para o personagem e tenta justificar sua atitude. Nessa ocasião, o narrador enunciador insere, na voz do condutor do bonde, um parêntese no qual expressa um posicionamento crítico: *em toda parte há os que dizem nós e que se escusam ou se justificam de qualquer coisa que só a eles não se permite*.

Utilizando o discurso da companhia de transporte, em um esforço de adaptação à lógica capitalista moderna que a nova realidade exigia, o condutor recusa-se a receber o dinheiro do personagem de chapéu e o narrador enunciador intercala à sua fala uma crítica que desarma o discurso do personagem, revelando os jogos de interesse ocultos sob ele. Outro fato relevante é que o personagem de chapéu não fala nada, não é nomeado e, segundo Lima

(2011, apud DALCASTAGNÉ, 2011, p. 108), “percorrendo alguns textos literários, podemos ler a denúncia do não espaço da voz dos oprimidos, dos excluídos da sociedade brasileira, que precisou calar sempre. A literatura tem sido um dos espaços de manifestação da voz que representa a maioria dos brasileiros, que busca uma identidade nacional”.

Mesmo permanecendo ao longo de todo o romance em um certo mutismo, seus gestos, pensamentos e sentimentos, focalizados pelo narrador, são repletos de significado. Essa técnica narrativa, além de problematizar o silenciamento dos indivíduos marginalizados — dentre eles os loucos —, faz com que o personagem se expresse de maneira mais contundente que os outros personagens que têm mais voz dentro do romance. O aparente apagamento da voz do narrador autor e do narrador enunciador também gera esse efeito, mostrando que as lacunas e o silêncio também exprimem significados e integram os discursos.

Essa valorização das lacunas e do silêncio constitui um traço de modernidade do romance e um modo eficiente de negar a lógica corrente e o discurso monológico, pois representa uma ruptura desse discurso habitual. Conforme afirma Márcia Helena Saldanha Barbosa:

> A hibridização é um recurso literário que o autor utiliza ao longo de toda a obra e que aparece sob várias formas, indicando a influência da fala das personagens (reais ou virtuais) no discurso do narrador ou a interferência do discurso deste na fala das personagens. (BARBOSA, 1994, p. 39).

Essa heterogeneidade ou hibridização discursiva é bastante utilizada em *O louco do Cati*. Em seguida, nota-se que o narrador enunciador continua focalizando o bonde, segundo Machado (2003, p. 13), “a cada parada subia gente. Houve um momento em que o condutor teve de se dividir para atender a tantas pessoas. Fazia-o entretanto com uma pressa qualquer. Era a pressa — como se viu — de tornar para perto do passageiro”. Observa-se então, pela superlotação do bonde, que aquele meio de transporte era rentável para a empresa e que o condutor preocupa-se em voltar para perto do homem de chapéu. Posteriormente, afirma:

> — Comigo ninguém se ofende.
> Dizia isso devagar, filosofando com calma, instalado contra o bordo dum barco, no corredor apertado.
> — Eu sei tratar os passageiros.
> E ia até mais longe do que mandavam as regras, tão impessoais, tão frias da companhia:
> — Esperar que o passageiro se sente... E outras. (MACHADO, 2003, p. 13).

O narrador enunciador segue focalizando o diálogo que o condutor tenta estabelecer com o personagem e seu discurso sugere que as regras da companhia de bondes eram frias e que os passageiros não eram bem tratadas por outros funcionários. A seguir, acrescenta:

> Quase não se sabia mesmo como, na prática, se tornara difícil satisfazer sem exame todas as inovações que o passageiro pode introduzir em matéria de dinheiro — matéria tão discutida!
> Abanou uma cabeça meditativa, atulhada com pensamentos melancólicos de compreensão, de tolerância terminal. Fora do bonde, tudo era julgado com incrível facilidade.
> — O seu caso, não. Só não fiquei com aquele dinheiro, porque não pude mesmo. Eu antes nem queria aprender a distinguir dinheiro falso! Todo o pessoal sabe disto.
> Um mundo anterior, completo, veio-lhe à cabeça. Um mundo em que tanto se debateu. Em que, ao lado duma visão prática, apareciam casos de consciência. Até que um dia os escrúpulos ("— Mas deixa de coisa: dinheiro falso não é escrúpulo". — Ele continuava considerando escrúpulos), até que um dia toda essa coisa foi resolvida com uma ordem geral e a ameaça de irem para a rua. (MACHADO, 2003, p. 14).

Percebe-se, assim, que estavam ocorrendo mudanças no ambiente urbano no qual o condutor estava inserido e o sistema capitalista e progressista impunha duramente que ele se adaptasse, o que lhe gerava problemas de consciência. Conforme apontado na tese de Dyonélio Machado, a lógica social moderna legitima e incentiva condutas egoístas. Prosseguindo, o condutor cita a postura adotada por um vizinho seu:

> — Foi melhor assim — prosseguiu o indivíduo. O povo não se prejudica. Eu conheço até um sujeito — é meu vizinho — que não quer outro dinheiro. Já está rico. A minha mulher deseja muito compreender — por que é que eu não faço como ele? O senhor precisa ouvir esse camarada falar. (MACHADO, 2003, p. 14).

O discurso do condutor também sugere que os indivíduos que melhor se adaptam ao novo sistema enriquecem, mas decaem moralmente. O narrador enunciador constrói essas sugestões por meio da sua focalização e de sua linguagem irônica e satírica nas raras vezes em que deixa nítida sua participação, narrando os fatos como na passagem anterior, sobre o comportamento do condutor: "abanou uma cabeça meditativa, atulhada com pensamentos melancólicos de compreensão, de tolerância terminal. Fora do bonde, tudo era julgado com incrível facilidade". A expressão *tolerância terminal* é usada com ironia, porque gera ambiguidade, significando um gesto final de tolerância ou tolerância de terminal ferroviário, de linha de bonde — que, como se pode ver, é praticamente inexistente.

Por fim, o narrador informa que: "com isto, abandonou o passageiro. Tocava adiante. Risos. Conversinhas em tom baixo. Olhares. Mas sobretudo muita curiosidade por aquele homem e pelo seu chapéu" (MACHADO, 2003, p. 14). As frases curtas empregadas pelo

narrador criam um foco narrativo fragmentado, assemelhando-se a *flashes* cinematográficos que revelam a reação das demais pessoas do bonde em relação ao personagem de chapéu e o leitor pode perceber que ele é alvo de comentários, risos e curiosidade e que o seu chapéu, ao invés de representar autoridade, representa sua marca como um indivíduo diferente.

O narrador continua: "o fim da linha era um lugar semideserto. Não fazia muito que haviam prolongado os trilhos até o novo bairro que surgia" (MACHADO, 2003, p. 14). É possível identificar que o prolongamento dos trilhos é mais um indício de mudanças urbanas que aconteciam na cidade. Mais adiante, o narrador descreve:

> A essa altura o bonde achava-se quase vazio. Os poucos passageiros que ainda restavam despegaram-se do veículo parado com a negligência de vermes que abandonam uma carcaça já esgotada. Caiu um silêncio. O motorneiro e o condutor dirigiram-se para uma porta larga — aparentemente de uma garagem ou de uma oficina mecânica — que existia ali perto. O passageiro pôs o olhar ao longe, num armazém isolado no meio dum grande terreno plano, e para lá seguiu. De costas e à distância, o chapéu sobressaía do dorso curvo, nesse movimento lento e cadenciado que têm os pescoços de mola de certos brinquedos. (MACHADO, 2003, p. 14).

A nova comparação do chapéu e do movimento que o personagem fazia com os pescoços de mola dos brinquedos torna a gerar um efeito de riso sobre aquele indivíduo focalizado, além de trazer à narrativa uma duplicidade de perspectiva, porque um mesmo fato sempre é lido em analogia a outro. Logo, as comparações são um recurso empregado pelo narrador para estabelecer o dialogismo dentro da narrativa. Na sequência, o narrador descreve:

> Aquela figura galgando curvamente os degraus de fora e recortando-se, escura, no marco cheio de luz da porta da frente, atraiu a atenção. Num meio trancão e já com os dedos remexendo nos bolsos do colete, enveredou direito ao balcão da venda. (MACHADO, 2003, p. 16).

A combinação do ambiente semideserto e silencioso com o mutismo do personagem apresentado ao leitor como um desconhecido estabelece um ar misterioso à narrativa, que vai se revelando aos poucos. O jogo de mascaramentos do narrador autor e do narrador enunciador com o leitor bem como a alternância de luz e sombra presente no romance também corroboram para a criação dessa atmosfera onírica e misteriosa. O personagem pretendia comprar cigarros e fósforos no armazém, mas a moeda que entrega já não tem valor, permanecendo o impasse entre a realidade capitalista e o desacordo do homem, que sente-se deslocado.

Havia no armazém um grupo de rapazes que observava a cena: "o rapaz ruivo saltou do seu banco improvisado. Aproximou-se. Revirou nos dedos a 'pratinha' de mil-réis. De quando em quando fitava o indivíduo. Nem havia dúvida: um santa-maria. E voltou para o seu lugar" (MACHADO, 2003, p. 16). O fato do personagem de chapéu andar de bonde situa a narrativa no início do século XX, pois os primeiros bondes elétricos do Brasil começaram a circular na década final do século XIX e início do século seguinte. Além disso, ele apresenta ao dono do armazém uma moeda de prata de mil-réis que já não tem valor e o rapaz ruivo o identifica como um *santa-maria*, que remete à cidade gaúcha de Santa Maria, desvendando que é provável que a narrativa se passe no Sul do Brasil no século XX.

Durante a Revolução Farroupilha (1835-1845), no extremo sul do país, formou-se um Estado-Nação independente, mas não reconhecido pelo poder imperial brasileiro, denominado de República Rio-Grandense ou República Pirinati. Nessa época, circulou no território gaúcho uma moeda própria da República Rio-Grandense, de prata e de cobre, com carimbos típicos, supostamente criados no Uruguai. Com o fim da Revolução Farroupilha, em 1845, houve também o fim da República Rio-Grandense e a moeda saiu de circulação. A primeira troca oficial de moedas no Brasil ocorreu em 1942, quando Getúlio Vargas substituiu os réis pelos cruzeiros. Portanto, é bastante plausível que o homem de chapéu possuísse a antiga moeda da República Rio-Grandense, estando em território gaúcho, especificamente em Porto Alegre — única cidade do estado que possuía linha de bonde nas primeiras décadas do século XX.

Por este primeiro capítulo do romance, é possível constatar a fragmentação narrativa e a sensação de desnorteamento que o leitor experimenta. Segundo Grawunder (1994, p. 371), "seguindo sua própria concepção poética, o meio de expressão mais atrativo para Dyonélio Machado está na criação de mundos com fragmentos de linguagem e fatos do cotidiano". Ainda segundo a estudiosa:

> Pela análise das projeções, criadas, de suas mentes [dos personagens], o leitor vai, aos poucos, reunindo uma série de provas, configurando o que se passa no pensamento do projetor e a soma dos dados adquire o aspecto inicialmente de mosaico, depois de constelação, em que estão implicadas a ficção e a História ali envoltas. (GRAWUNDER, 1994, p. 339).

O dono do armazém ao qual o homem de chapéu se dirige oferece um valor pela moeda:

> O dono do armazém tornou a examinar a moeda. Passou a unha na serrilha, avaliou-lhe o peso, atirando-a várias vezes de leve para cima e recebendo-a na concha da mão.
> — Dou quinhentos reis por ele.

> O homem não parecia compreender. Levantou-lhe uma cara de boca aberta. (MACHADO, 2003, p. 16).

Por ser uma moeda centenária, o dono do armazém tem interesse em adquiri-la, mas o personagem não compreende essa lógica capitalista vigente e o narrador destaca sua expressão de bobo diante da proposta. No romance em questão, Maria Zenilda Grawunder destaca a presença de elementos míticos e históricos atrelados às vozes que perpassam a narrativa:

> Outra característica, a pontuação marcada por travessões, reticências, parênteses, dá o sentido da oralidade (dúvidas, estranheza, gritos, interrogações) e mescla de vozes, às vezes de um certo surrealismo, como na imagem da estrada se desenrolando, e principalmente no primeiro texto, onde fala o inconsciente do "louco", a voz do mito e da História, penetrando na realidade da narrativa, em movimento plurivocal e polifonia de vozes, como quando se revela o poder da sombra do Cati. (GRAWUNDER, 1994, p. 166).

A estudiosa destaca a presença dos elementos míticos e sobrenaturais no romance, que mescla lenda e história. Analisando a obra como parte de uma tetralogia — na qual o autor ficcional aborda o elo entre a opressão e a liberdade — composta pelos romances *O louco do Cati*, *Desolação*, *Nuanças e Passos Perdidos*, Maria Zenilda Grawunder considera que o protagonista da tetralogia é o personagem Maneco Manivela. São abordados nesses romances os conflitos íntimos desse personagem em sua relação com o governo de Getúlio Vargas.

Para a pesquisadora, os romances supracitados são ideologizados internamente e participam de um processo alegórico. Segundo ela:

> De certo modo, não sendo apenas mimese de objetos existentes no mundo sensorial, toda realização no terreno da Arte, como lugar de aparência de significados, em sua própria essência contém o elemento de alteridade, constitui-se em sentidos possíveis, oferecendo-se à suposição de ser sempre uma alegoria. (GRAWUNDER, 1994, p. 15).

Esse expediente formal de fazer com que um mesmo personagem integre dois romances já foi anteriormente utilizado por Machado de Assis em *Quincas Borba* com a finalidade de fazer com que sua obra seja percebida como uma unidade, porém, o autor não compõe uma trilogia entre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e outro romance subsequente, como lhe foi sugerido. Dyonélio Machado, por outro lado, compõe uma tetralogia e uma trilogia — entre *Deuses econômicos*, *Sol subterrâneo e Prodígios* — também fazendo com que sua obra possa ser lida como uma unidade, embora os romances possam ser lidos de maneira independente.

Por fim, foi lançado em 2014, em Porto Alegre, um romance inédito de Dyonélio intitulado *Proscritos*, encontrado em seu acervo pelo pesquisador Camilo Mattar Raabe e editado por Renato Cunha. A obra foi escrita por Dyonélio para ser o segundo volume da nova trilogia que o autor planejava entre *Endiabrados* — já publicado em 1980 — e *A terceira vigília*, romance ainda inédito, que espera por ser publicado. Grawunder acrescenta:

> Assim, além de modo de captar e propor, simultaneamente, mais de um sentido numa proposta artística, podemos afirmar que alegoria é um modo de visão da duplicidade da linguagem e processo de conjunção de elementos, aparentemente constituída, como a vida, de fragmentos diversos que, sob a visão artística, através do pensamento analógico, tangenciam-se em relações convergentes e valores semânticos proporcionais, abrigando-se sob uma ideia, imagem, símbolo ou conceito abstrato. (GRAWUNDER, 1994, p. 136).

Em seu profícuo estudo, a pesquisadora aborda a alegoria como procedimento utilizado na representação da natureza dual e complexa do ser humano. Além disso, ela identifica um diálogo intertextual da tetralogia de Dyonélio Machado com a obra de Cervantes, Kafka e Dante Alighieri. Grawunder também aponta para a presença de elementos da tradição dionisíaca ou carnavalizada no romance, como a sátira, o estilo tragicômico e polifônico:

> O uso da estratificação interna da língua, em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões, linguagens de gêneros intercalados, fala das tendências, das autoridades, dos círculos e dos ambientes das linguagens da intimidade, de certos dias ou certas horas, fórmulas de tratamento e de relações sociais, vocabulário, acentos e palavras de ordem, enfim, revela estratificações internas da língua, e um momento de sua existência histórica, o que se lê em Dyonélio Machado. (GRAWUNDER, 1994, p. 162).

O dialogismo e a polifonia são instaurados em *O louco do Cati* por meio dos mascaramentos narrativos que abrem espaço para o multiperspectivismo. No romance em questão, estão presentes a linguagem mítica, as vivências, o real histórico e as fantasias, em um discurso heterogêneo e capaz de representar a loucura:

> [...] a obra alegórica contraria a concepção romântica de arte e de poesia como engenho e arroubo, ou impulso poético de inspiração quase divina, concepção que mais e mais se distancia no universo tecnológico, do avanço das comunicações devidas à multimídia e confere ao autor e leitor o estatuto de intérpretes, totalmente envolvidos na consciência da ambiguidade e ambivalência da palavra, libertos de seu poder de imposição univocal. Por isso, neste final de século, a sátira, a paródia, a alegoria, a charge, com maior ou menor profundidade, são modos de dizer, libertadores e emancipatórios, na plurissignificação. (GRAWUNDER, 1994, p. 124).

3.4. O início da viagem: o louco sai em excursão

O Louco do Cati é um romance divido em cinco partes: *A excursão*, *No escuro*, *Gente vivendo*, *De volta* e *Tudo é novo*. Nota-se que o título de cada uma das partes relaciona-se com etapas da viagem empreendida pelo homem de chapéu, posteriormente apelidado de louco do Cati, pois a narrativa não informa seu nome. Cada parte possui também suas divisões internas e todas recebem títulos — cada uma dessas divisões será considerada, neste estudo, como um capítulo —, o que fortalece a ideia de que há na obra uma fragmentação cuidadosamente planejada, pois as divisões internas ao mesmo tempo fracionam a narrativa, no que diz respeito à forma, e oferecem informações ao leitor ao longo da viagem, colaborando para a formação de sentidos e "amarrando" os fatos. Sendo esta uma narrativa na qual é necessário que o leitor se enverede pelo enredo romanesco e vá preenchendo lacunas e formando sentidos, para um estudo profícuo da obra, é necessário acompanhar a trajetória do protagonista.

Seguindo o percurso narrativo, observar-se que o dono do armazém para onde o louco se dirigiu para comprar cigarros troca suas moedas pelos cigarros e o rapaz ruivo que reconhece a moeda sem valor apresentada pelo louco lhe paga os fósforos. O capítulo intitulado *No fim da linha* termina nesse ponto e o próximo capítulo, intitulado *Em que se joga o seu destino*, começa da seguinte maneira:

> — Este sujeito é meio louco.
> E se não o era, possuía todo o jeito. Mas isso não tinha importância. Era tocar para frente. — E Norberto (o rapaz ruivo) apressou os companheiros, de maneira a que pudessem largar o quanto antes. (MACHADO, 2003, p. 17).

O leitor pode descobrir, pelo excerto acima, que o rapaz ruivo que estava no armazém chamava-se Norberto e estava acompanhado com alguns amigos que consideram o sujeito desconhecido como um louco. Esta é a primeira vez que um personagem leigo oferece um diagnóstico sobre a loucura do personagem de chapéu baseada no seu aspecto físico e no seu comportamento: "E se não o era, possuía todo o jeito". No capítulo anterior, antes do homem se dirigir ao armazém, o narrador descreve:

> Como viera parar ali o *Borboleta*, e com aqueles donos, é o que não se sabia. O *Borboleta* era um pequeno caminhão Ford, muito antigo e muito conhecido de certas rodas — moços de garage, inspetores do tráfego, empregados das bombas de gasolina. Pertencera durante muito tempo a um sujeito folgazão, espécie de vendedor ambulante, que mandara colocar na trama em favos do radiador uma

> borboleta de louça, com as asas azuis muito abertas. Na ocasião, ele parecia estar desarranjado, à sombra escassa (era pouco mais de meio-dia) duma grande árvore, encordoada de grossas raízes, que ficava na frente e um pouco sobre um canto do armazém. (MACHADO, 2003, p. 15).

Unindo a presença do caminhão à presença de Norberto e seus companheiros, percebe-se que eles estavam viajando de caminhão e haviam parado no armazém antes de retomar a viagem. Á medida em que a narrativa avança, o narrador e os diálogos entre os personagens vão revelando que quatro amigos chamados Norberto, Maneco Manivela, Leo e Luís resolveram fazer uma viagem de diversão até o litoral gaúcho para ver o mar, ideia considerada bastante moderna para a época, pois não era um hábito dos moradores do Rio Grande do Sul, no início do século XX. Vale ressaltar também que o narrador autor utiliza o recurso da personificação ao introduzir o caminhão, chamado Borboleta, na narrativa. Verifica-se também que o caminhão é nomeado e o personagem de chapéu não é, o que o coloca em uma posição inferior à máquina.

Sendo o veículo que transportará os quatro amigos até a praia, segundo Grawunder (1994), o Borboleta representa a imaginação libertária, pois é o veículo que possibilita o sonho dos personagens, espécie de *Nau dos insensatos*. A estudiosa, ao abordar a alegoria na tetralogia de Dyonélio, entende a dupla Norberto e o louco do Cati como contrapartes de uma mesma moeda: Norberto representaria o lado consciente, a racionalidade humana e o louco do Cati, o lado inconsciente e instintivo do ser humano, em uma leitura psicanalítica. O trabalho de Maria Zenilda Grawunder é bastante amplo e fundamental para a compreensão dos romances de Dyonélio Machado — a presença da alegoria na narrativa é um direcionamento importante oferecido por Grawunder (1994) —, porém, o presente estudo visa compreender a obra a partir de uma perspectiva distinta, investigado os mecanismos de construção da representação da loucura no romance.

Portanto, como Norberto e o louco do Cati não são companheiros durante toda a trajetória romanesca, não serão aqui compreendidos como correspondentes do lado consciente e inconsciente do ser humano. O presente estudo abordará a maneira como o narrador autor, valendo-se de mascaramentos e ocultando sua voz sob a voz do narrador enunciador que instaura, compõe um relato fragmentário, de atmosfera onírica, no qual trata da relação entre loucura e crime — temática da tese de Dyonélio Machado.

Valendo-se de recursos típicos da literatura de linhagem dionisíaca, tais como os mascaramentos, o tragicômico e a sátira, a narrativa de *O louco do Cati* representa o conflito íntimo de um indivíduo tratado pela sociedade como um louco ou como um criminoso —

sem, no entanto, que nenhum diagnóstico médico confirme isso —, perseguido por um passado de violência que o assombra e esfacela sua identidade. Ao acompanhar as vivências deste protagonista, o leitor pode ir se deparando com os dramas de outros personagens e o comportamento deles em relação ao louco do Cati, além da presença de um entorno social, político e econômico egoísta e opressor da liberdade e individualidade de todos os personagens. Portanto, Norberto será um companheiro que contribuirá para que o louco do Cati seja visto como um suspeito, um possível criminoso.

Retornando ao enredo romanesco, nota-se que Norberto pretendia incorporar o desconhecido de chapéu engraçado — o louco do Cati — ao grupo na viagem até a praia:

> — Mas ele só o que vai é nos dar despesa — insistia o amigo, aquele com quem ainda há pouco conversava, abancado lá dentro do armazém.
> Na verdade, sem recursos (e o homem parecia não ter recursos) representava um peso morto.
> — Empenha-se o chapéu dele — concluiu Norberto, depois de uma reflexão.
> Era esse pois o ponto resolvido. Mas faltava outro.
> — Será possível?
> Norberto olhava bem na cara do companheiro, os braços meio pendentes.
> Confabulavam um tanto afastados dos demais. (MACHADO, 2003, p. 17).

O texto sugere que Norberto e os companheiros se questionam sobre a real possibilidade de que o desconhecido fosse perigoso ou tivesse alguma relação com a criminalidade, já que, para a sociedade da época, as ideias de loucura e de criminalidade caminhavam juntos. Como se pode observar, o inacabamento semântico, os diálogos curtos e frases interrompidas criam uma forma narrativa que mais insinua do que afirma ou informa, fazendo com que o leitor participe da tessitura romanesca de maneira ativa e semelhante à forma como o narrador autor participa, pois se torna também responsável por juntar os fragmentos de sentido e formar o todo significativo. Nesse momento da narrativa, os quatro amigos decidem o destino do homem de chapéu, tão desconhecido para eles quanto para o próprio leitor, sem que ele sequer opine a respeito, e decide-se levá-lo à praia. Sobre o mutismo do personagem, Luzia de Maria destaca:

> [...] a quase absoluta ausência da sua fala, no texto. Sabe-se que ele manifesta, ainda de forma breve, sua aquiescência quanto ao que é proposto, mas do mesmo modo que ele não é sujeito de suas ações, também não aparece enquanto senhor do seu discurso, sendo a sua fala apresentada sempre em forma de discurso direto (MARIA, 2005, p. 287).

Permanecendo o louco em silêncio, o grupo retoma sua viagem:

> Partiram pois.
> O grupo dividira-se: na frente, sentados, um rapaz gordo, cara de italiano, em mangas de camisa, (por sinal que remangadas) — era o chofer; a seu lado, Norberto; e na parte de fora do banco ia o desconhecido. Na carroceria atrás, apoiados sobre as grades e dançando alegremente com os solavancos, os outros dois componentes da "caravana". (MACHADO, 2003, p. 17-18).

Além do aspecto grotesco, bufão, da figura do homem de chapéu, o narrador enunciador focaliza outro elemento típico dos rituais carnavalescos que costumam aparecer nas narrativas carnavalizadas: a caravana. No mundo às avessas dos rituais carnavalescos, a presença dos cortejos ou blocos de rua é um aspecto característico e o louco do Cati deixa-se conduzir pelo grupo de amigos, integra-se na caravana. Vale destacar que esta é também uma das características típicas do herói trágico, arrastado pelo destino. Portanto, pode-se pensar que o protagonista, embora não seja um herói trágico, tem um traço característico dele, assim como Rubião. Em seguida, o narrador enunciador informa que, na presença do louco, Norberto era livre para exprimir suas ideias, não se preocupando com os pensamentos ou sentimentos do louco em relação a elas, numa atitude de desdém pela individualidade do companheiro:

> Não precisava "se cuidar", quando traçava, com o companheiro da direção, um comentário sobre o desconhecido. É que este, depois de haver tirado o casaco, (por insinuação de um deles, em vista do calor que aumentava), alongara o focinho para a frente e assim ficara. Só de colete, é que se podia ver como era descarnado. (MACHADO, 2003, p. 18).

Na passagem acima, o narrador descreve o rosto do louco comparando-o com um cão e essa representação de um ser híbrido entre o homem e o cão remete às imagens lendárias de figuras híbridas como o lobisomem e de figuras mitológicas como as sereias, os centauros, dentre outras, que integram o imaginário popular universal. De acordo com Maria (2005, p. 287), "outros signos, entretanto, compõem sua exótica figura: o andar, inúmeras vezes referido como *o seu trancão de maluco*; a insistência na comparação do seu modo de ser ou dos traços de seu rosto descarnado com o modo de ser ou a aparência de um cachorro".

No entanto, como o ser híbrido em questão é um indivíduo marginalizado e em conflito consigo mesmo, o processo crítico de animalização pelo qual o narrador enunciador o faz passar dessacraliza e desconstrói pelo rebaixamento a idealização mítica ou romântica que essa figura poderia adquirir. Percebe-se também que o louco se deixa conduzir pelos outros como um sonâmbulo ou como um cachorro, permanecendo no seu mutismo e ensimesmamento:

> [...] na imagem do "louco", o esquisito do seu chapéu, do seu focinho, dos seus sustos, as redundâncias que ressoam e indicam significados, oferecem o enigma e a possibilidade de descobrir que ecos e ressonâncias podem se ocultar na imagem, que vem do passado, para impor-se no texto. (GRAWUNDER, 1994, p. 293).

Na sequência da narrativa, há um espaço em branco e o seguinte trecho:

> Aquele banco duro evocava-lhe um quadro antigo, o seu tanto apagado: Uma madrugada alta... A mãe, vestindo um vestido de chita preta já quase branco... A varandinha mal iluminada por um lampião de querosene (uma luz avermelhada) ... Um café nervoso, cheio de esperanças tristes e de apreensões ... Depois, um rumor surdo, de ferragens rodando pela rua silenciosa ... A diligência! "—Vai, meu filho!" — Um abraço ... um nó ... O ar frio da noite e uma voz clara, voz da madrugada; "— Tem um lugar aí no pescante!" — E o rapazinho finalmente se acomodando entre dois passageiros bondosos, caras escanhoadas, distintas, soprando um vapor leve por entre os agasalhos da viagem ... (MACHADO, 2003, p. 20).

O narrador enunciador está aqui apresentando uma lembrança do louco do Cati, intercalada no enredo pelo narrador autor de maneira semelhante a um *flash* de memória. O modo como a lembrança é focalizada sugere as lacunas típicas da memória, em um esforço para recompor fatos dolorosos para o louco. É possível depreender dessa reminiscência a pobreza de sua infância e uma suposta fuga que a mãe do personagem empreende, colocando o filho em uma diligência no meio da madrugada, o que pode desencadear questionamentos no leitor, tais como: onde o fato ocorreu? de que o menino estaria fugindo? O que aconteceu com a mãe? O narrador, desempenhando tanto o papel de autor como o de enunciador, não esclarece nenhuma dessas dúvidas, deixando o leitor confuso, desorientado. Conforme ressalta Grawunder (1994):

> *O Louco do Cati* é um romance que, numa primeira leitura, inevitavelmente deixa o leitor um tanto desnorteado, confuso, perplexo. Tudo se passa num clima de imprecisão, gerado pela ausência de dados que poderiam esclarecer aquilo que chega ao leitor. As indicações de tempo e de espaço ocorrem no texto de forma assistemática, ficam à conta de mera casualidade ou se deixam entrever envoltas em brumas, como acontece, por exemplo, com as que fazem parte dos farrapos de lembranças que assaltam o misterioso personagem denominado louco do Cati. Dele não sabemos nome, idade, direção, destino, nada. Quando pela primeira vez o narrador se refere a ele — na primeira linha do romance — ele é apenas "*o passageiro do bonde*" (MARIA, 2005, p. 286).

Depois de focalizar a lembrança do louco, o narrador relata a chegada do grupo a uma vila na qual dirigem-se a um posto de combustível para abastecer o Borboleta. O frentista lhes informa:

> — ... e botaram um controle em Tramandaí...
> O grupo começou a se interessar. Norberto veio-se chegando. O sujeito da carroceria soergueu-se lá dentro e meio se debruçou nas grades.
> É que havia turmas numerosas de trabalhadores, e a situação não era boa. Passavam por ali muitos estrangeiros.
> — Agitadores.
> O governo tomara medidas, vigiando sempre a estrada. (MACHADO, 2003, p. 22).

Os amigos discutem sobre qual seria o melhor caminho a seguir, porque as estradas estavam em más condições, repletas de pedras soltas e buracos. No interior do Rio Grande do Sul naquela época predominavam as oligarquias rurais e o estado passava por um lento processo de modernização. Conforme esclarece Grawunder (1994):

> Peões das estâncias de gado, que aos poucos emigram para a cidade, geralmente continuam pequenos empregados, apenas dominados por novos e diferentes patrões, a burguesia emergente das camadas políticas hierarquicamente superiores ou dos comerciantes mais bem sucedidos. O interior do Estado, colonizado por imigrantes europeus ainda era pobre; o litoral, pouco habitado, aos poucos infiltrava-se como a nova fonte de lazer e prestígio da burguesia, à imitação da Europa e maiores centros do País, mas ainda sem estradas ou infra-estrutura, com dificuldades de toda ordem. (GRAWUNDER, 1994, p. 354).

Logo, identifica-se que o romance aborda essa condição do estado gaúcho nas primeiras décadas do século XX, bem como seus problemas políticos e econômicos. O romance sugere também que o grupo de amigos estava fugindo da polícia, já que eles decidem evitar a cidade de Tramandaí, fazendo um trajeto diferente. Ao anoitecer, chegaram a uma hospedaria na cidade de Palmares e o narrador insere uma nova recordação:

> ... Os quartos de hóspedes da campanha ... Ele e a mãe ... A chegada deles uma noite à casa daquele velho parente, de barba longa, muito branca. A tia Tucha ia justamente sair, ele e o marido (muito moços), a cavalo. Iam a um baile. A tia Tucha ficara-lhe sempre moça, trêfega. — E era isso uma imagem consoladora naquele eterno quarto triste, de abandono ... (MACHADO, 2003, p. 26).

Pela passagem acima, é possível inferir que a imagem daquela hospedaria teria evocado na mente do louco a chegada dele e da mãe na hospedaria de um parente, talvez o avô. O hotel ao qual chegaram estava fechado e o narrador focaliza outra lembrança do louco:

> ...Quando se havia baixado, muito sem jeito, para empurrar a roda de trás, um jorro de areia úmida varrera-lhe a face, salpicara aquele chapéu. Parecia um jacto de fagulhas do reboco do amolador, quando afiava as facas de mesa, na rua matinal, rodeado de guris... (MACHADO, 2003, p. 26).

Essas lembranças esparsas, repletas de reticências e a falta de referências a que o narrador submete o leitor são capazes de deixá-lo desorientado, fazendo que ele experimente sensações semelhantes às que o louco provavelmente vivenciava. Por meio de uma forma narrativa particular, a obra elabora a representação da loucura, fazendo com que o leitor experiencie sensações diferentes. Ao apagar sua voz narrativa o máximo possível e deixar o leitor em contato direto com a cena, o narrador aproxima o leitor do protagonista. Em seguida, o grupo pretende fazer uma refeição:

> O grupo tinha fome. Um café com leite, no "salão", valeria como um reconforto. Balancearam-se rapidamente as "posses". Não seria prudente dar de comer ao maluco.
> — É perigoso?!
> Norberto era consultado como um oráculo.
> De resto, o sujeito ficara lá para os lados do automóvel. Talvez sem apetite. — E Maneco recordou aquele lanche sob a árvore da estrada, quando, com ares dum mistério gaiato, desencavara de dentro da caixa das ferramentas um pedaço de carne-seca. Cheirava um pouco a ferros, a graxa mineral. Trazia, aderentes, uns fios de estopa. O maluco engolira o seu bocado com a sofreguidão serena e irracional dum cachorro, sem mastigar, o focinho horizontal, olhando para diante. (MACHADO, 2003, p. 27).

Percebe-se o tratamento desumano oferecido ao louco, que aparentemente se habituara a essas condições que foram, gradualmente, esfacelando sua identidade e transformando-o em um indivíduo semi-humano. Segundo Grawunder (1994, p. 331), "[...] o herói alegórico é um herói ambíguo e multifacetado, que transita entre mundos, neles se modificando como um ser mutante ou camaleônico, sem lugar". Além disso, os personagens aventam novamente a possibilidade de perigo em relação ao louco. Sobre esse vínculo entre loucura e crime, Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva afirma:

> Se os poderes secretos, irracionais e mais primitivos do homem são trazidos à tona na loucura, isso cria um sentimento de dubiedade com relação ao louco: ele amedronta pela imprevisibilidade de seus atos instintivos, que o reduzem à sua animalidade, mas atrai pela inocência, pela pureza, pela capacidade de trilhar uma existência amoral e não normalizada. (SILVA, 2011, apud DALCASTAGNÈ, 2011, p. 202).

A estudiosa ainda acrescenta que, em alguns contextos, loucura e violência fazem com que eles sejam entendidos como dotados de características animalescas:

> Entretanto, se o comportamento do louco se destoa da mansidão, tornando-se agressivo ou ameaçando a ordem estabelecida, ele é subitamente dominado e retirado de circulação: "quando se tornam ferozes, são trancados no sótão; fora disto, circulam pacificamente pelas ruas, se querem fazê-lo, ou não, se preferem ficar em casa" [...]. A loucura passa, então, a se ancorar na animalidade, e "os loucos não são

> [visto mais como] homens que perderam a razão, mas animais dotados de uma ferocidade natural que precisa ser fisicamente coagida". (SILVA, 2011, apud DALCASTAGNÈ, 2011, p. 207).

Tornando ao enredo do romance, em seguida, o louco do Cati tem uma reação inesperada pelos outros personagens:

> — Isto! Isto é o Cati!
> A figura estranha bracejava na esplanada da frente da hospedaria, no centro da enorme esfera de luz da alvorada. Com o gesto apocalíptico abrangia a casa, os contrafortes, as dependências — que, na claridade da manhã, saíam do desenho apenas esboçado pela penumbra da véspera com um recorte militar mais vivo: eram, mesmo, redutos, quartel, casamatas. — E dominando o "terreno", como em "posição" à sua frente, — o seu Ricardo, dono (sempre madrugador), grande, grosso, cabeleira lançada para trás, bigodudo.
> — É o Cati!...
> A surpresa da "revelação" era tão intensa, que lhe imobilizara os braços naquela atitude de crucificado. A brisa marítima (já se estava perto do mar) agitava-lhe a parte de baixo das mangas da camisa — as quais ficavam vibrando ao longo dos braços, como esses "roncadores" de que as crianças do seu tempo muniam as pandorgas. (MACHADO, 2003, p. 28).

Este é o primeiro momento em que o personagem fala alguma coisa na narrativa, deixando todos perplexos diante de tal atitude de terror diante de uma memória. Segundo Maria (2005, p. 292), "[...] o personagem pode ser lido como uma metáfora do homem coagido por um regime de terror". Os demais personagens questionam-se sobre o que era o Cati:

> — Cati... (Ele falara em Cati...).
> O que vinha a ser isto?
> — Mas vocês não querem ver que o homem vai se escampando?
> (O que é que teria ele?). (MACHADO, 2003, p. 29).

Nesse momento, o dono da hospedaria revela já ter ouvido falar no Cati. Posteriormente, o narrador focaliza outra lembrança:

> ... Era pequeno. Uma tarde. Caía o sol. Gente, muita gente. Quase toda a população da cidadezinha. A cadeia (a "Cadeia Velha") era um edifício raro. Velho, tinha uma espécie de sótão, que o distinguia das casinhas baixas da cidade e era como um remanescente duma edificação anterior, suntuosa, que devia ter existido, num passado misterioso e irreal.
> Ele estava com a mão fria e tremendo presa à mão da mãe. Todos, ali defronte da Cadeia, comentavam e esperavam. E quando o homem esquálido surgiu no terreno da frente (ela era metida para dentro), reatada em cima do cavalo, as mãos amarradas às costas, guascas maneando as pernas por baixo da barriga do animal, e vociferando numa revolta ao mesmo tempo enfática e triste, ele quis saber, saber! Já um pelotão de soldados o rodeava. Era a escolta.
> — O que é que eles vão fazer com o homem, mãe?
> — Psiu! Vão matar ele lá no Cati ... (MACHADO, 2003, p. 29).

Essas recordações atormentam a mentalidade do protagonista ao longo da narrativa, irrompendo de vez em quando conforme as situações vivenciadas lhe trazem de volta essas lembranças. O Cati oprime a constituição psíquica do personagem, apresentando-se como espaço fantasmagórico:

> A aterrorizante imagem que aquela visão [do Cati] lhe acende na memória, faz com que ele superponha alucinação e realidade e leia, na atitude estupefata daqueles que eram seus companheiros de viagem, o perigo de um cerco. Por isso foge. E, a partir do grito, deu-se o batismo: o louco do Cati. Para nós, leitores, fragmentos de lembranças dos outros personagens acerca do que sabiam do Cati (MARIA, 2005, p. 288).

Desde a infância, os relatos das brutalidades praticadas no interior do Cati e as lendas que surgem a partir delas desencadeiam — ou pelo menos potencializam — os desequilíbrios íntimos do personagem, contribuindo para o esfacelamento de sua identidade. Segundo Maria (2005, p. 289), "não importa para onde o levam, ele segue submisso, cachorro manso que acompanha quem lhe oferece um osso, importa apenas distanciar-se do Cati, fugir do Cati", pois o protagonista sente um pânico imenso desse lugar. Em seus estudos sobre a Histeria e do Hipnotismo, desenvolvidos a partir de 1895, Sigmund Freud desenvolve o conceito de *trauma*. O termo é derivado da palavra grega *traüma,* que significa ferimento. Portanto, o trauma foi inicialmente compreendido como um sintoma físico.

Desde quando ingressou no curso de Medicina, em 1873, e trabalhou no laboratório de fisiologia de Ernest Brücke (em Viena, durante os anos de 1876 e 188), Freud interessou-se pela área de Neurologia. Em 1885, foi a Paris para fazer um curso com o renomado neurologista e psiquiatra francês Jean-Martin Charcot, no asilo público Salpêtrière. Além do contato com Charcot, as ideias do médico e fisiologista austríaco Josef Breuer e seus estudos sobre a Histeria foram fundamentais para o surgimento dos conceitos psicanalíticos freudianos. A partir do trabalho de Breuer com a Histeria e o trauma, Freud amplia esta noção para o campo da alienação mental, buscando investigar as causas, o funcionamento e as possíveis curas para as feridas psíquicas dos indivíduos.

O trauma pode ser explicado, para Freud, como um acontecimento que gera um grande impacto sobre a *psiqué* de uma pessoa, desenvolvendo sintomas como medo e angústia excessivos, além de vergonha e susto. A partir de suas constatações sobre a Histeria em pacientes do sexo feminino, Freud considerava os aspectos sexuais como fundamentais para o

surgimento da histeria e para o desenvolvimento de neuroses — perturbações psíquicas que influenciam no sistema sensorial, motor e emocional de um sujeito:

> Sustentei que ele [um complexo de sintomas neuróticos relacionados à histeria] decorre de um acúmulo de tensão física, que é, em si mesma, também de origem sexual. Essa neurose também não possui nenhum mecanismo psíquico, mas invariavelmente influencia a vida mental, de modo que a "expectativa ansiosa", as fobias, a hiperestesia às dores, etc., encontram-se entre suas manifestações regulares [da histeria]. (FREUD, 1987, p. 255).[42]

Em certa medida, os estudos científicos do século XIX e início do século XX, que associavam a Histeria ao comportamento sexual e aos órgãos reprodutores femininos, contribuíam para a construção de um discurso de anormalidade, que foi usado por aqueles indivíduos que detinham o poder político, religioso e econômico para legitimar a submissão e a exclusão das mulheres no espaço social. Porém, em 1920, com a publicação de *Além do princípio do prazer*, Freud deixa de relacionar as neuroses com fatores sexuais e passa a entender a fantasia também como desencadeadora possível das neuroses. Anteriormente, em 1916, Freud estuda as neuroses ou perturbações psíquicas geradas pelo trauma — também chamadas de *neuroses traumáticas* — em soldados que sobreviveram à Primeira Guerra Mundial e observa que os traumas permaneciam na memória desses indivíduos, podendo repetir-se diversas vezes ao longo do tempo. O susto diante de um acontecimento ou evento imaginário provocaria uma falha no escudo protetor psíquico de um sujeito, ocasionando o *trauma* e desenvolvendo um conflito psíquico ou *neurose*.

Ao analisar as relações entre um evento traumático, os sonhos e a memória da pessoa que o sofreu, Freud identifica uma falha de funcionamento nos limites psíquicos, o que faz com que uma pessoa não consiga fazer a diferenciação psíquica entre corpo e mente ou entre realidade e ficção:

> A equação "percepção = realidade (mundo externo)" não mais se sustenta [nos sonhos]. Erros, que podem então facilmente surgir e surgem com regularidade nos sonhos, são chamados de alucinações.
> O interior do ego, que encerra, acima de tudo, os processos de pensamento, possui a qualidade de ser pré-consciente. (FREUD, 1987, p. 188)[43].

Observa-se que Freud foi modificando e aprimorando as noções sobre trauma ao longo de seus estudos e que o psiquiatra Dyonélio Machado apreciava suas teorias. Até a data de publicação do romance *O louco do Cati* (1942), Freud havia estipulado a *neurose traumática*

[42] Apontamentos elaborados em 1893.
[43] Elaborado em 1940.

como um quadro no qual uma pessoa não consegue superar o seu *trauma* e fica sujeito à contínua repetição da experiência traumática em sonhos ou lembranças, que causam no sujeito uma angústia e um susto muito semelhante aos experimentados no momento em que o *trauma* original ocorreu. Assim, a experiência traumática se estabelece na memória de um indivíduo de modo a fazê-lo reviver repetidamente algo não prazeroso, o que forneceu a Freud o argumento para afirmar que as neuroses não podem ser diretamente relacionadas a fatores que envolvam os órgãos sexuais, como se acreditava anteriormente ao serem observados os traumas psíquicos presentes em mulheres histéricas. Para Foucault:

> O caso da psicanálise é realmente interessante. Ela se estabeleceu contra um certo tipo de Psiquiatria (a da degenerescência, da eugenia, da hereditariedade). Foi em oposição a essa prática e a essa teoria — representadas na França por Magnan — que ela se constituiu e, evidentemente, em relação a essa Psiquiatria (que continua sendo, aliás, a psiquiatra dos psiquiatras de hoje), a psicanálise desempenhou um papel libertador. E em certos países ainda (eu penso no Brasil), a psicanálise desempenhava um papel político positivo de denúncia da cumplicidade entre os psiquiatras e o poder. (FOUCAULT, 2013, p. 241).

O protagonista do *O louco do Cati* é representado pelo narrador como um indivíduo que sofre de uma *neurose traumática*, pois perdeu a capacidade de distinguir a percepção de um fato real da representação imaginária do mesmo, tendo uma falha de funcionamento do psíquico:

> As neuroses são, como sabemos, distúrbios do ego e não é de admirar que o ego, enquanto é débil, imaturo e incapaz de resistência, fracasse em lidar com tarefas que, posteriormente, seria capaz de enfrentar com a máxima facilidade. Nessas circunstâncias, exigências instintivas provenientes do interior, não menos que excitações oriundas do mundo externo, operam como "traumas". (FREUD, 1987, p. 213).

Como demonstrado anteriormente, o psiquiatra Dyonélio Machado entende a saúde mental como a capacidade de adaptação de uma pessoa à realidade e a loucura como o seu oposto, é possível compreender a loucura como a falta da capacidade de adaptação à realidade — que poderia ser gerada a partir de uma *neurose traumática*, na qual uma pessoa perde o limite que separa a percepção real e a representação imaginária dela.

Não se pretende, no presente estudo, considerar a loucura do protagonista do romance em uma relação direta com as teorias psicanalíticas do início do século XX nem com os pressupostos que orientaram a prática do psiquiatra e escritor Dyonélio Machado, mas mostrar como, em *O louco do Cati*, esses conceitos são relidos de maneira crítica pelo autor ficcional que criou o narrador autor do romance e atuam na representação da loucura efetuada na obra.

Não é possível determinar se o protagonista, de fato, apresentava alguma doença mental, pois ele é apenas julgado como louco através do olhar dos outros personagens, que são leigos no assunto, mas é possível notar correspondências entre os conceitos psicanalíticos e psiquiátricos do início do século XX e a loucura tematizada na narrativa, de modo que o protagonista parece ter uma *neurose traumática*.

Voltando ao enredo romanesco, o personagem Ricardo afirma saber algo sobre o lugar chamado Cati:

> Aquele ali já tinha ouvido falar no Cati — Claro! — E a voz de Norberto exprimia quase desdém. — Quem é que não conhece o Cati?
> — Sim... — Seu Ricardo meio que encabulou. — Conheço, lógico, o Cati. O João Francisco...
> Maneco não sabia exatamente o que era o Cati, mas em compensação conhecia bem esse João Francisco.
> — A sua fama ultrapassou o Rio Grande. — Norberto animou-se: — No próprio Rio da Prata... — Susteve-se. Depois acrescentou: — Um caudilho perigoso. Cabeleira de gaúcho.
> Mas um deles quis saber por que é que o governo consentia na existência de uma fera dessas...
> — "Hiena do Cati". — O seu Ricardo ficou satisfeito com a sua interrupção.
> — Por que consentia? ... Mas se não fosse ele, seria qualquer um outro. O homem não tinha importância. — E Norberto contou-lhes esta História: (MACHADO, 2003, p. 30).

Construído no século XIX, o Cati é uma prisão a céu aberto, localizado no município de Santana do Livramento, nas proximidades da cidade de Quaraí, na fronteira com o Uruguai. O comando da prisão era do General João Francisco Pereira de Souza, apelidado de "Hiena do Cati". De acordo com Cléber Eduardo Karls:

> [o Cati foi] construído para abrigar as forças governistas logo após o término da Revolução de 1893, ficou famoso pelas atrocidades que eram cometidas no seu interior, principalmente as degolas. Para Ivo Caggiani, Cati é um nome indígena que significa "mato branco" (caá, mato + ting, branco). (KARLS, 2008, p. 55).

O suposto trauma vivenciado pelo protagonista, portanto, dialoga com um contexto histórico das Revoluções ocorridas no sul do Brasil no século XIX, dentre elas a Revolução Federalista (1893-1895). No interior do Rio Grande do Sul daquela época circulavam narrativas lendárias, nas quais os fatos bélicos reais mesclavam-se com elementos míticos, dando origem a relatos épicos na voz de campeiros gaúchos. Cyro Martins afirma que:

> Dyonélio Machado é filho de Quaraí, nasceu bem perto do famoso Quartel, onde imperava a vara de marmeleiro, a salga, a degola. Eu também nasci naquelas imediações. E nós sabemos que o louco do Cati nada mais é do que a condensação

> do susto que ficou esparso nas almas daquela gente que sofreu e viu sofrer. (MARTINS, 1981, p. 77).

Conclui-se que esses elementos biográficos de Dyonélio Machado contribuíram para a construção do autor ficcional e foram empregados pelo narrador autor na elaboração de *O louco do Cati*. Em seguida, o dono da hospedaria, seu Ricardo, esclarece:

> Havia terminado a revolução com a vitória do governo. Era um fim de século — século dezenove. Fim de mundo... A campanha, principalmente a fronteira — ninho de revolucionários — não estava ainda "pacificada". Fazia-se necessário isso que depois as guerras iriam chamar "operações de limpeza". (Compreendiam... Compreendiam...). Bem: essa limpeza se inaugurou, se consolidou, se prolongou. Tornou-se coisa regular. — Uma espécie de banditismo legal, entronizado naquele "Castelo", sobre uma elevação às margens dum arroio, nas caídas dum dos rios que têm mudado de pronúncia com a mudança de fronteira de dois povos inquietos. — Mas, é claro, uma tarefa de tal ordem ("Ordem pública! Ordem pública!) punha nas mãos dos homens do Cati uma enorme soma de poder: poder pessoal, poder político, poder! ... Já nada mais se fazia então naquela vasta zona sem consultar o Cati. O Cati era o Subestado. Era o Estado para aquela região. Não raro entrava em conflito com o verdadeiro Estado e o vencia. Polvo (Norberto gostava muito da palavra pejorativa "polvo"), estendia tentáculos, atava, arrastava, triturava. A simples companhia de volantins que demandava Livramento, vinda do oeste, fazia a travessia pelo outro lado da linha, pelo estrangeiro, para não ter de passar pelo Cati (— *Passar pelo portão do Cati* era obrigatório —). Por causa das mulheres... Não respeitavam nem as mulheres. E os pais e os irmãos é que pagavam, atirados nos poços medievais. Daí, quando saíam, eram quase sempre degolados. Todos os que caíam eram degolados: por motivos pessoais, por motivos políticos, comerciais, por qualquer motivo... Altivo e frio o Cati apertava, arrastava, triturava. E durante anos, anos. Fez-se uma legenda, real, verdadeira, de sangue, de morte, de terror feudal. — Nós ficamos um pouco célebres, respeitados, admirados, por essa Legenda. (MACHADO, 2003, p. 31).

O romance representa essa junção entre o real e o fictício que atuam na composição de um espaço lendário como o Cati no imaginário popular. Ao tratar da questão da loucura em sua relação com os conceitos de crime adotados pelo poder político do século XIX e início do século XX, a narrativa expõe o absurdo daquela lógica corrente e a arbitrariedade das prisões, torturas e assassinatos realizados, isto é, a loucura cotidiana da sociedade. Sobre o contexto histórico mencionado, Sandra Pesavento enfatiza que:

> A instalação da República no Rio Grande do Sul implicou a adoção de uma forma de governo autoritária, inspirado na república ditatorial de Comte. Adotando uma perspectiva de promover o progresso econômico sem alteração da ordem social, assegurava o domínio das "classes conservadoras" no Estado. (PESAVENTO, 1997, p. 77)[44].

[44] Publicado pela primeira vez em 1980.

Construído com finalidades específicas, o Cati configura-se como um símbolo do autoritarismo, das ideias positivistas e dos pressupostos higienistas:

> O Cati foi edificado com a finalidade de vigilância da fronteira contra forças contrárias, principalmente os maragatos, inimigos do então Presidente do Estado Julio de Castilho, e perdedores da recém acabada Revolução Federalista. Este autoritarismo baseado nas ideias de Comte e Castilho perdurou no Rio Grande do Sul por quase quarenta anos sob a orientação do PRR — Partido Republicano Rio-Grandense do qual Dyonélio foi simpatizante antes de ser preso e se tornar comunista (KARLS, 2008, p. 101-102).

O Cati foi extinto somente em 1908, por Borges de Medeiros:

> Logo após a assinatura da paz, que pôs fim na Revolução Federalista em 23 de agosto de 1895, coube ao tenente coronel João Francisco a missão de comandar o novo regimento que seria integrado das melhores forças existentes na campanha. Um local que ficaria marcado não somente na história da região, mas obteria um respaldo muito maior tendo em vista as violências que eram cometidas no seu interior, que fez com que a imaginação de Dyonélio o utilizasse como inspiração. O quartel esteve ao comando de João Francisco que mais tarde se tornou General, até o ano de 1908 quando então foi dissolvido pelo presidente do estado da época Antônio Augusto Borges de Medeiros que alegava que os motivos da sua existência já não eram mais relevantes. (KARLS, 2008, p. 102).

Vale ressaltar também que a referência ao Cati pode ser compreendida no romance como uma alusão ao período do Estado Novo:

> O histórico e o lendário Cati dá ao escritor o fundo para a analogia e o diálogo entre dois períodos de violência contra o indivíduo e opositores políticos do poder ditatorial no Brasil: da época da Revolução Federalista, finda em 1893, e da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas. Trazido ao texto, deixa ouvir a voz da História e da lenda do Cati, da época em que, no pensamento filosófico brasileiro e no trânsito do Brasil Império à República, predominavam ideias positivista e os interesses econômicos. Apesar da vanguarda de pequena burguesia — padres, intelectuais, militares — o controle do poder e estrutura do Estado do Rio Grande do Sul era da classe latifundiária, liderada por caudilhos e senhores rurais, principalmente das fronteiras com Uruguai e Argentina, pois a "política dos governadores" da República entregara cada Estado federado a uma oligarquia regional. Pelo poder, enfrentaram-se as facções oligárquicas na Revolução Federalista, luta fratricida conhecida como "guerra suja". (GRAWUNDER, 1994, p. 168).

Assim, a imagem do general João Francisco remete a Getúlio Vargas e o regime repressor das primeiras décadas do século XX remete ao regime repressor do Estado Novo. Como informa Luzia de Maria:

> Dyonélio retoma a imagem de um passado igualmente terrível e coloca em cena um personagem que é a consequência viva deste outro tempo, exatamente para ludibriar a censura do seu "diretor" — o Estado Novo, o ditador Getúlio Vargas —

> exatamente para poder falar do fogo e denunciar seus danos, sem se queimar nas chamas (MARIA, 2005, p. 291-292).

Ao focalizar as vivências do protagonista e suas recordações individuais, a narrativa aborda a memória coletiva de uma sociedade que enfrentou consequentes períodos repressivos. O homem-cão é um personagem que representa todo ser humano oprimido, marcado pela violência. Retomando a trajetória do romance, percebe-se que, novamente, se levanta a hipótese de que o louco do Cati possa ser um indivíduo capaz de atos violentos: "Não, não era troça. Era preciso ter visto a sua cara, o seu olhar. Ele estava aterrorizado. Mas então... O dono da hospedaria refletia, ruminava, hesitava. — Mas ele é furioso? ... O pessoal se entreolhou, com caras de sem vergonha. É que ninguém o conhecia..." (MACHADO, 2003, p. 31). Por fim, eles decidem ir atrás do louco na mata:

> Estamos fazendo um passeio de amigos, uma viagem de prazer.
> — "Fresco prazer..." — mas seu Ricardo, homem prudente, não exprimiu o seu pensamento. E em voz alta:
> — Bom. O importante é que é um dos companheiros dos senhores e que os senhores não... (Hesitou) ... não conhecem ele... Ou melhor: conhecem pouco.
> — É isto: conhecemos pouco. (Foi o companheiro de Maneco, na carroceria, quem fez a observação).
> — Portanto, o que é preciso, em primeiro lugar, é ir pegar ele lá no mato. (MACHADO, 2003, p. 32).

O louco do Cati realiza uma longa caminhada mata adentro e o romance intercala as descrições do narrador com reminiscências do personagem:

> Aquele mato, por dentro, atrapalharia qualquer um. Mesmo o mais conhecedor. Quando era criança, um dos poucos meninos valentes (um gauchinho a cavalo) que lutavam com o demônio e o levavam de vencida, usava um subterfúgio: é que era uma fuga e uma perseguição; o menino era que fugia, o diabo que perseguia; numa das tantas, o menino opôs uma muralha viva entre si e o perseguidor: jogou no ar um punhado de alfinetes encantados; eles se viraram em mato — um mato baixo, espinhento, todo trançado. — Ás vezes, aquele mato ali lhe parecia obra de alfinetes encantados.
> O pior era a areia. Ele quase não podia caminhar. Demais, não podia escolher muito o caminho, porque... fugia! Sim! Ia fugindo. (MACHADO, 2003, p. 33).

Nessas recordações estão presentes também as lendas que ouvia na infância e, em sua fuga, o presente alude ao passado e a realidade que o cerca se mistura ao lendário, criando uma atmosfera de sonho e/ou devaneio: "aquele mato ali lhe parecia obra de alfinetes encantados". Logo, sua suposta loucura e imaginação alimentam-se do contato entre mito e história, pois os discursos mítico e histórico, enquanto narrativas, são passíveis de dissimulação, haja vista os mascaramentos do narrador autor e procedimentos que utiliza para

confundir o leitor. Sendo a loucura compreendida como a perda da capacidade de discernir o real do imaginado, o modo de representação da loucura empregado em *O louco do Cati* baralha os limites entre realidade, ficção e verossimilhança, levantando questionamentos sobre as verdades unívocas. Como a narrativa cria sentidos por meio da sugestão, esse recurso desestabiliza as certezas do leitor, rompendo com a lógica racional e mostrando que as verdades são relativas.

Foucault (2013, p. 54) esclarece que "a 'verdade' está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. 'Regime' da verdade". O autor ainda acrescenta que:

> Há um combate "pela verdade" ou, ao menos, "em torno da verdade" — entendendo-se, mais uma vez, que por verdade não quero dizer "o conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar", mas o "conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder" [...]. (FOUCAULT, 2013, p. 53).

Em outra recordação do louco, o leitor toma conhecimento da existência do pai do personagem:

> ... Uma vez, o pai ainda vivia. Estava conversando com amigos lá dentro, na varanda. Toda a família se achava reunida ali. Conversa séria. Parece que era coisa de queixas, de casos que não estavam certos, de injustiças. Num dado momento porém a palestra subitamente se suspendeu! Um deles saiu pé ante pé. Foi até a porta da rua, espiou. Voltou tranquilizado: podia-se continuar. "— O que é que o tio Cuta foi ver na porta da rua, mãe?" "Psiu! Um menino não fala nessas coisas". "Que coisas, mãe?" "— Cala a boca: o Cati!". (MACHADO, 2003, p. 34).

Essas lembranças podem levantar, no leitor, o questionamento a respeito do pai do louco do Cati: quando ele teria morrido? Por qual motivo? Sua morte teria alguma ligação com o Cati? Em seguida, há uma nova recordação:

> ...Outra vez, era de manhã. A gurizada também se mobilizou. Lá estavam todos, rodeando a polícia e os presos. Os presos eram uns "índios" maltrapilhos. Muitos se achavam descalços. A cara escura parecia mais escura pelo medo. Estavam atados pelos pescoços, nos outros, por meio de uma guasca muito comprida. Eram os sobreviventes. Dez ou doze. A grande maioria tinha sido degolada. Informava-se ali que o Tenente — um tenente do Cati — tivera de, em plena carnagem, mudar o dólmã de pano preto, — que ficara todo ensopado de sangue. (Naquela "batida" ele era o comandante da força). — O Tenente passou rapidamente pelo ponto onde se achavam os guris: tinha as feições excessivamente pálidas, finas... (MACHADO, 2003, p. 34).

Torna-se evidente a violência cometida dentro do Cati. Em seguida, antes de partirem em busca do louco pela mata, os personagens continuam discutindo sobre a provável periculosidade do protagonista:

> O seu Ricardo daria um homem: seria o prático. Mais dois deles, e estaria constituída a canoa. Precisava-se agora escolher os que deveriam ir. Houve desentendimentos. Discutiu-se também se o maluco agrediria, se estaria armado.
> — Arma de fogo garanto que não tem.
> Talvez nem arma branca. Ele andara sem casaco toda a viagem. Uma faca apareceria, na cava do colete, na cintura.
> — Só se dentro do chapéu...
> Realmente: o homem — ao que se recordavam — não tirara nem uma vez o chapéu.
> — Nem ao menos para dormir? ...
> Provavelmente nem dormira [...]. (MACHADO, 2003, p. 35).

Contrastando com o trágico das lembranças do louco sobre o Cati, o narrador mostra um cômico golpe empreendido pelos quatro amigos para reabastecer o Borboleta:

> — Você faz muita questão que seja gasolina direto da bomba? — perguntou-lhe Leo, com um meio ar de riso.
> — Claro que não! Por quê? — (Norberto não sabia aonde o outro queria chegar).
> — Porque eu já botei gasolina daquele Buick (era um carro que todos haviam visto na "garage"; decerto o auto do seu Ricardo).
> Houve uma gargalhada. O rapaz gordo que cochilava, apesar de tudo, teve também um sorriso. (MACHADO, 2003, p. 39-40).

Esse expediente, a trapaça, é outro elemento típico das narrativas de tradição dionisíaca, estando presente na figura do pícaro espanhol e do malandro brasileiro. Nota-se a alternância de episódios trágicos e cômicos ao longo de todo o romance, evidenciando o papel fundamental que o tragicômico adquire na representação da loucura, o que se pode observar também em *Quincas Borba*.

Ao contrário do que os personagens esperavam, o louco não os agride, mas faz o oposto, desencadeando neles o *sentimento do contrário*:

> A "canoa" surpreendera-o sentado num tronco caído, num lugar onde o mato clareava. Ele ainda se soergueu ao ver os "perseguidores". Eles acercaram-se, — "calçaram-no". Ele então se entregou como uma criança. Entrecerrou os olhos. Vacilou. Ampararam-no.
> — Me levem, eu quero dormir.
> Aqueles homens tiveram pena. Pegaram-no cuidadosamente. Vieram-no trazendo devagar, como se fosse um ferido. (MACHADO, 2003, p. 40).

Se o personagem assusta pela imprevisibilidade — pelo desconhecido — de suas ações, ele atrai pela sua pureza, pois está liberto da lógica corrente. Depois desse incidente, o grupo segue viagem:

> Na realidade não havia "preparativos". A não ser o ato de rolar o maluco, mesmo dormindo, de modo a liberar a "cama" e devolvê-la à mulher do hoteleiro. Leo e Manivela encarapitaram-se na carroceria. Seguraram-se firme na borda da grade. O calhambeque arrancou e partiu alegremente, todo sacudido. Com os primeiros solavancos, o maluco acordou. Sentou-se no soalho, amparando-se lateralmente com as mãos. E ficou olhando ao seu redor, sem compreender, levantando lentamente a face para todos os lados — a face muda, quase sem carne, de cão... (MACHADO, 2003, p. 43).

No caminho, os amigos param algumas vezes até chegarem ao litoral. Enquanto Leo, Luís e Maneco Manivela decidem voltar ao interior do estado, Norberto decide permanecer na praia durante mais alguns dias, como veranista, e fazer do louco seu companheiro durante aquele período. O leitor pode observar que os personagens entram e saem do romance sem que o narrador informe a trajetória anterior e/ou posterior de vida deles, são apresentados apenas partes de suas vivências, como se todos estivem de passagem pela narrativa. No hotel em que Norberto e o louco se hospedam no litoral, conhecem uma mulher sobre a qual a narrativa sugere pairar um crime que envolvia seu marido:

> Norberto fez uma pergunta.
> — Ele quando me conheceu sabia que não podia casar. Tinha um defeito. Mas gostava muito de mim. Combinou que se casaria e me apresentaria a um amigo seu. Um grande amigo. Foi o que se fez. Quando nasceu a minha primeira filha — a Mimosa — ele ficou muito faceiro. Mas depois começou a implicar, a entristecer, a fazer desfeitas ao amigo. Ele não tinha razão. Feriu o rapaz de bandido.
> Norberto concordou com tudo. (MACHADO, 2003, p. 54).

Depois de permanecer um pouco na praia, Norberto não retorna ao lugar de origem, pelo contrário, consegue uma passagem para si e para o louco para outra cidade, no rumo de Santa Catarina: "já tinha tratado com o chofer dos excursionistas: arranjara passagem no estribo, para ele e pro maluco. O caminhão não se deteria em Tramandaí mais do que o tempo necessário para almoçarem. O destino era Capão da Canoa, muito mais acima" (MACHADO, 2003, p. 55). Por meio desse comportamento, leitor é levado a se questionar se Norberto estaria fugindo da polícia, se ele seria algum criminoso ou uma vítima de perseguição política.

O pneu do ônibus — espécie de caminhão — acaba furando no caminho. Quando param para almoçar, Norberto sente-se indisposto e decide que iria comer somente algo como uma sardinha com pão:

> — Uma sardinha compõe o estômago — adiantou o outro. Mas depois de pensar um pouco:
> — O seu companheiro... (Ele hesitava). O outro... Aquele...
> — O maluco — completou Norberto, para acabar logo.
> — Ele mesmo!
> — O que é que tem?
> — É que ele podia almoçar no hotel, com todos.
> Norberto fez que não.
> — Eu estou adoentado. Claro que ele é solidário comigo. (MACHADO, 2003, p. 58).

Os desejos do louco são completamente desconsiderados, sendo Norberto quem toma todas as decisões e vai levando o louco, que se deixa conduzir por ele como um cachorro. Todos os passageiros estranham o silêncio do personagem, sendo ele apresentado pelo narrador e referido por todos, como um louco. A seguir, Norberto opta por ir a pé com o louco desde a cidade de Capão da Canoa até a cidade de Torres. O texto sugere, portanto, que, na verdade, Norberto estava sem dinheiro para a viagem, já que ele chega a jogar cartas para "levantar fundos" com a finalidade de seguir adiante. Em Torres, compra duas passagens de ônibus para Araranguá:

> Norberto ouvia com atenção e falava também o seu bocado. Aqueles preparativos de viagem, tão simples, punham-no ativo, disfarçavam a sua fadiga. O companheiro, esse, arriava onde quer que chegasse. Sentou no bordo da calçada todo o tempo que estiveram na agência.
> O caminhão! Vinha muito sujo. Trazia poucos passageiros. Todos de Porto Alegre. Apenas um ou dois se destinavam a Florianópolis, — que era o fim do percurso. (MACHADO, 2003, p. 62).

No percurso, o louco machuca o pé, porque, em alguns trechos do acidentado caminho, era necessário que todos os passageiros homens viajassem no estribo para que o ônibus pudesse andar. Nesse momento, Norberto é preso:

> Quando o caminhão se aproximava do passeio, três homens, sendo que um vindo na frente, destacaram-se do lugar onde estavam, na calçada, mais iluminada, do hotel. Chegaram-se para o caminhão, mesmo antes deste parar.
> — Quem é aí um tal de Norberto? Norberto? — indagava o homem que vinha adiante, em voz dura e precipitada. Os seus companheiros "tomavam posição" nos dois lados do veículo.
> Norberto apareceu, no meio da curiosidade de todos.
> — Sou eu.
> — Então me acompanhe.
> Ouviu-se uma voz de terror, de terror pânico:
> — Isto! Isto é o Cati.
> Era o maluco, um pé no ar, a cara de dor e os olhos fundos escancarados para aquele "aparato". (MACHADO, 2003, p. 63).

Por espantar-se com a chegada da polícia e estar acompanhando Norberto, o louco é também preso, pois foi considerado um suspeito. Nessa oportunidade:

> Soube-se que seu nome verdadeiro era José Cândido Morais e não Norberto só ou Norberto Molina, como se dizia chamar. (Ou quem sabe se aquele não seria o nome de guerra e o outro o nome mesmo? Ninguém foi capaz de deslindar).
> — É melhor dar a maior consideração possível aos dois nomes — sugeriu o delegado, com aprovação de todos. — Mas com o sujeito em si nenhuma consideração. (MACHADO, 2003, p. 64).

Mesmo após essa revelação, o narrador continua tratando o personagem pelo nome de Norberto. A afirmação do delegado de polícia de que era melhor dar a máxima consideração possível a Norberto e ao louco e a sucessiva declaração de que aos indivíduos em si não era necessário dar nenhuma consideração desvendam a crueldade e arbitrariedade das atitudes policiais, sem que seja necessário ao narrador tecer nenhum comentário crítico. Portanto, esses mascaramentos narrativos atuam na construção de uma obra capaz de desmascarar a lógica corrente e os discursos que a legitimam.

3.5. Escuridão e aprisionamento

Na parte intitulada *No escuro*, a autoridade policial decide considerar Norberto e o seu companheiro como presos de importância: a tese porém do delegado era que "um homem que se trancafia sem se saber exatamente por que e apenas para ser agradável a ilustres desconhecidos ('— Ilustres! Vejam bem!') só pode ser de importância" (MACHADO, 2003, p. 67). É possível perceber novamente nas palavras dos policiais a arbitrariedade e alienação das suas ações. Por diversas vezes, ao representar o discurso do poder policial dessa maneira, a narrativa provoca o riso do leitor e rebaixa esse discurso de autoridades e instituições autoritárias, promovendo a dessacralização dos mesmos, através de recursos típicos da literatura dionisíaca.

Por causa do seu grito de pânico na chegada dos policiais, o louco é considerado um agitador:

> Outra dúvida que a própria polícia, no seu zelo, levantou, porém destruiu, foi quanto à detenção do companheiro de Norberto. Mas o seu grito, na chegada, foi considerado sedicioso, e o homem como agitador.
> — Como está ele?
> — Ele tem estado muito quieto (o funcionário não conhecia todas as formas de agitação). — Depois daquilo não falou mais. Está com um pé muito dolorido. Nem se mexe. (MACHADO, 2003, p. 68).

O comentário irônico do narrador, colocado entre parênteses, demonstra o quão leigos são os policiais para determinar o que caracteriza um temperamento criminoso. Além disso, esses policiais não sabiam o que deveriam fazer com os prisioneiros:

> Todo o mundo participou do jogo de opiniões que se proferiu no gabinete do delegado. E ficou estabelecido que eles fossem transferidos para qualquer parte, desde que constituíam um tesouro — sim! — mas que nas mãos das autoridades locais permaneceria tecnicamente inaproveitado.
> E despacharam os indivíduos para Florianópolis. (MACHADO, 2003, p. 68).

Percebe-se também nessa passagem que, ironicamente, o narrador informa que os presos seriam transferidos para qualquer lugar, porque eram um tesouro inaproveitado nas mãos das autoridades locais, quando, na verdade, os policiais não sabiam o que fazer com os presos ali. Quando retornam ao ônibus, a reação dos demais passageiros demonstra um tratamento diferente:

> O seu embarque de ônibus foi silencioso. Todo mundo espiava-os. Os próprios passageiros que haviam sido seus companheiros há bem pouco tempo, pareciam olhar para eles com uma outra curiosidade, que procurava descobrir os aspectos novos das velhas coisas conhecidas. — E não é que agora era tudo diferente? Até mesmo aquele chapéu de praia, chapéu de brim pardo com pala de celuloide verde, afigurava-se, enterrado até as orelhas, na cara escura do maluco, afigurava-se uma coisa o seu tanto misteriosa. Tal como se dá com os retratos dos que morreram: na fisionomia mais familiar há sempre uma expressão sobrenatural — que é a da morte.
> Não se julgou necessário tratar uma condução só para eles. Bastava isolá-los um pouco dos demais viajantes. O que facilmente se conseguiria, fazendo-os sentar na frente, com o chofer e os guardas. (MACHADO, 2003, p. 69).

Ao se tornar o companheiro de Norberto, as noções de loucura, criminalidade e periculosidade se intensificam no louco do Cati e ele passa a ser percebido pelos outros personagens dentro de uma atmosfera de mistério e curiosidade. Essas associações eram comumente realizadas no início do século XX pela população brasileira leiga no assunto e a narrativa problematiza essa situação. Além disso, no início dessa segunda parte do romance, o leitor pode perceber que o louco do Cati é o protagonista da narrativa e, conforme Hohlfeldt (1987, p. 24), "[...] o único ponto de convergência de todo o livro é o louco, num dos mais inusitados processos de afirmação de personagem: a sua presença impressionantemente marcada impõe-se por ausência".

A presença do louco do Cati, portanto, impõe-se como ausência, como silêncio, como marginalidade, animalidade, anulação de sua identidade e de sua individualidade e são essas as características que fazem com que o personagem seja capaz de gerar no leitor o *sentimento do contrário*, os traços de personagem trágico, que promove a reflexão crítica e a dessacralização da lógica convencional. Em *Quincas Borba*, pode-se encontrar uma técnica narrativa análoga quando, após a morte do personagem, o narrador autor marca sua presença através da filosofia do Humanitismo e do cão homônimo, sendo este mais um fator que o aproxima da narrativa machadiana.

No caminho do ônibus, os passageiros falavam do cultivo de uva no sul do Brasil, da produção de vinhos e do comércio de peixes:

> O negociante de peixes contava coisas do seu comércio. A produção esse ano em Tramandaí excedera a todas as outras. Mas escasseava o dinheiro. Tanto, que as transações pequenas — compras em armazéns, pequenos pagamentos — eram feitas em peixes, feitas em espécie. Não se comprava mais dez tostões de biscoitos:
> — É um linguado de tal coisa, meia garoupa daquilo ali.
> — É uma caixa de fósforo? — perguntou lá da frente o chofer, que vinha prestando atenção a ele.
> — É uma sardinha.
> Risos. O policial à paisana, que ficava entre o chofer e Norberto, sorriu de leve. O outro, o chefe, fechou mais a cara, no seu amuo profissional. (MACHADO, 2003, p. 71).

Por meio dos diálogos acima, percebe-se a sátira à lógica capitalista da época, que se considerava muito moderna, na fala do comerciante, é representada de maneira cômica ao ser comparada a um escambo. No trajeto, o ônibus passa por Urussanga e o narrador novamente focaliza a reação dos habitantes locais à chegada do ônibus:

> Aquele meio aparato policial e as pessoas dos presos já estavam chamando a atenção. Formavam-se pequenos grupos a poucos passos do ônibus. Cochichava-se. Apontava-se o dedo. — Os passageiros eram também muito olhados. E eles logo denotavam que o sabiam. (MACHADO, 2003, p. 72).

O grupo faz uma parada para almoçar em Nova Orleans e, em seguida, parte novamente: "o ônibus rodara, rodara. Calor. Relativo mutismo. O próprio rádio fechado. (Havia muita descarga; decerto ia vir chuva.) O caminhão aproximava-se de Palhoça. Só a cara do velho resplandecia. Eram cinco horas da tarde" (MACHADO, 2003, p. 77). Nessa passagem, observam-se os períodos curtos, que, ao mesmo tempo, produzem uma fragmentação no discurso narrativo e singularizam os elementos focalizados. Em Palhoça, os dois soldados, o chofer, Norberto e o louco dirigiram-se até um bar e o narrador informa que:

“concordou-se com tudo. Afora o aviso do chofer, outra opinião que pesava muito era a do Norberto. Os dois soldados olhavam primeiro para este quando era preciso resolver qualquer coisa, e depois entre si” (MACHADO, 2003, p. 77). Nota-se que essa cômica descrição do narrador rebaixa o comportamento dos dois policiais encarregados de impedir a fuga de Norberto e do louco, pois estes deixavam que Norberto sempre tomasse as decisões durante a viagem, assim como o louco fazia.

Posteriormente, o chofer faz uma pergunta à qual Norberto responde da seguinte maneira:

> — Mas eu lhes recomendo sigilo.
> Os homens abanaram as cabeças, numa promessa conspirativa.
> — Vai rebentar, sim. Terá a forma duma invasão, pela fronteira.
> O chofer debruçou-se mais na mesa. Começou a explicar pormenorizadamente para os soldados, que também se curvaram para ouvir. Norberto olhava disfarçadamente por cima das suas cabeças, espionando o salão. (MACHADO, 2003, p. 78).

A resposta de Norberto sugere que estava prestes a acontecer alguma revolta contra o governo e que ele tinha conhecimento sobre o assunto, o que revela seu suposto envolvimento em atos subversivos. Portanto, a noção de crime na sociedade representada não se relaciona somente com os assassinatos dos quais Dyonélio Machado trata em sua tese, mas também com os protestos políticos, revelando o autoritarismo do regime político no qual viviam e as perseguições que esse regime realizava.

Assim que chegam em Florianópolis, Norberto e o louco do Cati adentram na prisão:

> O chefe do presídio (um homem baixo, com uma ferida rebelde na perna) tinha também o seu princípio. Era o seguinte: para desordeiro — prisão sem luz e sem vício. Isso importava em meter o pessoal num quarto escuro, sem cigarro.
> Norberto teve um choque quando viu aquela porta fechada com grades e um soldado de baioneta calada montando guarda. (Em Araranguá, eles haviam estado numa sala; coisa camarada). O maluco chegou-se mais para perto dele, encolhido. Aventurou a medo:
> — Isto não será o Cati?
> Norberto teve uma reação brusca.
> — Deixa de ser bobo.
> Os seus olhares não se despegavam da porta gradeada e da sua sentinela. (MACHADO, 2003, p. 79).

Dessa maneira, observa-se que a prisão é apresentada como um ambiente sombrio, escuro, como o título desta parte do romance informa. As situações de aprisionamento dos personagens, as memórias negativas e a presença das lendas e acontecimentos trágicos são elementos associados a cores escuras e/ou cinzentas. Nessas ocasiões, cria-se uma ambientação disfórica, estando presentes a névoa, a neblina, a fumaça, as sombras, dentre

outros elementos. Esses recursos são empregados para significar a imprecisão, o mistério, a dificuldade de delinear formas e limites e, portanto, para representar a loucura — dificuldade de distinguir a fronteira entre realidade e imaginação — e o inconsciente, que produz os sonhos.

Nessa atmosfera obscura, o narrador descreve a primeira confusão criada pelo louco: "o maluco deu algum trabalho aos guardas, porque não atinava onde é que os havia metido [os cigarros]. Depois de muita busca foi que se viu ele, desde o Quintão, no Rio Grande do Sul, estava sem cigarros. Houve risos" (MACHADO, 2003, p. 80). Em seguida, o narrador focaliza os demais presos:

> Os guardas abalaram. Fechou-se novamente a porta gradeada (outra vez a mesma escala musical e cristalina da corrente, deslizando nos ferros). Ficaram só os presos. Com os recém-chegados, eram, ao todo, sete. Gente barbuda, as faces muito brancas, tanto quanto Norberto podia observar dentro da penumbra. Houve auto-apresentações. Perguntas. Por fim, indicaram-se os lugares onde os novatos se deveriam alojar. Um dos veteranos prontificou-se a reclamar os colchões e as cobertas. — Porque às vezes *eles* se esqueciam. (MACHADO, 2003, p. 80).

Norberto e o louco são bem recebidos pelos companheiros de cela, fato que relativiza as noções correntes sobre a suposta violência e periculosidade típicas dos criminosos. A seguir, Norberto é informado de que os presos estavam fazendo uma greve de fome:

> — Até o fim — sussurrou o doente. A face fria do outro encheu-se duma cor arroxeada, que Norberto, que estava perto, chegou a distinguir: o seu olhar ficou velado. Sentia-se que uma prega, em qualquer parte do seu peito, dava-lhe um nó...
> — Talvez, companheiro, não seja necessário um sacrifício tão grande — disse ele, afagando-lhe as cobertas: — havemos de vencer.
> O maluco dirigia o focinho indagador e comovido para os lados de Norberto, — que logo esclareceu por que é que se estava lutando:
> — Para irem lá fora, onde há luz. E botar aqui dentro, no escuro, os outros. Por enquanto, foram estes últimos que venceram. Você deve estar vendo bem. (MACHADO, 2003, p. 82).

De acordo com Foucault, os espaços escuros são entendidos como elementos nocivos desde o século XVIII:

> Um medo assombrou a segunda metade do século XVIII: o espaço escuro, o anteparo de escuridão que impede a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades. Dissolver os fragmentos de noite que se opõem à luz, fazer com que não haja mais espaço escuro na sociedade, demolir essas câmaras escuras onde se fomentam o arbitrário político, os caprichos da monarquia, as superstições religiosas, os complôs dos tiranos e dos padres, as ilusões da ignorância, as epidemias. Os castelos, os hospitais, os cemitérios, as prisões, os conventos, muito antes da Revolução, suscitaram uma desconfiança ou um ódio que implicaram sua supervalorização; a nova ordem política e moral não pode se instaurar sem sua eliminação. Os romances de terror, na época da Revolução, desenvolvem uma visão

> fantástica da muralha, do escuro, do esconderijo e da masmorra, que abrigam, em uma cumplicidade significativa, os salteadores e os aristocratas, os monges e os traidores: as paisagens de Ann Radcliffe são montanhas, florestas, cavernas, castelos em ruína, conventos de escuridão e silêncio amedrontadores. Ora, esses espaços imaginários são como a "contrafigura" das transferências e das visibilidades que se quer estabelecer. (FOUCAULT, 2013, p. 328).

Os policiais decidem então encaminhar Norberto e o louco em um navio até o Rio de Janeiro e, antes de partirem, Norberto faz com que o louco tire novamente o boné que levava na cabeça:

> — Espere! — fez-lhe Norberto precipitadamente. — Tire isso.
> Ponha o meu chapéu. — E depois de pensar um momento: — Eu tenho mais jeito de andar sem chapéu do que você. Deixe isso — e arrebatou-lhe o boné — como lembrança aqui aos amigos. (MACHADO, 2003, p. 83).

De modo semelhante a Cristiano Palha, de *Quincas Borba*, quando comprava chinelas a Rubião e lhe guiava os passos, é Norberto quem dá chapéus e conduz o louco durante o seu percurso. Posteriormente, o narrador informa que "durante todos os tempos da operação o maluco guardava uma cara quieta, — como têm as crianças quando as mães lhes experimentavam roupas" (MACHADO, 2003, p. 84). Os dois personagens deixam então a cela e os prisioneiros na fome e na meia-treva daquele lugar para serem colocados em um navio no qual o policial que os vigiava ria dos enjoos da dupla no porão: "— Estão enjoando — observou um dos membros da escolta, divertindo-se" (MACHADO, 2003, p. 63). Segundo Foucault:

> Na oficina, na escola, no exército, funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes "incorretas", gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações. (FOUCAULT, 2014, p. 175).

Além disso, o narrador enfatiza que o próprio Norberto estranhava o comportamento do louco do Cati, no seu ensimesmamento:

> Norberto olhou para o seu lado: lá estava ele estendido o beliche, de barriga para cima, as mãos inertes, o olhar sonhador, profundo, como diante dum horizonte infinito. Norberto reparou bem: ele dirigia o olhar para um dos cantos do estreito camarote. Fosse entender esse camarada. (MACHADO, 2003, p. 86).

Em seguida, Norberto descobre que ele e seu companheiro estavam incomunicáveis. Segundo Foucault (2014, p. 230), "enfim, e talvez principalmente, o isolamento dos condenados garante que se possa exercer sobre eles, com o máximo de intensidade, um poder que não será abalado por nenhuma outra influência; a solidão é a condição primeira da submissão total". Posteriormente, Norberto solicita aos guardas que fosse providenciado o corte da barba dos dois:

> — É só a sua? — perguntou-lhe o chefe, pensativo.
> — Não — respondeu o outro, a cara séria outra vez: — as duas estão crescidas. Isto é que que era pau.
> — Mas por quê?
> Ele não respondeu logo. Só depois:
> — É que o outro ainda é considerado mais perigoso. (MACHADO, 2003, p.88).

A periculosidade do louco do Cati é considerada maior que a de Norberto muito provavelmente porque é agravada pela sua suposta loucura. Á medida em que a narrativa avança, o temor dos demais personagens pelo louco do Cati e por Norberto vai adquirindo significados cômicos, pois o leitor pode entender que ambos não se revelam indivíduos perigosos. Foucault destaca que, desde o surgimento do vínculo entre loucura e crime, vários indivíduos se encarregam de julgar o grau de loucura ou periculosidade de uma pessoa:

> E ele [o juiz] não julga mais sozinho. Ao longo do processo penal, e da execução da pena, prolifera toda uma série de instâncias anexas. Pequenas justiças e juízes paralelos se multiplicaram em torno do julgamento principal: peritos psiquiátricos e psicólogos, magistrados da aplicação das penas, educadores, funcionários da administração penitenciária fracionam o poder legal de punir; depois das sentenças, só têm o direito de fazer executar uma pena fixada pelo tribunal, e principalmente que outros — os peritos — não intervêm antes da sentença para fazer um julgamento, mas para esclarecer a decisão dos juízes. (FOUCAULT, 2014, p. 25).

Além disso, o autor afirma também que:

> A sentença que condena ou absolve não é simplesmente um julgamento de culpa, uma decisão legal que sanciona; ela implica uma apreciação de normalidade e uma prescrição técnica para uma normalização possível. O juiz de nossos dias — magistrado ou jurado — faz outra coisa, bem diferente de "julgar". (FOUCAULT, 2014, p. 25).

Diante da recusa dos guardas em leva-los até o barbeiro da embarcação, Norberto aventa a possibilidade de trazer o barbeiro até o porão:

> — E por que ele não vai no nosso camarote? — indagou Norberto.

> — Ah! Isso não: tenho ordem de manter os senhores incomunicáveis.
> Mas... (Norberto obstinava-se, já um pouco enjoado com aquilo). Ele achava que tanto importava, quanto ao conceito de incomunicabilidade, cortar a barba num canto do refeitório, como metido no camarote; ou então não apanhava bem o sentido da coisa.
> — Ah! É complicado. — O outro lado teve o seu sorriso superior de orgulho profissional. — Só mesmo nós, para pegar bem essa figura jurídica.
> — É um segredo então da organização... — E Norberto se tocou para o camarote, seguido do soldado que ao escoltava. (MACHADO, 2003, p. 89).

O comportamento alienado do guarda, que finge haver uma lógica nos conceitos do poder policial, é risível e o seu discurso passa por um rebaixamento carnavalizado, que se torna possível devido à focalização irônica do narrador. O corte de barba não é realizado no navio, mas, assim que chegam ao Rio de Janeiro, o policial que vem recebê-los afirma: "— A primeira coisa a fazer é mandar raspar isso! — ordenou um dos policiais, num modo ativo, brusco, a um dos subordinados" (MACHADO, 2003, p. 90). É evidente a contradição e a falta de fundamentos racionais nas atitudes policiais apresentadas no romance. Em seguida, Norberto e o louco são levados a outra prisão:

> Norberto estava branco. Foi conduzido com o companheiro por uma escada, que ia ter no primeiro andar. O edifício era um palácio. Tinha um enorme claustro interior. Eles enveredaram por um dos lados da galeria quadrangular. Foram desembocar numa enorme sala, cheira de gente. Era a sala dos detidos. As camas, como meio de economia de espaço, achavam-se superpostas, de duas em duas, uma sobre a outra. No seu conjunto, aquelas longas filas de leitos encarapitados davam a impressão de beliches, num vasto camarote de navio. (MACHADO, 2003, p. 92).

O narrador revela ainda que Norberto tinha medo do setor da carceragem da prisão:

> Norberto, o que tinha medo, era da Carceragem. Entretanto, como observou um dos presos, com quem logo se camaradara, o outro ("— Quem é?") — o seu companheiro ("— O maluco?") — esse mesmo — era quem corria mais risco de ir para lá.
> — Nem me diga isso... Por quê?
> — Porque é assim. Pessoal de uma certa aparência fica aqui em cima. O resto vai lá para baixo. (MACHADO, 2003, p. 92).

Assim como no navio, o indivíduo que combina o estereótipo da loucura e do crime corre um risco maior de ir à parte mais sombria da cadeia. A narrativa novamente assinala o absurdo do julgamento policial calcado na aparência física dos presos. Outros comportamentos risíveis também são apresentados pelo narrador:

> — É proibido sentar assim nas camas! — ordenou alguém, em voz forte.
> Cansava-se de dar ordem. Mas sempre havia gente desobedecendo.
> É que não havia onde sentar.
> — E preso também se cansa — ponderou um dos que tinham sido pegos em flagrante.
> — Mas você não é preso — disse o homem enérgico.
> — E o que é que eu sou então? — O indivíduo tinha uma cara redonda e ingênua.
> — Detido.
> É: era uma compensação. (MACHADO, 2003, p. 93).

Norberto e o louco são encaminhados à Seção do Controle da instituição e, lá, a memória do louco motiva uma nova fuga:

> O maluco teve um movimento de fuga. Quis retroceder. Um dos guardas pôs-lhe a mão. Mas ele já soltava um grito:
> — É o Cati! Não me digam que não! — E depois de uma respiração, ruidosa e difícil, numa voz berrada e choramingada a um tempo:
> — Não me levem para o Cati!
>
> *(— O que é que vão fazer com o homem, mãe?*
> *Vão matar ele lá no Cati...).* (MACHADO, 2003, p. 95).

Nessas recordações, passado e presente se confundem e a tonalidade trágica se destaca. Foucault (2013, p. 233), que era um tributário dos estudos de Nietzche, afirma: "Nietzche é aquele que ofereceu como alvo essencial, digamos ao discurso filosófico, a relação de poder. Enquanto para Marx era a relação de produção. Nietzche é o filósofo do poder, mas que chegou a pensar o poder sem se fechar, no interior de uma teoria política". Além disso, Nietzsche considerava a tragédia como uma crítica à modernidade:

> Para ele [Nietzsche] a tragédia é a crítica suprema da modernidade, o que é uma razão por que o assunto se torna tão importante em uma época que não se distingue por sua verdadeira arte trágica. Trata-se de uma questão de motivo *versus* discurso, eternidade em vez de progresso, o arrebatamento do sofrimento contra um humanitarismo inexperiente, heroísmo mais do que mediocridade, o estético em guerra com o ético-político, a barbárie contra o cívico e o cultural, loucura dionisíaca contra a ordem social apolínea. (EAGLETON, 2013, p. 89-90).

Ao ressaltar no texto aspectos trágicos — recuperados por meio da memória de violência e seus efeitos no presente —, o narrador opõe a loucura dionisíaca à ordem social apolínea e expõe os equívocos, as contradições e a perversidade da lógica que norteia o espaço de sociabilidade moderno. Segundo Nietsche, o processo civilizatório contém em si a barbárie:

> Para Nietzsche, e também para Walter Benjamin, todo documento da civilização é, ao mesmo tempo, um registro de barbáries; acontece que Nietzsche apenas desaprovava menos o barbarismo, embora, de forma alguma, ele o endossasse por

> completo. A tragédia é uma maneira de viver permanentemente com o horror. (EAGLETON, 2013, p. 91).

Essa recordação de atos violentos praticados na época do Cati provoca, no presente, novos atos violentos contra o louco:

> Á frente do cubículo onde deverá ser metido com Norberto, o maluco tem um arranco supremo. Emprega-se a violência.
> — O senhor é testemunha — diz o guarda para Norberto, a voz toda escandida pelo esforço: — se não faço assim, ele me domina e me morde todo.
> Na certa. (MACHADO, 2003, p. 96)

O comentário irônico do narrador após a fala do personagem desmascara o discurso de autodefesa que tenta justificar os atos de violência, principalmente aqueles praticados contra os indivíduos diagnosticados como loucos. A cela, denominada Cubículo 14, para a qual são levados Norberto e o louco do Cati possuía apenas duas esteiras para que os presos não dormissem no chão já havia dois presidiários nela. O carcereiro havia ficado com medo do louco e não voltaria a abrir a porta da cela naquele dia. O narrador informa que um dos moradores era um "cidadão imponente, gestos pausados, — regularizados" (MACHADO, 2003, p. 97), chamava-se Leandro e escrevia poesias. Quanto ao outro, "o rapaz simpático, cabelo à escovinha, camisa tipo esporte — que logo Norberto ficou sabendo ter um nome de mulher: Zica [...]" (MACHADO, 2003, p. 97).

O leitor pode constatar as péssimas condições das instalações prisionais da época: faltava água para as descargas dos banheiros e o mau cheiro espalhava-se por todo o pavilhão, Leandro e Zica faziam no cubículo um fogareiro com cartuchos de mandioca produzidos e queimados por eles para poderem coar um café. Ao incluir na trama narrativa um presidiário que escreve poesias — Leandro — e outro que tem um relacionamento com uma mulher que também está na prisão — Zica —, o autor ficcional Dyonélio Machado refuta o pensamento de Césare Lombroso, que considerava o criminoso como um sujeito incapaz de atividades sensíveis como elaborar obras artísticas ou ter relacionamentos amorosos.

A narrativa é repleta de subentendidos, elaborados por uma linguagem dúbia, que mescla história, mito e poesia, contrapondo-se a todo discurso monológico que impõe verdades unívocas e mostrando que essas verdades são construídas, elas participam de um jogo de simulação e dissimulação. Sobre o sistema penal, Foucault ressalta que é importante considerar suas relações com o sistema político e o poder que perpassa esses sistemas:

> Trata-se de recolocar as técnicas punitivas — quer elas se apossem do corpo no ritual dos suplícios, quer se dirijam à alma — na história desse corpo político. Considerar as práticas penais mais como um capítulo de anatomia política do que uma consequência das teorias jurídicas. (FOUCAULT, 2014, p. 31-32).

O personagem Leandro promete a Norberto e ao louco que incluiria a entrada deste na prisão em um de seus poemas. Em seguida, os companheiros de cela perguntam aos novatos de onde eles vinham:

> — De Florianópolis.
> — Barrigas-verdes?
> Norberto hesitou:
> — Não, somos gaúchos...
> — É o que eu pensava. Aliás o Cati fica no Rio Grande do Sul. (MACHADO, 2003, p. 100).

É possível notar que, ao mencionar a origem gaúcha, Leandro e Zica identificam o motivo pelo qual Norberto e o louco estão ali, bem como a provável relação dos dois com o Cati, que assombrou a sociedade gaúcha por muitos anos. Do mesmo modo como ficara no navio, o louco focaliza um ponto específico no ambiente e deixa sua imaginação, seu inconsciente, vagar:

> — O Louco do Cati está precisando de uma boa dose disto — e agitou a caneca; com o movimento, um pouco de líquido escuro e fumegante derramou. Norberto ouviu uma risada curta, que partia de lá. O rapaz do Maranhão tinha os óculos redondos assestados para ele.
> Retirou-se da porta. O maluco acordava. Havia passado toda a noite encolhido, quieto, sobre a esteira nua. Tinham conseguido travesseiros com os amigos. Ao acordar, ele pusera de novo o olhar sonhador sobre um ponto. Naquele momento fitava a lâmpada, que ainda se achava acesa: àquela hora do dia, era uma luz muito branca. (MACHADO, 2003, p. 101).

A luz branca da lâmpada contrasta com o espaço sombrio do cubículo e é para ela que o louco dirige seus pensamentos. Segundo Maria Zenilda Grawunder:

> Seja pela voz da consciência de personagens e suas razões, ou no silêncio do "louco", além dos sons e vozes da natureza, das celas ou dos ruídos das cidades, as mensagens dos signos fazem o contraponto ora ameaçador, ora protetor, em relação às figuras e lugares, acolhedores ou isolados, desolados e perigosos. (GRAWUNDER, 1994, p. 165).

O narrador autor consegue obter uma forma narrativa plurilinguística — utilizando-se da voz e do ponto de vista dos diversos personagens para tecer as críticas e desmascarar a lógica social vigente, expondo a manipulação realizada pelo poder político e econômico —,

na qual o silêncio expressa muitos significados, ajudando a construir uma disparidade discursiva. Ao contrapor a lógica do louco e do criminoso — sujeitos marginalizados — à lógica do poder político e policial, o romance revela a loucura cotidiana destes e é capaz de provocar a reflexão crítica do leitor sobre os conceitos de loucura e crime, levando-o a questionar quem são os verdadeiros loucos e/ou criminosos representados no romance? Assim, a obra reafirma também sua universalidade, pois, conforme aponta Renato Pompeu em seu relato sobre sua loucura:

> A história da política está repleta de loucos, de dementes, que chegaram ao último estágio da loucura, que é o de agir seguindo as "ordens" simbólicas do inconsciente como se fossem ordens adequadas. Assim Nero, Hitler, Pol Pot eram dementes que não tinham noção de autocrítica em relação a suas fantasias. (POMPEU, 1983, p. 80).

De modo semelhante ao autor ficcional Machado de Assis, que, em *Quincas Borba*, cria a reversibilidade das situações ao mesmo tempo equivalentes e opostas, o autor ficcional Dyonélio Machado também cria essa reversibilidade e emprega boa parte dos recursos narrativos utilizados por Machado de Assis. Para compor *O louco do Cati* o narrador autor utiliza elementos da narrativa carnavalizada, capazes de revelar contradições e o caráter enganoso da ficção e da realidade, tais como o tragicômico, o discurso irônico, a linguagem dúbia, os mascaramentos do narrador, dentre outros.

Porém, neste romance, o apagamento da voz autoral, camuflada sob a máscara do narrador enunciador, o poder sugestivo do seu discurso e da organização dos fragmentos narrativos e o recurso às comparações — capazes de fazer com que fatos passados seja interpretados em sua relação com fatos presentes — é que relativizam as situações, indicando o quão tênues são os limites entre realidade e ficção, mito e história, racionalidade e loucura e contrapondo-se à qualquer lógica social ou científica que acredite ter respostas perenes e inquestionáveis.

Retomando o enredo romanesco, percebe-se que, no cubículo 14, os policiais chegam a oferecer aos presos bromureto de cânfora como se fosse café, daí a necessidade de os presos coarem o próprio café dentro da cela:

> — Não é café, não: tenho experiência comigo. É bromureto de cânfora.
> Norberto ouvia incrédulo.
> Não: de fato se acusava a direção da casa de servir no café dos presos uma mistura anafrodisíaca. (MACHADO, 2003, p. 103).

O bromureto de cânfora era uma substância utilizada na época para o tratamento de depressão, o que demonstra a associação indiscriminada feita por policiais e médicos psiquiatras entre loucura e crime e, em oposição, a racionalidade dos presos, que burlavam o sistema e não tomavam o café. Foucault salienta que as condições que o sistema penal oferece aos supostos criminosos também geraram revoltas:

> Que as punições em geral e a prisão se originem de uma tecnologia política do corpo talvez me tenham ensinado mais pelo presente do que pela história. Nos últimos anos houve revoltas em prisões em muitos lugares do mundo. Os objetivos que tinham, suas palavras de ordem, seu desenrolar tinham certamente qualquer coisa de paradoxal. Eram revoltas contra toda uma miséria física que dura há mais de um século: contra o frio, contra a sufocação e o excesso de população, contra as paredes velhas, contra a fome, contra os golpes. Mas eram também revoltas contra as prisões-modelos, contra os tranquilizantes, contra o isolamento, contra o serviço médico ou educativo. (FOUCAULT, 2014, p. 33).

No momento do banho de sol, como Norberto e o louco não tinham roupa para tal, Leandro dá a Norberto um casaco de pijama enquanto o louco do Cati foi somente de calção, fato que indica o tratamento diferenciado oferecido ao louco, que é menosprezado em relação a Norberto. Quando chegam ao pátio, "Norberto não imaginou que pudesse ser tanta gente. Todos seminus. — O Louco do Cati, carregando a sua esteira, encolheu-se, procurou uma proteção junto ao amigo" (MACHADO, 2003, p. 105). Nesse episódio, o narrador aproveita para fazer uma descrição do presídio:

> Pouca coisa se divisava dali. Apenas telhados. Longe — alguns morros, eriçados de casebres. Um ou outro edifício identificável. Bocas de ruas. Num dos lados, perto, entre outras construções, um sobrado de cinco ou seus andares, edificação antiga e monástica, sem gosto, o ar fantástico pela sua vetustez: era um dos pavilhões da Casa de Correção. (MACHADO, 2003, p. 106).

Além das condições insalubres dos pavilhões da Casa de Controle, o romance aborda a antiguidade e mal gosto do prédio da Casa de Correção. Outra medida adotada na Casa de Controle e focalizada pelo narrador é a economia ao governo, realizada pelo hábito de servir tardiamente o almoço dos presos:

> — O almoço, certos dias, terminava às três horas da tarde. — O que representava enorme vantagem para os estômagos, que uma hora depois, às quatro, quatro e meia — ainda não estavam em condições de aceitar fosse o que fosse daquela casa. Economizava-se o jantar, que vinha a essa hora. Se alguns apanhavam então o seu prato de comida, era para guardar. Ás vezes sem uma finalidade definida. (MACHADO, 2003, p. 106).

As condições para o banho dos presos também eram péssimas:

> Começou então o banho. Por meio do cimento, havia-se construído no chão, para os lados da pia, uma pequena "cerquinha" — um anteparo —. Dentro dessa, encerra, um buraco no solo, rente à parede, ia alcançar o cano de esgoto da pia. — Era o caminho de evasão da água. Na torneira, em cima, adaptava-se um "cano", feito com meia dúzia de latas vazias de doce de coco, embutidas umas nas outras. A altura em que o cano deveria ficar era regulada por um cordel que se fixava num prego na parede e que partia da sua extremidade livre. — Abria-se a torneira. A água era recolhida por aquilo. O sujeito baixava-se um pouco e recebi-a nas costas. — O sistema, inventado e aperfeiçoado depois de muitas tentativas, muitos fracassos, resolvera de forma singela o problema do banho de duzentos homens, nos cinco ou seis chuveiros do pavilhão, à mesma hora e invariavelmente sem água. — o Louco do Cati curvava-se muito (as suas costelas, a espinha, a crista dos ossos da bacia ficavam muito salientes), curvava-se muito, no cuidado de não ir de encontro à "instalação" e desconjunta-la. (MACHADO, 2003, p. 107).

Contrariando os estereótipos, observa-se que os internos eram bastante organizados e não havia atos de violência dentro do pavilhão. Zica aproveitava o momento dos banhos de sol para ter a oportunidade de namorar com uma mulher amazonense, pela janela do cubículo 14. Os presos planejavam inclusive uma revolta, motivo pelo qual os banhos de sol e as visitas passaram a ser proibidos no local. Nesse ponto da narrativa, Leandro terminara de compor o seu poema sobre a entrada do louco do Cati na Seção de Controle. Por meio do poema, intitulado *Almas Penadas*, o romance estabelece uma intertextualidade com a obra de Dante Alighieri *A Divina Comédia*, pois os indivíduos que são presos são comparados às almas penadas que estão no Inferno, de Dante:

> ALMAS PENADAS
> (Sugestões do Cárcere)
>
> Não se sabe quem foi. Nem sequer se foi Deus.
> Ou se foi o Demônio Engenhoso e Magano.
> Ou mesmo um Poeta triste e por isso com seus
> Sorrisos de Comédia, entre divino e humano.
>
> Não se sabe quem foi. Só se sabe que os Céus
> Um dia se fecharam; que um profundo oceano
> De fogo e de sofrer se abriu para esses réus.
> — O Inferno, assim criado, entronizava o Insano.
>
> Uma a uma, depois, vieram todas as almas.
> — Almas sem esperança, ímpias almas penadas:
> É do Fado amargar dores mudas e calmas.
> Todas têm um sinal: são possessas, danadas.
> Mas passam, sem ouvir o apupo ou as palmas...
> — A tristeza que há nessas faces geladas.

O poema remete também aos textos literários de escritores brasileiros, como Lima Barreto e Graciliano Ramos, produzidos durante o Cárcere. Em seguida, o narrador informa que Norberto, por meio de um expediente, arranjara uma maneira de ser solto da prisão:

> Norberto não se descuidara. Por meio das visitas dos outros (quando eles ainda recebiam visitas), dos que deixavam o presídio, por intermédio dos faxinas, estendera a sua trama. Um dia mesmo foi chamado à Central. Ficou lá mais de vinte e quatro horas. Tinha voltado satisfeito. Cavara. (MACHADO, 2003, p. 117).

3.6. Gente vivendo e convivendo com o louco

Na parte intitulada *Gente vivendo*, o narrador focaliza Norberto já em liberdade, enquanto o louco do Cati ainda permanecia na prisão. O leitor pode perceber também que Norberto possuía alguns conhecidos no Rio de Janeiro e foi procurar um deles, o médico e professor universitário Dr. Castel, a fim de ver se o louco do Cati seria também solto:

> — Acham de duas uma: ou trata-se de um rapto... (Norberto não compreendida: tinha um olhar redondo). Ou um rapto, tendo o senhor se apropriado desse maluco, o Louco do Cati — não é assim que o chamam? ... — tendo-o coagido a acompanhá-lo ... (O professor não reproduzia bem as palavras da polícia). — Um rapto, em resumo! — concluiu, numa voz visivelmente irritada.
> — E a outra hipótese?
> — Ah! Sim. Ou então, que o senhor apossou-se dele com o fim de despistar a polícia, arranjando uma companhia "natural", insuspeita, a companhia de um pobre louco.
> Norberto sorriu:
> — Ainda bem que acertei com o gênero de amizade permitido pela polícia... (MACHADO, 2003, p. 123).

Pelo excerto acima, nota-se que, sem a companhia de Norberto, que era um procurado da polícia, o grau de periculosidade do louco do Cati praticamente anulara-se na Seção de Controle. Observa-se também que a última frase de Norberto ironiza a atitude da polícia no que diz respeito à associação entre loucura e crime, pois, somente pelo fato de parecer um louco, de adotar um comportamento incomum, o louco do Cati foi detido junto com Norberto. Com a saída de Norberto, foi reconhecida a inocência do louco e este foi solto também. Após saber disto, Norberto reflete: "mas, uma vez na rua, sozinho, onde o maluco iria parar? — Era preciso estar acompanhando o seu caso. Era o que ia fazer" (MACHADO, 2003, p. 123) e decide tomar conta do louco no Rio de Janeiro, como se toma conta de um animal de estimação.

> Num dia de visita aos presos, Norberto lá se apresentou, com o seu carão, fornecido pela polícia. Esteve com o companheiro. Falou-lhe. Instruiu-o. — Mas, à noite da sua saída, em companhia de mais dois (um engenheiro e um bacharel), se esqueceu das recomendações. Foi conduzido pelos outros para um pequeno hotel no Flamengo. Era tarde. (MACHADO, 2003, p. 124).

O narrador não explica por onde Norberto andou durante esse tempo, nem como veio a conhecer o Dr. Castel e outros amigos. No dia seguinte, por volta do meio dia, o louco do Cati deixou o hotel, porque o médico e o bacharel não haviam pago outra diária e Norberto passa a procura-lo pela cidade: "Norberto reconhecera o chapéu (um chapéu de uma forma diferente, comprado em Montevidéu). O homem metia o focinho nas frestas dum tapume que havia numa 'construção'. Não se soube o que é que queria espiar" (MACHADO, 2003, p. 126). Nos cafés cariocas, os personagens conhecem Lopo:

> Num café na Praça Tiradentes (para os lados do *Recreio*) Norberto e o companheiro encontravam-se sempre com um rapaz de Alagoas, boca muito grande, bengala, ar de pessoa estabilizada. Mas não era. Chamava-se Lopo. Vivia num quarto no Catete. Era um sobradinho. A dona da casa dormia embaixo, na sala, à esquerda da porta de entrada. Dali fiscalizava tudo. Ele comia fora — quando comia. (MACHADO, 2003, p. 127).

Pelo bom aspecto físico de Lopo, percebe-se que o rapaz de outro estado brasileiro tentava aparentar possuir uma boa condição econômica, quando, na verdade, sua condição não era suficiente nem para uma alimentação adequada. Como a condição financeira do louco do Cati e de Norberto era semelhante à dele, Lopo convida o protagonista e seu amigo a irem morar com ele no seu quarto, no Catete. Como não podiam pagar pela hospedagem, Lopo sugere um artifício: subiam as escadas a noite, tentando fazer o menor ruído possível para que a dona da casa não descobrisse a presença deles ali. Essa atitude burlesca dos três personagens aproxima-os da figura do pícaro espanhol e, consequentemente, do malandro carioca, representando, por exemplo, no romance *Memórias de um sargento de milícias* — publicado em folhetim entre 1852 e 1853 —, de Manuel Antônio de Almeida. Esse é mais um aspecto que demonstra o vínculo de *O louco do Cati* com a linhagem literária carnavalizada.

Levando em conta também algumas características dos romances modernos, principalmente os produzidos durante a década de 30, observa-se que surgem, neste período, romances que tematizam a vida dos proletários e focalizam também a figura do fracassado, mostrando o lado hostil da urbanidade e do capitalismo no que tange às questões de subsistência. No seu notável estudo sobre o romance da década de 30, o pesquisador Luís Bueno afirma que "ao deslocar o foco da ação do malandro para a mentalidade do

marginalizado, *Os Ratos* figurou de forma muito mais aguda o esmagamento do proletário no capitalismo" (BUENO, 2006, p. 595).

Portanto, já em *Os ratos*, é possível verificar a presença da temática do marginalizado na obra de Dyonélio Machado, pois o funcionário público Naziazeno Barbosa é apresentado como um proletário esmagado pelo sistema capitalista. Em *O louco do Cati*, Dyonélio combina os traços do malandro carioca e do bobo-sábio, típicos de narrativas carnavalizadas, para representar a trajetória de um protagonista marginalizado e classificado pela sociedade como um louco — às vezes, capaz de atos violentos — e de outros personagens que ele encontra pelo caminho, como Norberto e Lopo, também marginalizados e associados à criminalidade. Dessa maneira, o romance indica que o louco, na sociedade capitalista brasileira das primeiras décadas do século XX, ocupa o mesmo lugar do marginalizado — algo já apontado pelo romance machadiano do século XIX *Quincas Borba*.

Nos dias seguintes, Norberto tentava aproximar-se do professor Castel e a narrativa sugere que havia interesses políticos e/ou econômicos nisto:

> O professor Castel estava à espera deles. Tinha falado do maluco para a criada. Alguma recomendação (talvez para tranquilizá-la). Fez a coisa com a sua pressa habitual. Pressa muito precisa, sem dúvida. Era talvez a única desvantagem daquela doença da esposa: até certo ponto ele era também "dona"-de-casa.
> — Mesmo o outro maluco, o do Cati. Faça entrar. Faça entrar os dois.
> — Sim senhor.
>
> A empregada havia recebido ordens de não deixar entrar naquela casa senão doutores. Assim, logo que os dois amigos se apresentaram, ela os mandou passar, com as palavras rituais:
> — Passe, doutor. (Norberto ia na frente.) — Passe, dr. Cati. (MACHADO, 2003, p. 129).

O excerto em questão pode provocar riso no leitor pelo fato de a empregada da casa do dr. Castel tratar Norberto e o louco do Cati como doutores. Com isso, a narrativa realiza um rebaixamento carnavalizado do poder médico. A esposa do dr. Castel era surda e seu amigo, o dr. Marques, frequentava a casa deste e o auxiliava:

> Norberto ainda não tinha o que dizer. Pensava em madame. Via-a, muito frágil (era moça ainda), o cabelo dum castanho fofo. Ela tinha um hábito galante, contraído com a enfermidade: encostava-se toda no interlocutor; colava a orelha muito fresca, a sua face macia nos lábios do outro. A primeira vez que lhe vira fazer isso, havia sido justamente com esse dr. Lourenço Marques. — Bela mulher... (MACHADO, 2003, p. 131).

Observa-se que, no drama vivenciado pelo louco do Cati, vão surgindo outros dramas individuais dos outros personagens, como o da esposa surda do dr. Castel e o drama do próprio médico, que também adoecera e era alvo de insinuações — apresentadas na passagem acima pelo narrador como reflexões de Norberto — de que poderia estar sendo traído pelo amigo, o dr. Marques e a esposa. Portanto, à medida em que a narrativa avança, o leitor pode ir percebendo o meio social degradado com o qual o louco se depara. A doença do dr. Castel oferecia a Norberto a oportunidade de visitá-lo:

> O companheiro [o louco do Cati] ficava quieto no seu lugar. Só esse lugar é que variava. Começou por ser metido na sala. Mas — com o afluxo das visitas — aquela figura atrapalhava. Haviam-no transferido, então, para uma banqueta, no terraço. Todavia, agora que as visitas estavam interditadas e a sala constituía o lugar mais deserto da casa, ele voltara a ter o seu lugar ali. — Norberto entrava para o pequeno gabinete. Chegara mesmo ao quarto do doente. Oferecera-se e era utilizado. Prestou muito serviço. (MACHADO, 2003, p. 131).

O louco é tratado na casa do médico como um cachorro ou objeto que serve de obstáculo e, na hora das refeições continua sorvendo "sua média com uma sofreguidão muda, canina" (MACHADO, 2003, p. 133). Quanto ao dr. Castel, constata-se que ele havia ficado paralítico. No capítulo seguinte, o narrador focaliza uma parte de uma conversa confusa entre Norberto e Lopo, na qual Norberto afirma ter o intuito de mandar o louco do Cati de volta ao sul do país, como alguém que se livra de um estorvo:

> — Mas ela pode dizer então que vocês vinham até Florianópolis. — martelava delicadamente o amigo.
> — Pode! (Norberto arredondava o olho).
> Lopo triunfava educadamente:
> Estava vendo?
> — Pois que mandem colocar o Louco do Cati em Florianópolis então! Eu por mim — concluiu num tom mais acomodado — vou ficando no Rio. Mas ele, ele eu quero que volte para Porto Alegre. (MACHADO, 2003, p. 135).

Neste trecho, o texto insinua que Norberto tinha interesse em conseguir que a própria polícia providenciasse a passagem de volta do louco para Florianópolis e, pode ser que o dr. Castel possuísse alguma influência sobre a polícia. Na sequência, a narrativa também desfaz, numa dessacralização carnavalizada, a imagem romantizada do espaço urbano do Rio de Janeiro, como uma cidade maravilhosa, diferente das outras:

> O Rio começava a ter aquele inverno vaticinado por Lourenço Marques; nem chuva nem vento. Os costumes também sofriam com a passagem do tempo: cuspia-se demais. Cada vez — Norberto observava nos seus passeios de lá para cá, ao longo

> da Avenida — cada vez crescia o número daqueles que falam sozinhos. Nasciam aspectos inéditos. Por exemplo: estava-se muito afanosamente criando uma "mentalidade de máquina". (Considerava-se um rudimento o fato de já ter a de automóvel). Topavam-se figuras vulgares: o estrangeiro que fala com a gente puxando um dicionário do bolso. (MACHADO, 2003, p. 136).

O narrador finaliza esse item do capítulo com a afirmação que de "o Rio agora era agora uma cidade como as outras" (MACHADO, 2003, p. 136). Norberto se dirige então até a polícia a fim de pedir a passagem para o louco:

> O alto funcionário da polícia a quem se dirigiu, ainda não era o sujeito mais altamente colocado na escala burocrática. Daí o não poder decidir ali na hora. Tinha de consultar seu superior. Eles deviam aparecer no dia seguinte.
> — Ele pensa voltar por mar? — perguntou o funcionário.
> Lopo julgava que sim. Aliás, por qualquer via.
> — Eu quero por terra.
> Aquela voz soou no gabinete com um tom estranho, subterrâneo.
> Os dois fitaram o maluco. Ele não tinha nenhum outro desejo a exprimir. Assumira outra vez o ar indiferente. (MACHADO, 2003, p. 137).

Essa atitude do louco de expressar sua vontade própria em voltar para o sul do Brasil por meio de transporte terrestre consiste em um dos raros momentos em que o protagonista adquire autonomia e parece recuperar sua identidade. O funcionário da polícia avulta a hipótese de que o louco teria esse desejo, porque enjoava em viagens pelo mar, mas Norberto afirma que não seria esse o motivo — o leitor pode observar que a narrativa já revelou que o louco enjoa em viagens terrestres também. Assim como Norberto não conseguia entender o motivo dessa preferência do louco, ao leitor também não é dada a compreensão dessa atitude.

Estando ainda no Rio de Janeiro, Lopo apresenta aos dois amigos um sujeito peculiar chamado Adroaldo Marinho, que, conforme descrição do narrador, parecia ser feito de cera, pois estava doente. O narrador mostra uma cômica cena de todos os personagens almoçando juntos, na qual, pelo fato de Adroaldo não comer nem beber quase nada, os personagens confundem o garçom. A narrativa também revela alguns costumes da sociedade brasileira da época, tais como frequentar casas de jogos, tomar chimarrão pela manhã no litoral sul e degustar pratos prontos em hospedarias e bufês. Em dado momento "Norberto ia procurar um sujeito, dono dum cartório. Era também do Sul. Não o conhecia. Mas seu pai falava muito nele. Tinham sido amigos, quando moços, em Dom Pedrito. Chamava-se Perdigão" (MACHADO, 2003, p. 137).

Norberto refere a Lopo e ao louco do Cati uma anedota — elemento típico da tradição dionisíaca ou carnavalizada — sobre a família de Perdigão:

> O pai desse Perdigão (contava Norberto mais tarde para os amigos), o pai dele ficara célebre por uma excentricidade: costumava guardar o doce em... urinóis.
> O Louco do Cati teve um leve repuxo dos cantos dos lábios... Norberto atentou bem: um sorriso?! Procurou chamar a atenção de Lopo, surpreso e entusiasmado. (MACHADO, 2003, p. 142).

Era essa a primeira vez em que o louco do Cati esboçava um sorriso. Lopo apresenta-lhes também outro amigo chamado Pinheiro, que ensina-lhes uma cômica trapaça para que Norberto e o louco pudessem se alimentar às custas de forasteiros:

> Um plano simples: nos cafés, punha-se o indivíduo de parte, a *manjar* a conversa dos forasteiros, dos sujeitos dos Estados. Para não perder muito tempo (o tempo é precioso para um sujeito que está com fome), para andar rápido, convinha já ir com a primeira constatação — um primeiro diagnóstico, como dizem os médicos — de que um dos sujeitos pelo menos era gente de fora mesmo. (MACHADO, 2003, p. 146).

O plano consistia em simular conhecer o forasteiro, sendo um conterrâneo seu e deixar que este lhe pagasse uma refeição. Além deste plano, havia também outro possível:

> — Agora... — acrescentou Pinheiro, lentamente — há um outro também ao alcance dele. Mas é um pouco violento.
> Lopo e Norberto quiseram saber qual era.
> Pinheiro arregalou muito os olhos. Fez uma carranca, um ar demoníaco.
> — É chegar assim para uma pessoa na rua — segredou ele; — meter-lhe um dedo espetado no peito e exigir-lhe de chofre: — "Me dê dez mil-réis!".
> Ele emprestara muita vivacidade à cena. Norberto e Lopo estavam com os olhos pregados na sua cara.
> — Sempre — rematou ele, já noutra voz, tendo já "desmontado" aquela fisionomia — Isto sempre rende dez tostões. — E acrescentou, passado um segundo:
> — Que é o preço da gente se descartar dum maluco. (MACHADO, 2003, p. 147).

A comicidade dos planos malandros de Pinheiro, soma-se o antigo plano de Lopo e Norberto de dormir no quarto deste sem que a dona da casa percebesse:

> A situação de Norberto e do companheiro ia piorando. Já haviam retornado ao quarto de Lopo, no Catete. Aplicaram os dois sistemas já anteriormente ensaiados. Mas numa grande apreensão, — porque havia indícios de uma redobrada vigilância por parte da dona da casa. (MACHADO, 2003, p. 148).

É possível notar que os personagens se valem de pequenos golpes para garantir a sua sobrevivência no espaço urbano. O narrador vai mostrando a situação de pobreza e marginalização de personagens como o louco do Cati e Norberto — que precisavam dormir sobre jornais abertos no chão do quarto de Lopo — ou como os presos de Florianópolis e do

cubículo 14, ou ainda, como o próprio Lopo e seu amigo Pinheiro. Além disso, o narrador focaliza o clima de suspeita, as supostas traições e prostituições ocultas sob as aparências sociais da época. No sobrado onde Lopo morava, por exemplo, a dona da casa, chamada D. Amélia, chama a polícia porque sua filha, Nanci, fica grávida e ela deseja prender o pai da criança.

Nessa ocasião, Lopo se oferece para ajudar a polícia no caso, já que conhecia o rapaz culpado, chamado Newton Sales, e receberia uma comissão pelos seus serviços. Posteriormente, a polícia descobre que Nanci começara a atuar como modelo sem o conhecimento da mãe e que ela descia ao quarto de Custódio Alvarenga, hóspede de sua mãe, para relacionar-se com ele e, em certo momento, Custódio apresenta Newton a Nanci. Lopo também tenta conseguir um emprego para Norberto como redator em um jornal da cidade, por meio de sua amizade com o jornalista Alberto Ponsard. Quando Norberto e Lopo vão conversar com Alberto Ponsard, eles decidem trancar o louco do Cati no quarto, para que ele não fugisse:

> Por um certo lado convinha, como reconheceu Lopo. Todavia... Pôs uns olhos no Louco do Cati. Depois, reatando a conversa:
> — O ideal é que fôssemos só os dois.
> Houve um silêncio, meditativo.
> — Encerra-se ele no quarto de você — concluiu Norberto.
> — E ele até vai gostar — vaticinou o outro. (MACHADO, 2003, p. 157).

O romance desnuda os jogos de interesses que estão por trás do discurso da mídia da época e, conforme destaca Grawunder (1994, p. 181), insere na narrativa a "temática e linguagem do homem urbano, do vocabulário de camadas sociais socialmente desprivilegiadas ou marginais [...]". Percebe-se a incorreção gramatical da afirmação de Norberto, que diz "encerra-se ele no quarto de você" ou invés de dizer "encerra-se ele no seu quarto". A obra permite também ao leitor perscrutar as relações de sintonia e antagonismo entre as ideologias apresentadas. O jornal em questão era mantido principalmente por banqueiros e as matérias Alberto Ponsard desagradavam a estes indivíduos:

> O diretor começou por entravar a publicação de alguns dos seus artigos. Ou "censurá-los". Recorreu ao auxílio eficiente da revisão: esta encheu de erros os artigos de Ponsard. Mas como o outro teimava e triunfava, apesar de tudo, a empresa teve de recorrer à violência: proibiu-lhe tratasse de assuntos que se relacionassem com a queima de qualquer coisa, sob a alegação de que isso andava fazendo mal aos nervos...
> — De quem?
> — Das mulheres dos leitores.
> — Pois que não leiam. (MACHADO, 2003, p. 158).

Em seguida, Norberto e Lopo conseguem uma passagem de navio para o louco do Cati até Florianópolis e planejam fazer com que ele aceite a viagem marítima nem que seja à força, em uma atitude que fere o livre arbítrio do protagonista. A passagem é retirada em nome de Norberto, porque não se sabia o nome do louco nem ele tinha documentos. Quando Norberto volta para o quarto do Catete, o narrador mostra a reação do louco com sua chegada:

> Chegou à casa. Subiu as escadas. Parou à porta do quarto. Tirou a chave do bolso (a camareira emprestara-lhe uma). Deu-lhe a volta. A porta se abriu. — O quarto era uma meia-penumbra. E lá no fundo, atraído pelo ruído, surgiu o Louco do Cati, como um cachorro ... (MACHADO, 2003, p. 161).

Segundo Martins (1981, p. 76), essa atitude de submissão e silêncio do louco ajuda o narrador a enredar o leitor na trama romanesca: "é justamente esse silêncio de poço do maluco, esse mistério, muito mais que a trama miúda de fatos quotidianos e realíssimo, admiravelmente bem registrados, que puxa o leitor para a frente". De maneira análoga, o protagonista de *Quincas Borba* também possui uma atitude submissa e silenciosa ao longo da narrativa, ainda que seus silêncios não sejam tão longos quanto os do louco do Cati. Além disso, é nos momentos de loucura que os protagonistas em questão tornam-se mais falantes, o que consiste em um modo singular de representar a loucura: há uma alternância entre silencio e fala, conforme se alternam os estados de sanidade e loucura. Portanto, as narrativas mostram que, quando o louco tenta se ajustar ao entorno social que o rodeia, adota uma atitude taciturna e introspectiva e, somente nos momentos em que pode externar sua loucura, seus pensamentos ganham voz.

Ao analisar o romance machadiano *Dom Casmurro* e a novela de Raduan Nassar *Um copo de cólera*, Lúcia Granja toma as duas narrativas como paradigmas de leitura do silêncio e silenciamento na relação erótico-amorosa. Granja (2017, p. 14) constata que "se o silêncio e silenciamento se impõem no plano da convivência desses dois casais, de forma a desenhar o autoritarismo do masculino, além de suas relações largas com o poder, a narrativa é a forma pela qual eles devolvem, mesmo que sumariamente, a voz à mulher". Desta maneira, observa-se que o silêncio imposto às personagens femininas dessas narrativas relaciona-se com o machismo e autoritarismo dos personagens masculinos e as obras dão voz à mulher. Em *Quincas Borba* e *O louco do Cati*, por sua vez, o silêncio dos protagonistas relaciona-se com a falta de lógica da organização político-social à qual tentam adaptar-se e os romances dão voz a estes personagens loucos e marginalizados. Especificamente em *O louco do Cati*, o silêncio do protagonista vincula-se também à memória de acontecimentos passados e ao trauma advindo deles.

Além disso, as lembranças do louco do Cati fazem com que fatos do passado e suas implicações históricas, sociais e míticas sejam percebidos em sobreposição ao momento presente dos fatos narrados. De acordo com Maria Zenilda Grawunder, este aspecto:

> Igualmente está a indicar que no ser humano convivem o homem histórico e o mítico e que a história do indivíduo e da humanidade se faz de mito, sonho, reminiscências, imaginação e realidade, de Literatura e História, que se interpenetram pela ação da linguagem e da imaginação. (GRAWUNDER, 1994, p. 362-363).

O louco do Cati afirma-se, portanto, como uma obra na qual a representação da loucura revela no homem seu lado desconhecido, misterioso e fragmentado:

> [...] o autor busca o equilíbrio na diferença, numa analogia em que o estranho tem a mesma possibilidade de tornar-se familiar, quanto o familiar tem de ser quebrado, estilhaçado mesmo, por forças estranhas, que fazem o homem descobrir que, em si mesmo, há Outro e mais de um homem, que o ser humano jamais se conhece, que o mundo é mutação contínua. (GRAWUNDER, 1994, p. 363).

No momento da partida do louco do Cati no navio que iria até o porto de Santos, em São Paulo, o narrador destaca o olhar do protagonista, que não desejava ir embora:

> — Ele vai, sim — dizia Nanci, com um ar de convicção fingida, para ter efeito sobre aquela obstinação. Ela já estava um pouco enternecida com o olhar que ele lhe botava. Um olhar de uma pureza de criança. A moça sentiu uma volta doce dentro de si... Um aperto bom... Um desejo de abraçar, de estreitar, de afagar alguém...
> — Eles vão me levar para o Cati... — sussurrou-lhe o outro. (MACHADO, 2003, p. 163).

O olhar inocente e impotente do louco comove Nanci, mas não evita que Norberto se separe dele, despachando-o em um navio, aos cuidados de um amigo de Ponsard: "ele foi entregue no porto a um sujeito (amigo de Alberto Ponsard), sujeito fino (capitalista ou coisa que o valha) que também seguia. A seu lado, no cais, estava uma mulher. Mas decerto não era a mulher dele. Embarcava também" (MACHADO, 2003, p. 163). Norberto havia pedido ao capitalista — provavelmente um dos mantenedores do jornal no qual Ponsard trabalhava — que levasse o louco do Cati até Santos e, lá, conseguisse alguém para acompanhá-lo até Florianópolis. Norberto dá ao louco algum dinheiro para que comprasse uma passagem de ônibus de Florianópolis a alguma outra cidade do sul do Brasil.

3.7. O louco vem de volta

Na parte intitulada *De volta*, quando está no navio, o capitalista, cujo nome não é informado pelo narrador, sente-se desconfortável: "percebia-se que o pobre do homem (o capitalista) estava constrangido: aquela era uma *primeira* classe que ele não reconhecia, nunca vira; mais parecia uma *segunda*" (MACHADO, 2003, p. 169). Observa-se também que havia uma discrepância entre o seu comportamento refinado e o do louco: "o capitalista mostrava-se indeciso. Mas, na verdade, constituía uma tarefa por demais ingrata vigiar todos os passos dum indivíduo, quando entre um e outro se interpunha uma separação tão severa como aquela das classes dum navio [...]" (MACHADO, 2003, p. 169). No entanto, mesmo que o louco lhe representasse um incômodo, o capitalista fez um acordo com o capitão do navio e se comprometeu a vestir adequadamente o protagonista para que ele pudesse ser levado à primeira classe.

Nessa oportunidade, o narrador satiriza os hábitos da elite brasileira da época, gerando o princípio cômico: "a primeira coisa que chamava a atenção na comida era a cor: — tudo azul (inclusive o gelo), azul desmaiado, que era a cor da moda. — E ficava bom, como reconheceram todos, quando provaram" (MACHADO, 2003, p. 170). Além disso, o desdém do capitalista pelos passageiros da segunda classe e pelo protagonista também é alvo da sátira do narrador, evidenciando a marginalização do louco. De repente, o navio prepara-se para atracar:

> — O sujeito, esse nos vai fazer perder tempo — confiava o capitalista à companheira.
> — Quem? "Norberto"?
> — Sim...
> O navio aproximava-se do cais, lentamente. O casal já estava na amurada, pronto para saltar.
> Caceteação.
> — Você não perguntou onde é que eles atracam?
> — Eles não sabiam. (MACHADO, 2003, p. 171).

O capitalista e a mulher, que aparentemente não era sua esposa, atracam em Santos e, ao descer, resolvem levar o louco consigo:

> — Então... Que é que se resolve? ... — consultava o capitalista.
> A mulher fizera o propósito de estar aquela tarde ainda em São Paulo. Ele também, conforme lhe anunciara no Rio, ao traçarem os planos de viagem. Portanto, era embarcarem no auto e chegar dentro de duas horas o mais tardar ao seu destino: — Quanto ao companheiro — levava-se. (MACHADO, 2003, p. 172).

Em seguida, o casal tece comentários sobre aquele desconhecido com jeito de louco e seu envolvimento com a polícia, pois havia a possibilidade de que ele fosse violento ou criminoso:

> A mulher (num ar de mistério), para o capitalista:
> — Veja o que eu soube...
> — Sim... Que é?
> — "Norberto" já esteve na prisão!
> Como! — Mas depois o homem sorriu: Se era pela passagem com a qual viajava, passagem fornecida pela polícia, não havia perigo, porque ela lhe pertencia tanto quanto aquele nome.
> — Posso garantir a você.
> Bom. Então era outra coisa.
> — Não faz muito, mesmo, que saiu da cadeia. (MACHADO, 2003, p. 173).

O capitalista sabia que o louco do Cati não se chamava Norberto e estava viajando com uma passagem falsa, mas acreditava que ele havia saído da Casa de Correção e não da Casa de Controle, o que faz com que o capitalista também suspeite do louco. Dessa maneira, nota-se na narrativa a presença constante da ambiguidade, de dois ou mais sentidos possíveis para os fatos narrados:

> Só por isso já pode-se ver o texto de Dyonélio Machado como alegórico: ora aparece um ente mitológico, ora histórico, alternam-se realidade, sonhos, devaneios ou impressões, o consciente e racional em camadas de superposição com o inconsciente, oferecendo ao leitor a contínua sensação de um ou outro sentido. (GRAWUNDER, 1994, p. 195).

Em seguida, um chofer japonês leva o capitalista, o louco e a mulher para a casa de Dona Josefina, uma parenta sua, que vivia em São Paulo. No carro: "'Norberto' ia metendo o focinho em cada coisa. Quase destroncava o pescoço, pois queria ver tudo, ao mesmo tempo, tanto na sua esquerda (no lado do japonês), como à direita" (MACHADO, 2003, p. 174). A mulher esclarece então que sua parenta era uma mulher idosa a surda: "— Da outra ocasião, em quinze dias que me hospedei com ela, não me viu entrar a única vez que fui obrigada a isso" (MACHADO, 2003, p. 175). Percebe-se que vários dos personagens que passam pela narrativa possuem alguma doença, como é o caso de Adroaldo Marinho, dr. Castel e sua esposa e de Dona Josefina. Isso revela que o romance desnuda o ambiente social de degradação, pobreza, temor e enfermidades que existe por trás das aparências de uma sociedade bem desenvolvida, repleta de avanços tecnológicos e científicos que atestavam sua modernidade.

Essa contradição entre *persona* e *âmago* da sociedade brasileira, que tem como precursora a obra de Machado de Assis, é apresentada pelo narrador utilizando elementos tragicômicos: as tragédias individuais alternam-se com os absurdos da lógica política e social moderna. Além da surdez de Dona Josefina, esta relata a história da morte de sua filha, que passou mal em uma festa de encerramento das aulas na escola em que frequentava, sentiu muita febre e faleceu em seguida. O capitalista, que levava muita roupa na bagagem, se encarregara anteriormente de vestir o louco do Cati de maneira adequada, mas sua roupa havia ficado muito larga nele e o protagonista passava frio. Para solucionar o impasse, o capitalista e a mulher vestiram o maluco com uma capa de borracha, o que tornava o louco uma figura ainda mais grotesca:

> 5 horas. Chá com torradas. Música (principalmente de violino e piano).
> O maluco está de capa, — capa de borracha. (Não foi possível arranjar uma coisa mais adequada ao frio).
> A desculpa é que está neblinando — ponderou a mulher, numa espécie de consulta e de justificativa ao seu companheiro. (MACHADO, 2003, p. 177).

Observa-se, portanto, que o narrador alterna a história trágica da morte da filha de Dona Josefina com o cômico da figura do louco tomando chá com torradas, às 5 horas da tarde, de capa de borracha dentro da casa. Ao descrever esse ambiente, o narrador acentua o seu colorido excessivo, sugerindo que a casa fora decorada segundo as tendências estéticas paulistanas modernas:

> A velha estava sentada numa poltrona duma linha muito moderna. Pequena saleta com aquecimento. As paredes eram da cor verde. O resto — móveis, molduras dos quadros, mesmo a carapuça que vela a lâmpada posta a seu lado — guardava uma tonalidade entre o marrom e o vinho. — Mas o novelo de lã que se desfazia, de tempos em tempos, aos ressaltos, à medida que crescia a trama frouxa entre aquelas duas agulhas longas e cromadas, esse novelo de lã — era amarelo. (MACHADO, 2003, p. 178).

Esses elementos característicos da vida moderna são apresentados pelo narrador como disfóricos, em uma crítica ao mundo moderno. Quando contempla o trânsito paulistano, por exemplo, os carros são comparados a bichos: "ele [o louco do Cati] permaneceu muito tempo, na chuva, observando-os: eram mesmo uns bichos, animados dum instinto qualquer, tão irrequietos como quaisquer outros..." (MACHADO, 2003, p. 179). Em meio aos romances regionalistas, *O louco do Cati* aborda a loucura cotidiana da vida urbana e moderna, de maneira crítica: a industrialização é apresentada ao leitor como um processo por meio do qual o homem se despersonaliza, realizando mecanicamente suas tarefas diárias, como uma

máquina ou um animal. De acordo com Grawunder (1994, p. 389), "os textos [de Dyonélio Machado] não problematizam as relações e tensões cidade/campo. Simplesmente privilegiam o sujeito na e da cidade, como elemento dos conflitos na modernidade".

O capitalista, a mulher e o louco do Cati permaneceram em São Paulo durante três dias, pois o capitalista tinha assuntos a resolver na Cadeia dos Jornais da Tarde. Após esse período, eles se dirigem novamente ao porto de Santos para reembarcar o protagonista até Florianópolis. Ao chegarem ao navio, o narrador afirma ironicamente que: "— o comandante deu a sua interpretação, e resolveu considerar a passagem da polícia como 'oficial', — e o homem também" (MACHADO, 2003, p. 183). O comandante e o diplomata estrangeiro que também participava da viagem são satirizados pelo narrador através da fala de um passageiro: "— Cada um tem uma coisa que não diz abertamente. É o cargo (para o comandante) e a pátria, do vice-cônsul. O comandante só fala no seu 'comando'; o diplomata no 'seu país'. As duas coisas assim ficam muito importantes" (MACHADO, 2003, p. 183).

Na sequência, dois subalternos dirigem-se até o comandante trazendo um homem que estava reclamando dele:

> Um dos subalternos então se resolveu. E contou:
> *Estavam* num canto escuro do porão. (O que já era suspeito...)
> — Claro. Continue!
> (Se estivessem no convés, à luz, seria outra coisa... Claro.)
> Falava-se sobre o comando do navio, nesse dia de mar grosso.
> — E o que foi que ele disse de mim aí?
> — Ele fez: "— Huum..."
> — Meta nas grades!
> Foi quando, atrás deles, gritou uma voz:
> — Cati! ... (MACHADO, 2003, p. 184).

O comportamento autoritário e cômico do comandante faz com que o protagonista se assuste, pensando trata-se do Cati. Nesse momento, o médico que estava a bordo, dr. Valério, lembra-se da existência daquele lugar e afirma: "— Há bastante tempo não ouvia falar no Cati. Esse pobre homem teve o mérito de me acordar uma velha recordação — disse o médico" (MACHADO, 2003, p. 185). Após o grito do protagonista, vários passageiros a bordo tecem diagnósticos sobre sua loucura e periculosidade:

> Bem, mas mesmo assim — observou um — tudo isso ainda não explicava a atitude imprevista do homem. Ele não seria um louco?
> O dr. Valério quis conhecer a opinião do comando.
> — Claro que é um louco. Por isso mesmo, já está encerrado no camarote.
> O diplomata — que já vira tanta coisa (menos no seu país, lógico, que ainda não conhecia) — nunca tivera oportunidade de apreciar uma loucura a bordo.
> — Mas o senhor acha que ele é louco, doutor? — perguntou a asiática, com uma certa preocupação.

> — Só examinando.
> — Como, doutor? Então um médico não pode dizer assim se um homem é louco ou não?
> — É o único que não pode, minha senhora. (MACHADO, 2003, p. 186).

A diferença entre o ponto de vista do médico e o dos demais passageiros marca a distância que havia entre considerar um indivíduo como louco baseado somente na observação de suas características físicas e sua conduta — ponto de vista leigo — e realizar exames científicos para determinar se o indivíduo padecia ou não de alguma doença mental — ponto de vista psiquiátrico. Assim, a narrativa satiriza o diagnóstico leigo e insinua também, pelas irônicas palavras do médico, que a medicina ainda estava longe de poder determinar quem é louco e quem não é. Sobre a possibilidade de o louco ser perigoso:

> O dr. Valério, todavia, recomendando que não esperasse nada dele em matéria de diagnóstico, pediu licença para ir conversar no camarote-prisão com o "homem do Cati".
> No dia seguinte, ao entrar o pequeno navio na baía perigosa e pitoresca de Paranaguá, ele obteve do comandante a faculdade de escoltar o maluco do Cati até a terra, — para que comesse também os camarões abraçados de que todos falavam a bordo.
> — Mas não há perigo, doutor?
> — E se houvesse? ...
> — O senhor é engraçado... (MACHADO, 2003, p. 186).

Ao chegarem a Florianópolis, o comandante planejava enviar o protagonista à prisão, com base apenas em suas conjecturas sobre loucura e crime, mas o médico intervém:

> — Não seria melhor entrega-lo à polícia?
> — Á polícia?!... Para quê?
> — Pois ele é meio maluco...
> Ah! Sim. (O médico compreendia). Mas não. No Estado não havia Serviço (serviço clínico, queria dizer) para... malucos. Melhor que ele se tocasse para o Rio Grande. Cairia mesmo na boca do lobo, se fosse o caso... (MACHADO, 2003, p. 188).

A expressão "cairia mesmo na boca do lobo" gera uma ambiguidade, podendo significar que no estado do Rio Grande do Sul o louco do Cati encontraria um tratamento psiquiátrico e/ou prisional mais cruel. O dr. Valério encarrega-se então de cuidar do louco em Florianópolis e, como primeira atitude, lhe dá um par de sapatos:

> O maluco respondia que sim com a cabeça, ao mesmo tempo que sapateava brandamente no assoalho. Nem para atender ao médico, que tirara os olhos do sapato "novo".
> O programa da manhã consistia numa volta pelo centro. Á tarde, ele deveria acompanhá-lo numa visita ao seu "cliente" (MACHADO, 2003, p. 189).

Depois do passeio e da visita ao paciente, o médico tenta conseguir uma passagem de ônibus para o louco com destino a Lajes, mas chovia muito e as estradas estavam perigosas. Como não foi possível obter uma passagem de ônibus, o dr. Valério consegue uma carona para o louco do Cati em um caminhão de carga. A imagem do caminhão lhe traz de volta uma recordação antiga:

> ... Outra vez aquele quadro: um mocinho (quase um menino), tomando um café nervoso, cheio de esperanças tristes e de apreensão... Um barulho desconjuntado de ferros, enchendo a rua ainda escura da pequena cidade... A diligência! "— *Vai, filho*..." Pressa. Um abraço. Mãos (cheias de cheiros) de menino — nas costas magras da mãe. Um nó, um quase soluço... E aquela voz, voz clara da madrugada: "— *Tem um lugar aqui no pescante*". Ele acomodando-se entre duas caras barbeadas, que exalavam um vapor leve por entre os agasalhos de viagem. Enquanto todos os galos da pequena cidade cantavam ao sol que iria nascer. (MACHADO, 2003, p. 193).

No trajeto, o chofer do caminhão encontra mais um passageiro: um moço "alemão" que voltava de uma festa. O narrador aproveita o ensejo para apresentar os detalhes que compunham a paisagem catarinense:

> A estrada era boa. E a paisagem, nem se falava! ... Que beleza aqueles abismos, que caíam das bordas da estrada curva, num plano violentamente inclinado, como leivas gigantescas, cobertas de grama! E a mataria fechando esses vales. As torrentes procurando, num murmúrio, a linha sinuosa em que poderiam escapar daqueles sucessivos anéis de montanhas. De vez em quando uma casa, um homem. (MACHADO, 2003, p. 194).

Os três param para tomar um café em uma hospedaria e a dona faz um comentário crítico sobre a pobreza da população e a concomitante realização de festejos: "— É da época — moralizou a mulher: — muita carestia, mas muita festa junta" (MACHADO, 2003, p. 195). Assim que chegam à casa do chofer do caminhão, em Lages, este oferece hospedagem ao louco do Cati, pois, para garantir a subsistência a sua família fez da casa uma hospedaria. No momento em que chegou, dentre os hóspedes, havia um padre que pretendia construir um orfanato na região: "Fora a Lages para isso. Uma derradeira ilusão — o 'seu' orfanato, o ideal absurdo de todo padre que, pela idade, vai-se fazendo também um pouco — avô..." (MACHADO, 2003, p. 197).

Por esses fatos narrados, percebe-se que o povo catarinense também sofria com a pobreza do lugar e alguns problemas sociais, como a existência de órfãos sem lar e que o poder político não fazia nenhum esforço por melhorar essa situação, mas, pelo contrário, não possibilitaria sequer a construção do referido orfanato, que era apenas uma "derradeira ilusão"

do padre. Em seguida, a esposa do chofer pergunta ao marido sobre o nome do protagonista, e, ao saber que ele "não possuía um nome", mas um apelido questiona:

> — Como é o apelido? — Ah! Isso mesmo — considerou, ao ouvir a resposta do outro.
> (Ele já andava desconfiado daquilo. Por uma conversa lá na agência, na capital. Falara-se até em avisar a polícia...)
> Mas não havia perigo — comentava ele, baixo, para a mulher — era só não o deixarem se mostrar muito.
> O Louco do Cati terminara o sanduíche (sanduíche desproporcionado) com que lutava.
> — Você não faz questão de ser chamado por todo o nome, naturalmente... — insinuou o dono da casa. (MACHADO, 2003, p. 198).

Observa-se que os personagens tinham o intuito de ocultar a presença do louco do Cati em sua casa e, assim, o texto sugere que havia naquela sociedade um regime político autoritário e repressor, temido pelos personagens. O chofer passa a chamar o protagonista somente de Cati — em uma atitude gentil — e, em seguida, revela ter alguns conhecimentos sobre a existência desse local:

> — E sabes? — disse Geraldo, voltando-se para ela. — Eu conheci esse Cati. Quero dizer: o lugar chamado Cati. Fica no município de Santana, no Rio Grande. Perto da fronteira com o Estado Oriental.
> Ele então contou à mulher muita coisa que sabia: os horrores, as torturas, as perseguições, os degolamentos. O povo sofria muito com esse lugar — rematou.
> Emborcou no seu copo um resto de cerveja que ficara na garrafa. Era quase pura espuma. A mulher pusera um olhar aceso no maluco. Depois, teve um segredo espantado no ouvido do esposo.
> — Não! Que ideia... — fez o homem. E tranquilizou-a:
> Decerto ele nem tinha nada a ver com o Cati. Ainda se haveria de saber... (MACHADO, 2003, p. 199).

Portanto, verifica-se que o Cati permanecia gravado na memória coletiva da população brasileira. Assim, o louco pode ser entendido como um indivíduo traumatizado com uma situação de violência excessiva:

> [...] a "visão de susto" ficou. Ficou encravada na sua alma, tolhendo-lhe todas as possibilidades de expansão, de comunicabilidade, de vida. Ele nem se arrasta pelo mundo, levam-no, como quem leva um cachorro. A sua própria figura, orelhas caídas, trancão ladeado, sugere a imagem dum cão. (MARTINS, 1981, p. 76).

Logo, no trauma do protagonista, a narrativa representa o trauma coletivo de uma sociedade que teve de conviver com a violência exorbitante empregada no Cati. Em sua tese, o escritor Dyonélio Machado afirma entender o ato criminoso como o emprego de uma força

excessiva e desnecessária que um indivíduo emprega contra seu semelhante. Essa noção é apreendida pelo autor ficcional e se faz presente no romance em questão, fazendo com que a conduta daqueles que atuavam no Cati, bem como a conduta daqueles que apoiavam e ajudavam a legitimar essas ações — o poder político, econômico, médico, a força policial e alguns civis —, pudessem ser percebidas como criminosas.

Após a afirmação do chofer, sua esposa reúne os dois filhos do casal e recomenda:

> — Não andem muito perto desse homem que veio com o Geraldo.
> — Por quê?
> — Ele é louco, mãe?
> — Não... (Ela escolhia o que dizer) ... Louco, não... Mas a mamãe tem medo... (Pôs um olhar sonhador ao longe ...) Já sabem ... Agora, vão tomar café. (MACHADO, 2003, p. 200).

Além de descobrir que o nome do chofer era Geraldo, o leitor pode observar, na passagem acima, o gesto de desconfiança da esposa deste sobre o louco do Cati, que era um desconhecido em sua casa. A aparência física e o comportamento do protagonista fazem com que ele seja julgado pelos demais personagens como um indivíduo fora dos padrões de normalidade socialmente estabelecidos — um louco — e, como tal, dono de uma conduta imprevisível e passível de um temperamento criminal. Essa mescla de preconceito social e teorias psiquiátricas que definem o comportamento do doente mental e do criminoso com base em características biológicas faz com que os personagens temam estar perto do louco ou abrigá-lo, pois, eles poderiam ser vítimas de algum tipo de violência ou serem considerados seus cúmplices e acabarem por sofrer alguma punição.

Em seguida, o leitor descobre, através dos diálogos dos personagens, que a esposa de Geraldo chamava-se D. Miroca e que o louco estava há dois dias em sua casa, tendo o marido viajado novamente com o caminhão a trabalho. Nesse ínterim, sua vizinha, já idosa, falece. O narrador relata que ela era uma solteirona e se chamava Rosa e que seu pai possuía uma excentricidade: fumava e tomava chimarrão durante todo o período diurno e não comia absolutamente nada para, à noite, ingerir toda a comida que deveria ter ingerido ao longo do dia. Observa-se que o narrador, constantemente, intercala um acontecimento trágico com um cômico e vice versa. Nessa ocasião, por exemplo, depois de relatar a cômica excentricidade do pai de dona Rosa, focaliza o momento do falecimento desta e como o protagonista sentia dificuldade em lidar com a circunstância de morte:

> Toda essa tarde, o maluco passou muito assustado. Mesmo no outro dia, quando saiu o enterro, ele se meteu no fundo do quintal.
> Dali se via a igreja. Uma igreja alta, bonita, toda de pedra.
> Ele ouviu primeiro o ruído dos rodados na rua (só se ouvia isso). Logo depois o sino, que ficou muito tempo dobrando. (MACHADO, 2003, p. 204).

Percebe-se, aqui, a alternância entre risos e lágrimas, porque, depois de narrar as cômicas excentricidades do pai de Rosa, o narrador focaliza o falecimento da personagem. Esse comportamento assemelha-se ao comportamento do narrador de *Quincas Borba*. Algum tempo depois, Geraldo retorna à sua casa e combina um piquenique numa cachoeira chamada Salto Caveiras, com alguns amigos de sua família. Um deles, o seu Machadinho, quando sugere a ideia do piquenique, percebe que D. Miroca coloca como principal obstáculo uma feira que acontecia na cidade:

> Não: sempre necessitava levar mais alguma coisa — recordou a D. Miroca. — Pelo menos um doce.
> Mas o empecilho maior era a feira. Geraldo precisava estar para a feira.
> — Para quê? — quis saber o seu Machadinho, que negociava com os produtos do lugar.
> Geraldo botou um olhar na mulher. Esta compreendeu que não devia ter falado. Seu Machadinho esperava, curioso. (MACHADO, 2003, p. 205).

O leitor pode perceber que os personagens sempre escondem algum segredo sob as aparências e a narrativa, assim como a do romance machadiano *Quincas Borba*, desnuda a distância que há entre a *persona* e o *âmago* desses indivíduos, mas, em *O louco do Cati*, elaborando uma forma narrativa ainda mais alusiva. Com a atitude descrita na passagem anterior, D. Miroca trai o segredo do marido:

> Bom! (O outro não tinha jeito para guardar segredo). O caso é que ele recebera a incumbência de comprar cera por conta duma firma da Capital, e transportar a mercadoria pelo caminhão.
> Mas não teria dito, até a hora, porque todo o negócio exige segredo. E ele levava uma comissão nessa compra. (MACHADO, 2003, p. 205).

A narrativa então alude, de maneira crítica, à manobra econômica, realizada por algumas empresas de Florianópolis, de comprar produtos nas feiras abaixo do preço de mercado e revendê-los a preços muito maiores. Geraldo trouxera certa quantia da empresa para a compra dos produtos e receberia uma comissão pelo serviço, ou seja, tratava-se de uma artimanha corrupta. Enquanto Geraldo e Machadinho conversavam sobre o assunto, D. Miroca respondia a uma pergunta da esposa de Machadinho sobre o louco do Cati:

> — O pobre! — fez D. Miroca — Nem imagina como é bom para as crianças. É ele quem puxa a água. Agora tenho até demais. Já não sei mais aonde é que vou botar. De vez em quando, ele está parado aqui dentro muito bem. Daí um pouco, levanta-se. Sai. Já se sabe o que é que vai fazer: vai tocar a manivela do poço. Parece que ele gosta. (E depois dum momento:) E é bom, mesmo, de puxar o balde assim. (MACHADO, 2003, p. 206).

Nesse ponto da narrativa, depois de ter convivido vários dias com o protagonista, D. Miroca muda de ideia a seu respeito e as suas primeiras suspeitas de criminalidade e de loucura dissipam-se. D. Miroca e o marido chegam a discutir se deveriam levar o louco do Cati à feira ou não, pois havia a possibilidade de que ele se perdesse e não era bom que o vissem, porém eles decidem levá-lo mesmo assim. Algum tempo depois, no entanto, uma vizinha questiona sobre a sua presença naquela casa e D. Miroca responde: "— É um conterrâneo de Geraldo... (Suspendeu-se, arrependida de haver feito uma aproximação daquelas). Quer dizer... a senhora compreende! É do Rio Grande... Mas nem se conheciam! Ele está aqui de passagem... Por mais poucos dias" (MACHADO, 2003, p. 206). Por meio de sua fala, percebe-se que a personagem tenta, a todo custo, fazer com que a presença do louco do Cati não seja percebida e que ele não seja associado à sua família. Observa-se, no romance, uma vigilância generalizada dos personagens uns sobre os outros:

> Já o olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentido-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá a vigilância sobre e contra si mesmo. (FOUCAULT, 2013, p. 330).

Foucault (2014, p. 168), destaca que esse princípio da vigilância relaciona-se ao poder disciplinar: "o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar: um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam". Retomando o curso da narrativa de *O louco do Cati*, no dia em que decidem fazer o piquenique, quando estão entrando no caminhão de Geraldo para partirem, D. Miroca precisou descer:

> — Tinha me esquecido do *seu* chapéu, seu Machadinho — gritou ela para o outro, que estava empoleirado com o resto do grupo na carroceria. (Era um chapéu de praia que ele lhe trouxera da Capital, no verão passado).
> Porque ele "descera" aquele ano. Em fevereiro.
> (... Naquele tempo, eles estavam num quarto muito escuro, lá mesmo... Empenhava-se numa luta... (*A tarefa era não comer*!). (MACHADO, 2003, p. 211).

Ao fornecer essas informações, o narrador permite que o leitor perceba que seu Machadinho era um dos presos que estavam na cadeia da cidade de Florianópolis quando Norberto e o louco do Cati passaram por lá. Logo, o casal Geraldo e D. Miroca possuíam amigos que já haviam sido presos e, sendo Geraldo um gaúcho de nascença, paira sobre o personagem a possibilidade de que ele tenha algum envolvimento com o Cati e outros casos policiais, sendo um subversivo. Estiveram presentes no referido piquenique os dois filhos de Geraldo e D. Miroca — Lourdes e Telinho — o louco do Cati, Machadinho e sua esposa e Raul, um amigo de Machadinho. Durante o piquenique, comenta-se o caso da filha de Raul: ela perdera a virgindade e Raul queria exigir do rapaz uma reparação financeira pelo ato. O leitor pode perceber o absurdo dessa exigência e constatar a loucura cotidiana que perpassa aquele espaço de sociabilidade.

Diante do fato de que o protagonista começara a chamar a atenção das pessoas locais, Geraldo consegue uma passagem de trem até Caxias do Sul para o Louco do Cati e D. Miroca expressa certa dúvida sobre as relações do marido no Rio Grande do Sul:

> A mulher não retrucou.
> — Um dos sujeitos é meu conhecido.
> — Da onde? — fez D. Miroca vivamente.
> — Do Rio Grande.
> — Do tempo da farmácia? ... inquiriu a mulher com uma dúvida qualquer. (MACHADO, 2003, p. 216).

Percebe-se, portanto, que pairam sobre os fatos narrados várias sugestões e incertezas.

3.8. No fim: um novo começo

Na parte intitulada *Onde tudo é novo*, o narrador relata que o protagonista ficou hospedado na casa de Geraldo e D. Miroca por cerca de um mês e foi nessa família que ele recebeu o tratamento mais humanizado que obteve durante todo o romance. Na despedida, D. Miroca lhe avisa:

> — Eu lhe botei uma lembrançazinha dentro da mala, seu Cati. É presente da Lourdes.
> Ele olhava. Não compreendia. Avançou o corpo. Procurou com o focinho a maleta, que D. Miroca deixara perto dele, em cima da mesa. Ele chegou-a até o alcance do seu olhar. — O maluco bisbilhotou um momento tudo que aparecia ali dentro. Os seus olhos iam dum lado a outro do escasso interior, com grande mobilidade. Depois ergue-se demoradamente para a senhora, — que tinha a cara corada com um sorriso... (MACHADO, 2003, p. 220).

Geraldo leva o louco do Cati até o hotel, onde o entrega aos cuidados de um coronel para que este o levasse até o estado gaúcho. Consiste em um fato irônico que o último tutor do protagonista seja um coronel, encarregado de conduzi-lo até o Rio Grande do Sul. O protagonista segue viagem no automóvel no qual partiam o coronel e um rapaz chamado Lamp, recém-chegado de São Paulo. No caminho, "o coronel dirigia-se ao novo companheiro de viagem; fazia perguntas. Lamp lançou-lhe um olhar, de passagem, mas que abrangeu todo o homem. Encaminhou-se rumo ao auto" (MACHADO, 2003, p. 222).

É possível observar que cada personagem que encontra o louco do Cati o enxerga como um suspeito. Lamp, porém, desce do carro na cidade de Vacaria, onde morava e, na despedida:

> Quando Lamp se libertou do outro [coronel] e ao passar junto dele, ele espichou-lhe um braço. Quase meteu-lhe na barriga. Lamp deteve-se. Pôs-lhe um olhar frio. Mas compreendeu. Até sorriu... E estendeu-lhe também a mão, despedindo-se, desejando-lhe uma feliz viagem... (MACHADO, 2003, p. 225).

Vale ressaltar que o coronel chega a questionar o motivo de Lamp estar voltando para casa naquela época do ano, já que ele estudava em São Paulo e não era o período de férias. Essa observação do coronel levanta suspeitas sobre a atitude de Lamp e sugere múltiplos significados para ela: Lamp poderia estar fugindo da polícia, de alguém, ou ter voltado a Vacaria para articular alguma revolução contra o governo, por exemplo. Seguindo o curso da narrativa, o coronel e o protagonista chegam a Caxias do Sul e acomodam-se em uma hospedaria. Depois disso, o coronel tenta comprar uma passagem para si com destino a Santa Maria e outra para o louco do Cati com destino a Porto Alegre, mas o protagonista se opõe:

> O coronel fitava-o. O maluco ia desenrolando com os dedos molhados as células amarrotadas, algumas já rasgadas (todas envelhecidas antes do tempo). Mas não pôde compreendê-lo, quando ele pagou uma passagem até Santa Maria.
> — O amigo não é então de Porto Alegre?
> Era. (MACHADO, 2003, p. 229).

Esse é outro raro momento no qual o louco do Cati expressa seus desejos em relação ao trajeto a seguir: no Rio de Janeiro, ele afirma que gostaria de voltar ao sul do Brasil utilizando um meio de transporte terrestre e, agora, afirma que se dirigiria a Santa Maria e não a Porto Alegre. Nesses instantes, o protagonista adquire autonomia, reassume sua identidade e

surpreende o coronel e o leitor, rompendo a expectativa de que o louco deixaria ser conduzido. Naquela ocasião, o coronel:

> Punha-lhe um olhar de investigação. O olhar inventariava tudo (engraçado: e pela primeira vez!): o chapéu forçando-lhe as orelhas para baixo (chapéu de louco), a capa de borracha (evidentemente de segunda mão). — Mas ele não via o *levantamento* que o outro fazia: continuava às voltas com o dinheiro e a passagem, guardando-os. Queria por força meter tudo isso num bolso interior, mas sem desabotoar a capa: por aquela brecha (a brecha que havia, agora, nos bolsos...). (MACHADO, 2003, p. 229).

Mesmo que o coronel — e o leitor — não saibam o motivo dessas duas tomadas de decisão, ele acompanha o louco em uma viagem até a cidade de São João do Montenegro. O coronel aproveita a ocasião para ler o jornal e depara-se com uma notícia da Guerra Civil Espanhola e a resistência da cidade de Madrid às tropas do general Francisco Franco, o que permite ao leitor situar a história narrada no romance no ano de 1938. Nesse mesmo ano, no Brasil, ocorreu o Levante Integralista contra o Estado Novo, que acabou com o fuzilamento e a prisão dos envolvidos. Tendo em vista esse fato histórico, observa-se que a narrativa de *O louco do Cati* insinua que alguns personagens como Norberto, Machadinho, Zica, Leandro, Lamp, dentre outros, pudessem estar sofrendo punições e perseguições política por seu envolvimento em revoltas contra o governo de Getúlio Vargas.

Assim que chegam à Santa Maria, em um trem, o protagonista e o coronel dirigem-se até o centro da cidade, mas o tempo estava bastante chuvoso: "já passavam defronte duma igreja muito grande. O maluco quis levantar os olhos até o alto das torres, mas a chuva cegou-o, impediu. Passos adiante, voltou-se: as torres, em cima, faziam-se escuras, denegridas, confundindo-se com a treva molhada da noite" (MACHADO, 2003, p. 232). Há nessa passagem a recorrência de elementos que compõem uma imagem sombria do espaço urbano. Depois da visita ao centro da cidade, o louco do Cati não permanece em Santa Maria, mas acompanha o coronel na sua viagem até Quaraí e o leitor pode se questionar-se sobre o intuito do protagonista de ir até o Cati propositalmente, o que seria um ato de coragem e de busca por libertação do trauma.

No caminho, o louco do Cati e o coronel encontram alguns conhecidos. Quando desembarcam do trem na cidade de Livramento e encontram um fazendeiro que conhecia o coronel e dirigia-se até o hotel da cidade, ambos dividem uma corrida de automóvel até o local:

> Na ocasião de apear do automóvel, houve delicadezas, rapapés, (Ainda se podia considerar em viagem...). Cada um dos dois queria pagar a corrida. Por fim, um triunfou. Parece que foi o fazendeiro, que se convenceu que o outro é que queria pagar mesmo. (MACHADO, 2003, p. 238).

Essa circunstância remete ao golpe aplicado por Norberto, Lopo e Pinheiro na cidade do Rio de Janeiro: encontrar um forasteiro, fingir ser seu conterrâneo e conseguir que este lhe pague um café ou um almoço. A semelhança entre os dois episódios levanta a cômica hipótese de que o fazendeiro estivesse agindo de forma malandra com o coronel, que, desde o primeiro momento, afirma não se lembrar dele.

No hotel, o protagonista e o coronel conhecem o comandante Almilívio, que provavelmente era natural do Uruguai e dirigia-se também a Quaraí. Diante da dificuldade que os personagens encontravam para chegar à cidade por causa do mal tempo e, conforme afirma o comandante, "com o Cati a campo fora". Ao ouvir esta palavra, o protagonista estremece:

> O maluco, que parecia estranho a tudo aquilo (devia se achar cansado da viagem, conjectura do coronel), o maluco teve uma estremeção. Seus olhos procuravam a cara barbada, nada vulgar, do comandante Amilívio (que é quem estava informando) e tiveram uma faísca trêmula onde luzia inquietação... (MACHADO, 2003, p. 239).

O coronel revela, em seguida, ter estado em São Paulo para investigar se era possível que houvesse uma nova Revolta contra o governo, fato que sugere as atividades do Levante Integralista. Em seguida, conhecem o velho Vinhas, funcionário público que se encarregava de obter informações sobre quem chegava e partia da cidade. O grande volume de chuva impedia que o coronel, o comandante e o protagonista seguissem viagem:

> — Mas é que eu não posso esperar até que os arroios baixem. Eu tenho experiência. O Cati, por exemplo...
> O Cati era terrível. Espraiava muito...
> Outro silêncio. O maluco fuzilava o olhar para eles. (MACHADO, 2003, p. 241).

A única alternativa dos personagens no momento era tomar um avião, mas, comicamente, o coronel tinha medo de voar. Mesmo assim, eles embarcam e acabam precisando fazer uma aterrissagem de emergência em uma estância, porque a má visibilidade não permitia que o piloto continuasse o trajeto. A roupa preta do piloto desperta no protagonista a lembrança do Cati:

> — *Santa Cecília* — respondeu o comandante, repassando para a frente, com um gesto seguro de mão, um pano da capa preta que esvoaçava. Contra a tarde cinzenta, a sua figura alta e negra tinha um aspecto estranho, lendário...
> — O Cati! O Cati! (MACHADO, 2003, p. 249).

Após assustar-se, o louco se embrenha em uma mata próxima, como fizera no primeiro capítulo do romance, e o ajudante do piloto pretende ir busca-lo mata adentro. No entanto, o coronel, o comandante e o piloto o impedem, porque suspeitam que ele pudesse ser um indivíduo violento, capaz de agredir. Nesse momento, o cão da estância passa a perseguir o louco do Cati:

> O canzarrão, um cão de estância (um lobo...), de pelo curto e grosso, tinha-se escapado como uma bala, por detrás do balcão (que ficava ao lado da casa e pouco coisa mais recuado). Ia de cabeça baixa, cortando o chuvisqueiro. Mas estacou numa espécie de talude que limitava, daquele lado, o outeiro, onde a casa se assentava. Pôs-se a latir. O seu corpo agitava-se todo, como se não tivesse dominado o impulso em que vinha; dava um bote, sempre acuando. — Erguia então o focinho; pescoço e focinho ficam, tudo, numa reta, enquanto soltava o seu ladrar uivado (MACHADO, 2003, p. 251).

Como já ocorrera na outra oportunidade em que se embrenhara em uma mata tentando fugir do Cati, à medida que o protagonista adentra na mata, as suas memórias bem como as lendas que faziam parte do imaginário popular na época de sua infância afloram:

> A cada momento, o mato lhe oferecia os velhos aspectos conhecidos da infância. Um cheiro de cascas de pau, de gravetos, de troncos apodrecidos, que os seus pés, inábeis, desmedidos, esmagavam e desfaziam como farinha; coisas que agora fermentavam com as chuvas. (MACHADO, 2003, p. 252).

Na mente do louco, o espaço opressivo e confuso da mata mistura-se com suas memórias e a perseguição real que sofria do cachorro:

> (Numa folga do latido, num quase-silêncio que o gorgolejar da água tornava *claro* como o cristal, ele tinha tido o impulso de voltar: sentira o *cão* atrás de si! Ouvia a sua respiração sôfrega; chegava a aspirar o seu cheiro, — um cheiro tornado mais ativo na avidez da presa...). (MACHADO, 2003, p. 252).

O protagonista prossegue com sua fuga noite a dentro e passa pelos aramados que levavam ao histórico e lendário Cati. O narrador focaliza a mentalidade do louco, na qual memória, trauma, realidade, história, mito e lenda se confundem e se interpenetram — e,

como ocorre nos delírios característicos da loucura, não é possível vislumbrar os limites que separam a realidade e a ficção:

> ... Quando saía, à noite, de casa, sem ninguém ver, na figura dum cachorro, — não era mais um homem: tinha virado lobisomem. Comia imundícies, em todos os monturos... Tão nojento era, tão negro por dentro (e tanto empenho tinha em se tornar cada vez mais negro, para aquela gira de maldade), que não podia comer outra coisa. No outro dia, sabia-se que aquele homem estranho era o lobisomem, porque se punha a vomitar tudo aquilo. Limpava-se, para passar a semana...
> Uma vez esse "homem" se casou, sem a moça saber quem ele era. Numa sexta-feira, de noite, a mulher, vestindo um vestido de baeta encarnada, foi atacada por um cachorrão preto, quando saía no pátio. Os dentes do animal e os seus olhos brilhavam no escuro. Ela se defendia. O cachorrão (o lobisomem) quase despiu-a, a dentadas; a sua saia de baeta vermelha ficou em tiras. A mulher porém conseguiu fugir para dentro de casa. Trancou-se. Só abriu para o marido, tarde da noite. Ele vinha cansado (e o olhar negro). Dormiu. Mas no meio da noite, a mulher sentou na cama, erguida por um arrepio, como por uma mola; descobrira uma coisa horrível! Entre seus dentes, enxergava os fiapos da sua baeta encarnada. (MACHADO, 2003, p. 254).

O excerto acima estabelece uma relação dialógica com a lenda do lobisomem — que faz parte do folclore brasileiro e hispano-americano, sendo tematizada em vários textos literários —, pois o lobisomem é uma figura que se incorporou ao imaginário popular universal. Segundo Grawunder (1994, p. 198), "submetida à ação imaginativa à intuição sensível experienciada, o alegorista Dyonélio Machado faz *poiesis*: ao recriar o mito do lobisomem e criar o seu "mito", ele oculta seu mistério, no confronto com a História".

A estudiosa ainda afirma que a imagem do lobisomem evocada na narrativa de *O louco do Cati* remete ao cão infernal da *Divina Comédia*, de Dante, trazendo consigo o terror, a malignidade que esse ser representa. De fato, o lobisomem faz parte do imaginário do protagonista e de suas memórias como uma presença grotesca e fantasmagórica, vinculada ao Cati e ao terror que ele simbolizava, ao trauma. Como o Cati alude ao Estado Novo, o lobisomem pode representar o sistema de poder de Getúlio Vargas. Além disso, o lobisomem pode ser considerado também à luz da frase do dramaturgo romano Plauto, e tornada célebre pelo matemático, teórico e filósofo do século XVII Thomas Hobbes, de que o "homem é o lobo do homem". Essa máxima, assemelha-se também à ideia desenvolvida por Antonio Candido, a respeito das narrativas de Machado de Assis, do homem transformado em objeto do homem.

Dessa maneira, a narrativa satiriza o poder político, científico e econômico brasileiro das primeiras décadas do século XX, visto que esses sistemas são representados como instâncias aterrorizantes e esmagadoras do ser humano: de sua identidade, de sua liberdade e

individualidade, de seus direitos básicos para uma subsistência digna. O romance também adquire universalidade ao problematizar no ser humano a coexistência de elementos de civilização e bestialidade: ao mesmo tempo em que o homem é um ser civilizado e moderno, ele também é capaz de atos violentos e bárbaros. Ao abordar a temática da loucura, a do protagonista e a de toda a sociedade, *O louco do Cati* dramatiza a complexidade humana: suas tensões, seus conflitos mentais, sua natureza ambivalente, sua organização social e os sistemas de poder instituídos.

Sobre a presença do mito do lobisomem, Maria Zenilda Grawunder o entende como parte da história das ideias humanas: mescla de experiências, sentimentos, interpretações do mundo e ações imaginativas. O romance em questão recupera essa raiz mítica

> Na literatura moderna, ao mesmo tempo que alguns textos reafirmam o discurso mítico, outros revertem o simbolismo consagrado, dessacralizam seu discurso conservador, principalmente através de gêneros historicamente considerados menores, como a paródia, a comédia, a alegoria, justamente porque eles ocultam atrás da universalidade dos símbolos o mundo simbólico particular de um grupo histórico, que se afirma no mistério do texto. (GRAWUNDER, 1994, p. 298).

Ao promover uma releitura carnavalizada do mito, *O louco do Cati* aproxima-o do trauma freudiano e do delírio, mostrando como o ser humano é múltiplo e suas características psíquicas fragmentadas e labirínticas. Conforme a pesquisadora:

> As relações entre sonho, literatura, mito e História corporificam-se principalmente na surrealista presença e figura do homem-cão. A história do homem sem identidade, perseguido por seus fantasmas interiores e de seus condutores é, por assim dizer, paradigmática da alegoria dyoneliana e do seu próprio mundo como texto. (GRAWUNDER, 1994, p. 361-362).

Por mais surrealista ou fantástica que possa parecer a inserção da figura lendária do lobisomem no enredo do romance, ela não prejudica a verossimilhança dessa narrativa satírica, habilmente construída pelo narrador, pois o lobisomem é incorporado à discussão sobre a temática da loucura e, assim, é percebido como parte do imaginário do louco e de sua memória. Segundo Vernant (1973, p. 71)[45], "[...] a memória, enquanto se distingue do hábito, representa uma invenção difícil, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual, como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo".

[45] Publicado pela primeira vez em Paris, em 1965.

No romance em questão, passado individual e coletivo se interpenetram e adquirem novos significados por meio da função poética / literária. Vernant (1973, p. 74) esclarece que "o poeta tem uma experiência imediata destas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. Lembrar-se, saber, ver, tantos termos que se equivalem". O narrador autor desempenha essa função poética de tecer a trama na qual as lembranças, os conhecimentos e a visão de mundo do louco do Cati são incorporadas na discussão sobre sua loucura e a loucura coletiva presente no espaço de sociabilidade com o qual se depara.

Voltando ao curso da narrativa, observa-se que o narrador compara o louco e o cachorro ou lobisomem fantástico:

> Por que o lobisomem haveria de andar aparecendo? ...
> Era dócil, o rabo entre as pernas, todo espichado para baixo, para oferecer um declive maior à água da chuva. Ora ativo! Cheio de curiosidades de cachorro, indo na frente, farejando o caminho, esperando até que o trancão do homem chegasse bem perto, e partindo então de novo, para ir farejar mais adiante. Ou então alerta, as orelhas agudas como duas lanças no ar pronto para cair sobre a treva. — Sempre, em qualquer dos casos, só ele e o cachorro, naquele extenso canal... Ele e o cachorro fantástico... Ele, como dono daquele cão — do lobisomem — e tão fantástico como o próprio cão!... (MACHADO, 2003, p. 254).

Nesse momento do romance, é possível notar mais uma semelhança com o texto machadiano, quando o narrador lança ao leitor a seguinte pergunta: *por que o lobisomem haveria de andar aparecendo?* e deixa ao leitor a tarefa de interpretar o aparecimento dessa figura lendária. No último capítulo de *Quincas Borba*, o narrador autor também lança ao leitor o seguinte comentário: "vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro — questão prenhe de questões, que nos levaria longe..." (ASSIS, CCI). No romance machadiano, portanto, o narrador deixa ao leitor a tarefa de julgar se era o homem ou o seu cachorro que daria título à obra. Logo, há nos dois romances a junção do homem e do cachorro como instâncias próximas, sendo possível que no ser humano habite a docilidade canina ou a ferocidade selvagem do lobo e sendo também possível que no cachorro habite uma forma de consciência humana.

Sobre a presença do cachorro fantasmagórico em *O louco do Cati*, Cléber Eduardo Karls ressalta que:

> É justamente este cão, que tanto pode denunciar o medo do louco, o seu trauma com relação ao Cati, como a sua própria vida. Uma vida de animal, de diferente, de

> inferior que foi traduzida pelo autor como uma vida de cão, que não se importava com o tratamento dispensado a ele. (KARLS, 2008, p. 129).

Por meio da apresentação animalizada que o narrador autor faz do louco do Cati, a narrativa critica o tratamento psiquiátrico, político, policial e social oferecido a ele. Aos poucos, essas lembranças fantasmagóricas vão se esvaindo da mente do protagonista:

> Depois o vento começou a diminuir. As sombras que se amontoavam no pé dos moirões já se desenhavam mais nítidas. Pareciam moitas de macegas, montículos de terra preta (dos buracos, quando se compusera o aramado) e desfazendo-se agora à intempérie. — O cão desapareceu tão misteriosamente como viera. Dos dois, só ficara ele, levantando a água dos charcos com o seu trancão... (MACHADO, 2003, p. 255).

O narrador não esclarece se, em algum momento, o encontro do protagonista com o Cati ocorre como algo consciente e proposital da parte do protagonista, ou seja, se ele, por vontade própria, planejava entregar-se ao Cati. O narrador apenas acrescenta:

> Não valia a pena lutar. Não lutaria. Não porque estivesse moído e sem qualquer esperança. Entregava-se — num alívio extremo, que só pode provir mesmo da Danação — entregava-se ao demônio conhecidíssimo da sua infância — o demônio dos fundos de quintal e das sombras que fazem ao luar as velhas cercas de pedra... (MACHADO, 2003, p. 255).

Percebe-se que a entrega do protagonista ao Cati significa um imenso alívio para ele, a libertação do trauma, do regime opressor. Em seguida, o narrador, em um raro momento, expressa seu ponto de vista acerca dos fatos narrados e traduz os sentimentos e pensamentos do louco:

> Mas que viagem — que volta — para o atingir! Tivera de chegar até — o Homem decaído e sobrenatural (lobisomem, semi-homem) ... Agora compreendia tudo! Nem valia a pena lutar — ou fugir, como sempre vinha fazendo, como o fizera ali no meio do campo, na véspera, diante do vulto negro que tinha uma capa negra, — e que lhe lembrara aqueles outros homens vestidos de preto, de dólmãs pretos onde luziam reflexos metálicos de botões, ou de dólmãs pretos ensopados de sangue... Na sua humilhação inferior, quando muito era um... Homem-cachorro! Bem que *sentira* sempre a sua sofreguidão canina, quando engolia o seu tassalho de carne... os seus silêncios invencíveis de cão... uma vez, que fora encerrado num quarto — como um cachorro! ... o olhar triste de animal que erguera, certo dia, para o rosto moreno de Nanci (a mulher) e que tanto a perturbara... E um rabo que abanava, ingênuo, a cada "festa" ... — Tudo, assim, havia sido uma "preparação", para aquele momento, — o *seu* momento. Entrava, como um cão na crise da sua vida. — Tinha medo (e fuzilou o olhar para os lados, procurando um amparo humano na solidão), tinha medo de botar a mão no rosto enxovalhado, e dar com o focinho dum cachorro... (MACHADO, 2003, p. 257).

Na passagem acima, o narrador desnuda o trágico da animalização do louco do Cati, das suspeitas que os personagens e o leitor levantam contra ele, das punições que sofre por causa das associações leigas entre loucura e crime, da sua marginalização, dos sentimentos e pensamentos que só consegue exprimir pelo seu silêncio. Nesse momento, esse aspecto trágico do protagonista prevalece, apesar do aspecto cômico da sua imagem grotesca e do seu trancão de maluco e além do risível de alguns episódios narrados. O protagonista aproxima-se cada vez mais do Cati, prisão a céu aberto que contém um poço no qual muitos eram arremessados:

> E aquelas coisas em cima da elevação, na beira do arroio. Eram pequenos panos de paredes, ruídas... Mas não se podia ainda ver bem, ver completamente. Nem ele queria: não tinha olhos para ver outra coisa, senão o "Cati", que, lá adiante, o esperava com o seu poço. (MACHADO, 2003, p. 258).

Mas, para a surpresa do louco e do leitor, o tão temido Cati estava em ruínas: "ele teve um sobressalto, — que foi como um brilho estremecendo. — E pôde ver então, lá à sua frente, o sol atirando-se contra as próprias ruínas, inundando-as" (MACHADO, 2003, p. 259). O leitor pode notar também que o ambiente sombrio de toda a narrativa se dissipa neste momento dando lugar à luminosidade solar e o leitor tem a impressão de que daquele instante em diante, o protagonista levará uma vida diferente, pois se libertou dos seus medos, das suas assombrações, do seu trauma: "a luz envernizou o pasto úmido, as pontas de lança das macegas. Pôs um friso rutilante, muito reto e muito longo, nos fios de arame. Tudo, ali, num instante, banhou nessa água de ouro límpida e ficou faiscando" (MACHADO, 2003, p. 259).

A respeito do jogo entre luz e sombra elaborado no romance, Maria Zenilda Grawunder destaca que:

> A figura do homem num bonde iluminado, vindo de um passado (suas moedas já não têm valor), jogado à escuridão da cidade, mas à procura de luz, fogo (quer fósforos) que vai reencontrar o inferno do seu passado, fogo esquecido que o anima, para ao final transfigurar-se à luz do sol, chama a atenção para vocábulos que funcionam como símbolos reiterados, que o acompanham durante o texto, luz e fogo de diversas ordens. O "louco" do Cati é um ser, ao mesmo tempo, fugidio e atraído pela escuridão, absorvido pela noite, pelos poços, escoltado por sombras, por homens de negros uniformes, o que torna mais fantástica sua transfiguração no final. (GRAWUNDER, 1994, p. 206).

Diante das ruínas do Cati, o protagonista quase não acredita que, efetivamente, o local havia sido destruído:

> O homem-cachorro ainda um instante quase não acreditava! Mas afugentara a assombração num relâmpago, para sempre! ... Queria, dali onde estava, defronte do sol, queria — era poder estender umas mãos vingativas de gigante, para sentir nos próprios dedos frisados de luz o esfarelar do pó do Cati, do Cati que se esboroava — lentamente, através *esses* anos, numa serenidade melancólica de coisa morta, que apenas vive a vida ultrajada de espectro... (MACHADO, 2003, p. 259).

Com a sensação de liberdade e renovação, início de uma nova época, que o fim do Cati representa, o narrador encerra o romance, como se um ciclo da vida do protagonista estivesse encerrado e, numa metamorfose, ele renascesse das cinzas do Cati: "agora, é que se via o quanto ainda era moço..." (MACHADO, 2003, p. 259).

3.9. A loucura no centro do caos

A metamorfose é um elemento que integra as obras literárias de tradição dionisíaca desde o seu início, com a sátira latina, e, em *O louco do Cati*, não está presente apenas no final do romance, mas ao longo de todo o enredo romanesco: no clima de perseguição e instabilidade política; na ambiguidade de todos os discursos que compõem a narrativa e ajudam a construir as dúvidas, suposições, quebras de expectativa do leitor; na figura do homem-cão. Segundo Regina Zilberman:

> *O Louco do Cati*, de Dyonélio Machado, é um desses romances em que a metamorfose está presente em termos de forma e conteúdo. Construído, como desenvolve a autora do estudo a seguir, Márcia Helena Saldanha Barbosa, enquanto paródia da epopeia e do relato de aventura, ele opera a partir de transformações de um modo clássico de narrar, para revelar e criticar o aparelho dominador e torturante do Estado Novo, durante a ditadura de Getúlio Vargas, nos anos 40. (ZILBERMAN, 1994, apud BARBOSA, 1994, p. 12).

As transformações narrativas que o romance realiza são substanciais: um narrador autor que oculta sua voz sob a superfície narrativa e instaura um plurilinguísmo muito amplo com a finalidade de representar os vários pontos de vista, ideologias, mascaramentos discursivos, estratégias políticas, fantasmagorias, golpes, memórias, lenda, acontecimentos históricos, textos literários, dentre outros elementos que fazem parte da experiência humana.

Criando o multiperspectivismo e a fragmentação, o romance logra alcançar uma forma narrativa, vinculada à linhagem literária dionisíaca, capaz de representar a lógica da loucura do protagonista, que refuta o discurso monológico, o poder dominante e as verdades históricas e científicas unívocas. De acordo com Barbosa (1994, p. 60), "o autor, porém, não determina de modo arbitrário o sentido da obra, possibilitando que eventos estranhos, como a

metamorfose corrida no desfecho, e o romance como um todo mantenham-se abertos a diversas interpretações".

Outro elemento importante para a elaboração do romance é o espaço urbano como ambiente repleto de conflitos. Porém o espaço urbano no qual os fatos narrados acontecem não é o de uma só cidade, mas de várias, porque o protagonista viaja durante todo o enredo. Sobre o assunto, Grawunder afirma:

> A tradicional metáfora da viagem domina nos quatro textos: heróis modernos, os protagonistas começam com o bonde, a excursão de carro, no fim de semana prosseguem com uma viagem de ônibus, uma travessia de navio, a viagem nos infernos da prisão, o camburão no Rio de Janeiro, e a volta ao Sul, de trem, caminhão de carga, automóvel e avião [...]. (GRAWUNDER, 1994, p. 184-185).

O louco do Cati passou por várias cidades e utilizou muitos meios de transporte durante sua viagem. Maria Saldanha Barbosa acredita que essa temática da viagem tem relação com o modelo épico, com a narrativa de aventuras. Grawunder (1994, p.185) concorda com sua consideração: "jornada, travessia, procissão são metáforas canônicas de vários gêneros literários, principalmente do épico e dos romances de aventuras, em que há um herói em busca de algo, em inquietação existencial, portanto". Pode-se observar, conforme já mencionado, que o autor ficcional Dyonélio Machado compõe um itinerário da viagem realizada pelo protagonista e o trajeto fictício corresponde ao trajeto real possível.

No entanto, esse espaço geográfico bem como os fatos históricos são recriados na mentalidade do protagonista, misturando-se com suas memórias, com as lendas, com os mitos, com os traumas, dentre outros elementos. Conforme Grawunder:

> Viver é muito perigoso, disse Guimarães Rosa, no emaranhado de Grande sertão: veredas. Dyonélio Machado reitera essa filosofia do homem peregrino nas sendas e encruzilhadas da selva social, onde há sempre o bicho-homem benfazejo, mas também o "outro", com fome animalesca sobre-humana, fome de poder e domínio, capaz de anular qualquer sentimento ou emoção humana. (GRAWUNDER, 1994, p. 390).

É possível afirmar que o romance possui semelhanças — tanto na forma quanto no conteúdo — importantes com as narrativas machadianas como *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme discutido anteriormente. Uma das correspondências de *O louco do Cati* com uma narrativa machadiana é a concepção da vida como uma ponte entre dois mistérios. Quando o louco do Cati está na cidade de São Paulo, por exemplo, juntamente com o capitalista e sua companheira de viagem, o narrador ressalta:

> Os bondes (um número incalculável, chegando e partindo, de minuto a minuto, um atrás do outro, no seu ruído e no seu ritmo), os bondes apareciam não se sabia donde e também perdiam-se em qualquer parte fabulosa da cidade. Só um momento à vista... — ... Como — como um par de trilhos, também misteriosos, que cruzara (mas há muitos meses, num dia de calor e dum vento morno que soprava do mar), trilhos que vinham dum descampado, onde havia umas palmeiras, e se enfiavam por outro descampado, — ponte rápida e sonhadora entre dois enigmas... (MACHADO, 2003, p. 180).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por sua vez, no capítulo intitulado *Vá de intermédio*, o narrador autor afirma:

> Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que ao menos a forma é pinturesca. E repito: não é meu. (ASSIS, CXXIV).

Brás Cubas ironiza a utilização corriqueira, nos textos literários, dessa metáfora da vida como uma ponte entre dois enigmas dizendo: "se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo". O narrador enunciador de *O louco do Cati* retoma essa metáfora para mostrar o espaço urbano como ampliador de conflitos. A respeito desse diálogo intertextual, Grawunder destaca que:

> O caso específico de intertextualidade tendo como referência a ponte não é estranhável, pois além de Dyonélio Machado, como leitor, ter privilegiado os textos de Machado de Assis, ambos se apossam de imagens já incorporadas pela arte simbólica: metáforas comuns na literatura de todos os tempos, ponte e viagem dividem entre si o significado da mudança ou desejo de mudança, sendo que a ponte acrescenta o significado de união entre dois mundos. (GRAWUNDER, 1994, p. 187).

O narrador autor compõe uma narrativa labiríntica, capaz de desorientar o leitor, deixando-o sem referências e obrigando-o a inferir, a unir as informações apresentadas a ele de modo fragmentado para que o romance seja um todo significativo. Em resumo, o romance exige sagacidade do leitor e faz com que ele vivencie a sensação de desorientação que o louco do Cati vivencia:

> Ao simbolismo das viagens metafóricas e das pontes, acrescentam-se os atalhos, caminhos tortuosos, estreitos, pesados. Eles que dificultam o avanço de Borboleta no início, e depois têm seus extremos nas avenidas do Rio, São Paulo e Porto Alegre, em desdobramentos nas ruas, ruelas e becos das grandes cidades, onde estão as

> luzes, as prostitutas, os motivos em vaivém, onde transita o desespero, o desejo e persistência do marcado pela sociedade, mas também a esperança e certeza de redenção e liberdade, motivos do Artista. (GRAWUNDER, 1994, p. 290).

Transitando por caminhos tortuosos, o protagonista é compreendido como um ser complexo e, segundo Grawunder (1994, p. 398), "esse homem, na sociedade hostil e política desumana, pode-se marginalizar, coisificar ou animalizar, mas que sempre busca sua reconciliação consigo mesmo, sua identidade, como ser". Dyonélio Machado, como autor ficcional, representa em sua obra a complexidade da mente humana, os desvãos da loucura, o esfacelamento da identidade, espaço labiríntico e abismal que constitui a *psiqué*. Principalmente a fragmentação, o plurilinguísmo carnavalizado de sua linguagem, a potencialização das ambiguidades e do poder sugestivo das palavras, os mascaramentos do narrador autor — enfim, a forma narrativa peculiar que ele cria para representar a loucura — fazem com que o romance cause um desconforto no leitor e na crítica literária desde o momento em que a obra surge, em 1942:

> Dyonélio Machado causa, no seu meio literário, a mesma estranheza que ele sente com sua descoberta vivencial, da qual emerge a possibilidade de criar uma obra de arte em dimensão quase barroca, oposta e excluída das concepções vigorantes na literatura, com a circulação das teorias românticas. (GRAWUNDER, 1994, p. 393).

Grawunder (1994, p. 393) ressalta que "apesar de apoiado nas vertentes históricas e psicanalíticas, o escritor faz literatura criativa e crítica, e não apenas de depoimento". Conforme já discutido anteriormente, os aspectos míticos, lendários e históricos são submetidos a um processo crítico, que problematiza a tensão existente entre *persona* e *âmago* dos personagens, de seus discursos e dos fatos narrados. O presente trabalho buscou ressaltar como *O louco do Cati* utiliza elementos característicos da tradição dionisíaca para promover uma sátira da sociedade brasileira do início do século XX e afirma-se como obra realista e moderna, que elabora uma forma narrativa singular para desnudar as contradições da lógica social brasileira — a loucura coletiva — e sua relação com os conflitos íntimos do protagonista — a suposta loucura e periculosidade dos indivíduos que não se adaptam àquela realidade social.

O romance em questão aborda a relação entre as concepções psiquiátricas que se popularizaram entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tais como o vínculo e a confusão entre a constituição do louco e do criminoso, fazendo com que vários personagens e, de certa forma, até mesmo o leitor desconfiem do louco, revelando o medo do desconhecido, que habita no ser humano. O romance tematiza o equívoco das

concepções higienistas e estritamente biológicas, representando o louco como um indivíduo inadaptado à realidade com a qual se depara. Porém, a loucura do protagonista desnuda as falhas do sistema político repressor, do capitalismo, da lógica social excludente e baseada em conceitos darwinistas.

Empregando elementos como o tragicômico, os mascaramentos narrativos, a sátira, a paródia de modelos literários anteriores como a epopeia, a ironia, o dialogismo, a polifonia, a ambiguidade, dentre outros, Dyonélio Machado compõe uma obra a partir da qual o leitor pode perceber que não há pontos de vista fixos, verdades monológicas, discursos imparciais, pois tudo está submetido a um jogo de poder. O sistema político, econômico e social moderno é representado como egoísta — e, segundo as concepções psiquiátricas de Dyonélio, criminoso —, instituído para atender a interesses individuais e não coletivos, capaz de atos bárbaros para garantir sua manutenção, ou seja, capaz de cometer excessos na luta pela sobrevivência, como fazem os criminosos. Vale a pena ressaltar que esse comportamento egoísta é defendido pela filosofia elaborada pelo personagem Quincas Borba, o Humorismo, e é negada pelo romance *Quincas Borba*.

O proposital apagamento da voz autoral — que se esconde sob a voz do narrado/enunciador e como em um teatro, apresenta as cenas de maneira mais ou menos direta — é uma técnica narrativa empregada para conduzir o olhar do leitor, fazendo com que ele se enverede pela trajetória romanesca. Ao participar da construção dos significados da narrativa, relacionando e interpretando os fatos narrados, o leitor pode perceber a sátira social e política que a obra contém e como ela alegoriza o período do Estado Novo, de Getúlio Vargas.

O protagonista — a quem a sociedade atribui características de loucura e criminalidade —, por outro lado, não é focalizado cometendo atos violentos ou insanos, mas como sujeito marginalizado, animalizado e silenciado. Em suma, um indivíduo que teve sua identidade esfacelada e, traumatizado, deixa-se conduzir pelos demais personagens como um sonâmbulo. O louco do Cati depara-se com uma realidade social na qual sujeitos excluídos como ele precisam realizar atos escusos e pequenos golpes para garantir sua subsistência. Portanto, o protagonista apresenta-se como um personagem complexo, misto de malandro brasileiro, louco e andarilho com alguns traços de herói trágico.

O protagonista também assemelha-se à figura do *flâneur*, encontrada na literatura francesa do século XIX, principalmente na poesia de Charles Baudelaire. Como um *flâneur*, o louco do Cati vaga pelos espaços urbanos, observando a vida moderna, sua efemeridade e seus conflitos. Sendo um amálgama do louco, do malandro, do *flâneur*, do perseguido político, do herói trágico, do andarilho, o protagonista revela suas diferentes faces — e

representa o marginalizado, o inadaptado à lógica que preside a organização social. Talvez seja esse o lugar que resta ao herói clássico no mundo moderno, o lugar daquele que nega qualquer sistema opressivo.

4 ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE: A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *O GRANDE MENTECAPTO*

4.1. Publicação e recepção do romance

O Grande Mentecapto, de Fernando Sabino, foi publicado pela primeira vez em 1979 e, a partir de então, foi editado, somente pela *Record*, setenta e nove vezes até os dias atuais. A obra conferiu ao autor Fernando Sabino o Prêmio Jabuti na categoria romance, em 1980, e foi adaptado para o cinema pelo cineasta Osvaldo Caldeira, em 1986, e também para o teatro. Apesar de ser um sucesso de vendas — ou talvez justamente por ser um *best-seller* — o romance ainda não recebeu grande relevo por parte da crítica literária nem foi objeto de muitos estudos acadêmicos. Desse modo, ele não possui até o momento um lugar muito bem delineado na produção literária nacional.

Considerando o contexto histórico de produção do romance, não se pode ignorar o período em que o Brasil passou por uma ditadura civil e militar. A respeito de tal acontecimento, Roberto Schwarz destaca:

> Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*, etc. (SCHWARZ, 1978, p. 61-62).[46]

Em 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi instituído o Ato Institucional nº 5 (AI 5), que impunha a censura para revistas, livros, jornais, peças de teatro e músicas. Segundo Habert (1996)[47], no período que se iniciou no governo Geisel, de 1974 a 1979, e se estendeu ao longo do governo de Figueiredo, de 1979 a 1985, houve um processo de "abertura política". A crise econômica exigiu uma nova postura do governo, mas a abertura política sempre vinha acompanhada das palavras "lenta", "gradual" e "segura". De acordo com Habert (1996, p. 45), "no seu conjunto, englobando a estratégia e a atuação dos militares e da burguesia, representou uma transição do regime militar para uma dominação mais aberta, de conteúdo conservador, na qual a classe dominante manteve a sua hegemonia e cujo desdobramento viria a ser a chamada "Nova República", em 1985 [...]".

[46] Originalmente publicado em *Les Temps Modernes*, em 1970.
[47] Publicado pela primeira vez em 1992.

Em 1979, o Brasil enfrentava uma intensa crise política: depois de quinze anos de ditadura militar e de uma ampla manifestação social, o regime iniciava um lento e gradual processo de decadência, sob o governo de João Batista Figueiredo, mais precisamente com a implantação da Lei nº 6.683, popularmente conhecida como *Lei da Anistia*, que determinava que os presos políticos pudessem sair da prisão e retornar ao país, se fosse o caso. Em meio à crise política, o Brasil vivenciava uma situação paradoxal: se, por um lado, havia o início de um avanço tecnológico, por outro havia uma economia dependente, a crescente desigualdade social, a miséria e o analfabetismo.

Nessa época, surgem obras como a poesia marginal da década de 70, os relatos de vida de ex-combatentes da ditadura e narrativas que têm em seu enredo situações de militância política, tortura, trauma e loucura. Segundo Avelar (2003, p. 161)[48], "a decadência do regime militar brasileiro em princípio dos anos oitenta coincidiu com uma reavaliação do modernismo [...]". Percebe-se, portanto, o vínculo entre a literatura da época e o contexto político e social brasileiro desse período, visto que para representar o regime ditatorial e seus efeitos sobre a vida dos oprimidos, os autores se valeram de recursos estilísticos como a intertextualidade e a polifonia para ampliar os limites das obras através do diálogo com outros discursos; a fragmentação para sugerir a presença da memória, da dor, do trauma e da confusão mental; e a ironia, a sátira, o cômico, o trágico, responsáveis por instaurar o riso potencialmente crítico, reflexivo e renovador, questionando as ideologias impostas e o seu pretenso racionalismo.

O Grande Mentecapto, por sua vez, guarda semelhanças temáticas e estilísticas com tais obras ao mesmo tempo em que se filia à tradição da literatura carnavalizada. Em seus estudos sobre a carnavalização, Mikhail Bakhtin (1999)[49] destaca a existência, na Idade Média, de rituais populares de tipo carnavalesco que chegavam a durar até mesmo três meses e consistiam em uma parte importante da vida do povo da época. Esses rituais possuíam um caráter não oficial e uma grande comicidade, pois neles o riso desempenhava papel fulcral. Além disso, no carnaval, indivíduos de diferentes classes desfrutam de um contato livre e familiar, havendo a abolição das relações hierárquicas.

Durante os dias de carnaval, os indivíduos abandonam a rotina diária para se dedicarem aos jogos carnavalescos. Nesses dias, a ordem cotidiana e o espaço doméstico dão lugar às fantasias e ao espaço público das ruas; cada indivíduo está autorizado a mascarar-se

[48] Publicado pela primeira vez no ano 2000.
[49] A primeira edição de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin, é de 1965, publicada em Moscou, na Rússia.

para assumir a identidade que desejar e, deste modo, o camponês pode tornar-se rei e vice versa. Portanto, o carnaval é o lugar das inversões, onde o sério é substituído pelo burlesco e pelo riso, o trabalho pela diversão, o individualismo e as relações hierárquicas pela multiplicidade de mascaramentos e pela relativização dos papéis sociais. De acordo com Bakhtin (1999):

> O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1999, p. 35).

Essa época é regida por outra lógica e tem uma função renovadora. Segundo Bakhtin (1999, p. 236), "[...] a liberdade exterior das formas da festa popular era inseparável da sua liberdade interior e de todo o seu valor positivo de concepção do mundo. Elas davam um *novo aspecto positivo do mundo* e ao mesmo tempo *o direito de exprimi-lo impunemente*". A partir desses rituais carnavalescos, surge a tradição da literatura carnavalizada, que tem, temática e estilisticamente, como alguns de seus elementos típicos o grotesco e o baixo material e corporal, apresentando uma concepção renovadora de corpo.

Na carnavalização, o corpo não é representado como acabado e perfeito como nas narrativas idealizadas, mas como responsável pelo processo de devoração, transformação e renovação de outro corpo vencido. Segundo Bakhtin (1999, p. 265), "o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*". Bakhtin (1999, p. 267) ainda acrescenta que o grotesco relaciona-se intimamente ao satírico: "[...] para Schneegans, o exagero do negativo (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disso resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco".

Assim, os atos de defecar, urinar, comer e beber são entendidos como rebaixamentos necessários à renovação do outro corpo devorado e do corpo que devora, visto que tais ações são necessárias à sobrevivência. Vale destacar que o espancamento e o banquete também estão atrelados a essa imagem do corpo grotesco e carnavalizado:

> Assim, o corpo grotesco aparece sem fachada, sem superfície fechada, da mesma forma que sem fisionomia expressiva: ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui. (BAKHTIN, 1999, p. 297).

O espancamento está relacionado à orientação para baixo, própria do grotesco, e o banquete relaciona-se com o exagero carnavalizado das necessidades do corpo. Ainda a respeito do baixo material e corporal, segundo Bakhtin (1999, p. 17), é possível afirmar que esse princípio é universal e popular e "opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo"*. Para Bakhtin (1999), o baixo material e corporal liga-se à universalidade e popularidade, visto que o corpo é entendido como instância concreta e aberta, íntima da terra e de toda a potencialidade criadora e renovadora. Bakhtin (2005)[50] destaca também que um dos elementos principais da estética carnavalizada é a figura do bobo-sábio e que, portanto, o corpo grotesco foi utilizado em várias obras para ajudar a compor a figura do bobo-sábio.

Percebe-se que o corpo grotesco é um elemento utilizado na composição de personagens anti-heroicas e a figura do bobo-sábio é essencial para a elaboração de personagens loucas, pois, conforme Bakhtin (1999), a loucura baseia-se na ambivalência:

> [...] a própria loucura é ambivalente. Aquele que a possui, o bufão ou o tolo, é o rei do mundo às avessas.
> Na palavra "louco" como em "colhão", o louvor e a injúria se mesclam numa indissolúvel unidade. Compreender o termo "louco" como uma pura injúria, ou ao contrário como um puro louvor (uma espécie de "santo"), equivale a destruir todo o sentido dessa litania. (BAKHTIN, 1999, p. 374).

A linguagem utilizada pela literatura carnavalizada, como era de se esperar, exprime um desvio frente às convenções verbais de uma linguagem mais séria e tradicional e dois conceitos fulcrais para a literatura carnavalizada são o dialogismo e a polifonia. A polifonia é entendida por Bakhtin (2005) como a mescla de várias vozes em um mesmo discurso; já o dialogismo é uma forma abrangente de diálogo entre diferentes discursos, vozes, estilos, idiomas e gêneros. Bakhtin (2005, p. 59) também afirma que esse aspecto dialógico relaciona-se com a vida e com a liberdade individual do sujeito: "a vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente".

[50] Publicado pela primeira vez em Moscou, em 1975.

Bakhtin (2005, p. 180) ainda esclarece que "a carnavalização tornou possível a criação da estrutura *aberta* do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica". O dialogismo se contrapõe ao discurso monológico, responsável por transmitir verdades universais e irrefutáveis. Desse modo, a linguagem carnavalizada é crítica, questionadora e repleta de elementos linguísticos não oficiais:

> Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais. (BAKHTIN, 1999, p. 162).

De acordo com Bakhtin (1988, p. 73), "o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas". Esse discurso é múltiplo e capaz de incorporar várias maneiras de transmissão das palavras do outro — seja por meio do ato de narrar, da fala das personagens, de citações, de referências ou de alusões. Além disso, outro recurso linguístico importante no estabelecimento da polifonia e do diálogo intertextual é a paródia, pois homenageia o texto original por meio de sua retomada e realiza um desvio, deslocando os sentidos do mesmo. Desta maneira, ao parodiar um texto, uma obra carnavalizada refuncionaliza-o, realizando uma renovação.

Juntamente com a paródia, a sátira e a ironia são outros fundamentais aspectos estilísticos empregados com o objetivo de provocar o riso carnavalesco, porque, através deles, são realizados os rebaixamentos cômicos e as inversões por meio das quais o leitor pode ser levado a refletir criticamente sobre as situações abordadas. Assim, as obras carnavalizadas, com o riso crítico que provocam, são capazes de cumprir também um papel libertador e renovador. Porém, algumas delas podem trazer também o contraponto trágico ou humorístico do riso carnavalizado: o chamado *campo do sério-cômico*. Nesse campo, conserva-se uma ambivalência entre a seriedade e a comicidade, criando nas obras um equilíbrio narrativo que espelha os diferentes e contrastantes momentos que compõem a experiência humana. O humor presente nas narrativas de Machado de Assis insere-se nesse *campo do sério-cômico*.

Há uma grande diversidade de obras que se filiam à tradição literária carnavalizada. Desde a Antiguidade, essa tradição já podia ser encontrada em obras como a de Petrônio, *Satíricon* (ano 60 d. C.) e Rabelais, *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534), por exemplo. Na

Espanha, a carnavalização pode ser percebida por meio de romances picarescos como o anônimo *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *La vida del Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo. No Brasil, é possível notar a presença de elementos da linhagem carnavalizada, por exemplo, em obras como *Memórias de um sargento de milícias* (1852 -1853), de Manuel Antônio de Almeida, que traz a figura do malandro, conforme destaca o crítico Antonio Candido:

> O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1970, p.71).

Mário Miguel González, em seus estudos sobre a picaresca e a neopicaresca, também situa nessa linhagem carnavalizada o romance *O Grande Mentecapto*. Unindo, portanto, elementos característicos da literatura contemporânea e da literatura de tradição carnavalizada, o romance em questão é ambivalente e, ao incorporar a temática da loucura ao seu enredo, nega a lógica social, política e econômica da realidade representada. Assim como em *Quincas Borba* e *O louco do Cati*, na narrativa de *O Grande Mentecapto* está presente a ironia, as ambuiguidades e as ambivalências entre o cômico e o trágico, elementos que atuam na construção de uma forma narrativa singular, que seja capaz de desnudar a loucura cotidiana brasileira de sua época.

Quanto à forma, se em *Quincas Borba* há um fazer irônico, um princípio de reversibilidade das situações e o humor e, em *O louco do Cati*, há uma técnica fragmentária e a predominância da alusão, em *O Grande Mentecapto*, há predominância do cômico e da multiplicidade dialógica[51]. Quanto à temática da loucura, percebe-se que as três obras mencionadas revelam a loucura quotidiana de sua época: o romance machadiano alegoriza a decadência do Império brasileiro, o romance de Dyonélio espelha o autoritarismo e a violência do Estado Novo e o romance de Sabino representa os abusos de poder e a brutalidade do período ditatorial iniciado em 1964.

[51] Apesar de todos os romances que são objeto deste estudo se vincularem à linhagem carnavalizada, em *O Grande Mentecapto*, o narrador deixa mais explícito este vínculo, havendo predominância das cômicas inversões e rebaixamentos carnavalizados. Por conta disso, os estudos de Bakhtin sobre a tradição dionisíaca são expostos mais detalhadamente neste capítulo.

Em todas as narrativas, o olhar dos protagonistas considerados loucos deflagra a loucura da sociedade com a qual se deparam, sendo esse olhar uma forma de consciência crítica que preside a elaboração dos romances. Além disso, para a representação da loucura nessas obras, foi necessário que cada autor elaborasse uma forma narrativa peculiar e, se por um lado, cada romance possui traços temáticos e estilísticos próprios, consistindo em uma obra original, por outro, é possível encontrar muitas semelhanças quanto às suas formas e conteúdo.

4.2. O narrador multifacetado e seus discursos

O narrador de *O Grande Mentecapto* é multifacetado e realiza um complexo jogo de máscaras, utilizando quatro vozes narrativas diferentes: o enunciador do discurso, o pesquisador da biografia do protagonista, o personagem da pesquisa e o autor do relato. Vale ressaltar que esses mascaramentos remetem à literatura carnavalizada, ao teatro grego, intimamente ligado aos gêneros trágico e cômico, e aos rituais dedicados ao deus Dionísio. Percebe-se também a semelhança desse narrador multifacetado com o narrador de *Quincas Borba*, pois ambos possuem grande capacidade de dramatizar outras vozes e pontos de vista e, segundo Souza (2006, p. 16), "dramatizar significa tornar-ser outro, outrar-se". Portanto, nos dois romances, é possível observar a representação da alteridade, o que sugere que o leitor está diante de um narrador pouco confiável.

O narrador de *O Grande Mentecapto* desempenha as tarefas de percorrer o estado de Minas Gerais recolhendo informações, documentos e depoimentos a respeito de Geraldo Viramundo para, posteriormente, selecionar e organizar o material a fim de escrever um relato biográfico. Desta maneira, também há quatro tempos narrativos que o narrador maneja de modo que o leitor os confunda ou não perceba com muita clareza a distância temporal existente entre os diversos fatos que narra. O primeiro e mais evidente deles é o *tempo da narrativa*, que consiste nos anos que se passam entre o nascimento e a morte do protagonista — aproximadamente entre os anos de 1915 e 1948 —, ou seja, trata-se do tempo biográfico da história narrada.

Já o *tempo da pesquisa* é posterior ao *tempo da narrativa* e corresponde aos anos em que o narrador supostamente percorreu o estado mineiro coletando dados para compor a biografia. O *tempo da escrita*, por sua vez, é posterior ao *tempo da narrativa e ao tempo da pesquisa* e corresponde ao período em que o narrador compôs o relato biográfico do protagonista. Por fim, o *tempo da narração*, sendo concomitante com o *tempo da escrita*,

corresponde ao tempo em que a história é relatada pelo narrador em terceira pessoa. Vale destacar que o narrador sempre se situa nesse *tempo da narração*, mas focaliza fatos que podem pertencer ao *tempo da narrativa*, ao *tempo da pesquisa* ou ao *tempo da escrita*. Ele narra em terceira pessoa os fatos referentes ao *tempo da narrativa*, mas narra em primeira pessoa os fatos referentes ao *tempo da pesquisa* e ao *tempo da escrita*, interrompendo o curso do relato para dialogar diretamente com o leitor.

Há, portanto, um só narrador que acumula quatro tarefas — narrar, pesquisar, escrever, participar — e maneja quatro tempos narrativos — o da narração, o da escrita, o da pesquisa e o da narrativa —, oscilando entre a primeira e a terceira pessoas e modificando seu discurso de acordo com sua intencionalidade. Essa estrutura evidencia o elevado grau de manipulação que o narrador exerce sobre o curso da narrativa e possibilita que o romance seja dialógico, polifônico e ambivalente nos moldes bakhtinianos, além de proporcionar ao narrador jogar com o estatuto ficcional da obra, fazendo-a parecer verdadeira e histórica e satirizando o discurso histórico e científico.

É difícil estabelecer uma hierarquia entre os tipos de narradores analisados. Por uma questão de coerência e verossimilhança, pode-se pensar que o narrador autor, devido à sua função metalinguística, desempenha o papel englobante das demais vozes. Nessa condição, incorpora a voz do narrador pesquisador, que é precedente à narração, pois tem a função de angariar fatos e subsídios para amparar a biografia. Esse narrador, por sua vez, sincretiza o seu papel ao do narrador personagem, durante o tempo das andanças exigidas pela pesquisa.

Quando desempenha o papel de enunciador, o narrador finge certa objetividade e neutralidade narrativa em relação aos fatos, mas tudo não passa de um artifício retórico, pois esse narrador enunciador é bastante irônico, emite juízos de valor e, por diversas vezes, sua linguagem enganosamente direta gera o riso no leitor:

> O verdadeiro nome de Geraldo Viramundo, embora ele afirmasse ser José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva, era realmente Geraldo Boaventura, e assim está lançado no livro de nascimentos em Rio Acima. Seu pai, um português, tinha vindo para o Brasil em 189***, na primeira leva de imigrantes que sucedeu ao decreto de nova política imigratória da República Recém-proclamada, e se casou no Rio com uma italiana naquele mesmo ano. Como ele foi acabar morando em Rio Acima, só Deus sabe. (SABINO, 2016, p. 09)[52].

[52] Em 1996, Fernando Sabino ajuda a elaborar a edição de sua *Obra Reunida* e, nessa oportunidade, inclui um anexo com citações e referências que aparecem em *O Grande Mentecapto*. A partir desse momento, essas citações e referências passaram a integrar todas as posteriores edições do romance por facilitarem a identificação desses elementos na narrativa e proporcionarem uma melhor compreensão da obra. Por este motivo, a edição de *O Grande Mentecapto* utilizada neste estudo é posterior a 1996.

Ao revelar, de maneira ágil e clara e utilizando uma linguagem simples, a verdadeira origem do protagonista, seu nome de batismo e a lacuna existente entre o casamento de seus pais no Rio de Janeiro e a família que constroem em Rio Acima, o narrador enunciador produz comicidade. O riso é gerado a partir da similaridade entre o nome das duas cidades mencionadas no trecho e da distância e disparidade das características de ambas. Além disso, a maneira abrupta com que o narrador enunciador introduz a última afirmação "como ele foi acabar morando em Rio Acima, só Deus sabe" corrobora para essa comicidade.

Por fim, a discrepância entre o suposto nome do protagonista — José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva — e seu nome de batismo — Geraldo Boaventura também colaboram na elaboração do riso. É possível observar também que há uma aproximação entre o nome que o protagonista escolhe em um momento no qual desejava aparentar nobreza (José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva), o nome do protagonista de *Quincas Borba* (Pedro Rubião de Alvarenga) e o nome de D. Pedro de Alcântara.

Considerando esse vínculo, é possível notar que há um rebaixamento e uma sátira à história aristocrática e patriarcal brasileira por meio da figura do "herói" romanesco Geraldo Boaventura, posteriormente denominado de Geraldo Viramundo. Em seus estudos sobre o princípio trágico, Eagleton (2013, p. 116) destaca que "é provável que palavras como 'heroísmo' estejam por demais contaminadas pela sua história aristocrática e patriarcal para terem outros usos, e rejeitá-las significa uma radical reescritura da história". Por meio do protagonista Geraldo Viramundo, o romance faz com que os discursos monológicos, as regras de comportamento, as religiões, as ideologias bem como o sistema político, econômico e social sejam revistos.

Quando desempenha o papel de pesquisador, por sua vez, o narrador assume a primeira pessoa, dialogando com o leitor e, ao referir-se aos fatos do *tempo da pesquisa*, torna-se também personagem da narrativa, porém ele não é personagem da história narrada, porque a época em que faz a pesquisa é posterior à época em que os fatos biográficos aconteceram. Desta maneira, o narrador justifica ao leitor como tomou conhecimento dos eventos que integram a biografia do protagonista:

> Um padre meu amigo, que estudou em Mariana naquela época, me diz de um rapazinho que logo no terceiro dia de aula deu uma lambida na mão do bispo em vez de beijar-lhe o anel, por ocasião da visita de Sua Eminência ao seminário. Mas é pouco provável que se trate de Geraldo Viramundo, ainda que a descrição que lhe fiz condiga com a lembrança que ele tem, porque, como vimos, o rapaz saíra de Rio Acima inteiramente diferente do que era antes. Em Mariana, onde estive para tal

> fim, não encontrei a menor notícia a seu respeito, senão a que se prende ao acontecimento que abalou toda a cidade e que motivou sua saída de lá. (SABINO, 2016, p. 33-34).

Esse recurso faz com que o narrador angarie a credibilidade do leitor, visto que se apresenta como um historiador, realizando uma pesquisa científica sobre um indivíduo que realmente existiu. Ao agir assim, o narrador pesquisador joga com o estatuto ficcional do relato, baralhando os limites entre a realidade e a ficção. De acordo com Ismael Ângelo Cintra:

> Dentre as várias atitudes que sustentam o contrato de garantia da "verdade" entre os dois parceiros da enunciação, uma das mais conhecidas e utilizadas na literatura é a explicação ao leitor do modo como o narrador tomou conhecimento da história, mencionando como sua fonte, documentos, ou manuscritos encontrados (CINTRA, 1985, p. 18).

No romance machadiano *Quincas Borba*, por sua vez, esse procedimento também é utilizado, pois o narrador realiza intrusões na narrativa, valendo-se da primeira pessoa e referindo-se a acontecimentos de sua vida, como é possível observar, por exemplo, no momento em que ele faz referência a um evento que ouviu de um padre: uma mulher chorava o incêndio de sua choupana, quando um bêbado passa e pede permissão para acender seu charuto nas chamas que consumiam a casa. Nessa oportunidade, o narrador se dirige ao leitor nos seguintes termos:

> O padre que me contou isto certamente emendou o texto original; não é preciso estar embriagado para acender um charuto nas misérias alheias. Bom padre Chagas — Chamava-se Chagas. — Padre mais que bom, que assim me incutiste por muitos anos essa ideia consoladora, de que ninguém, em seu juízo, faz render o mal dos outros; não contando o respeito que aquele bêbado tinha ao princípio da propriedade — a ponto de não acender o charuto sem pedir licença à dona das ruínas. Tudo ideias consoladoras. Bom padre Chagas! (ASSIS, CXII).

No entanto, em *O Grande Mentecapto*, o pacto de confiabilidade que o leitor precisa fazer com o narrador possui diferenças em relação ao pacto de confiabilidade assumido em *Quincas Borba*. No romance machadiano, apesar de o narrador ser enganoso, irônico e os artifícios retóricos utilizados evidenciarem a falsidade de sua preocupação em construir a verossimilhança narrativa, pois há um jogo minuciosamente elaborado entre a *persona* e o *âmago*, o caráter enganoso de sua ficção é muito sutil, exigindo bastante sagacidade do leitor para decifrar suas ironias e ambiguidades. Portanto, o pacto narrativo é mais realista, porque

visa provocar no leitor a mesma sensação de confusão mental e de dúvida que o protagonista experimenta.

A realidade construída pelo romance parece ser verossímil, as verdades que o narrador autor ironicamente apresenta parecem ser aceitáveis e inquestionáveis e, abruptamente, o leitor percebe que se enganara, pois aquela realidade exposta não passa de construção ficcional e está repleta de lacunas e contradições que podem facilmente passarem despercebidas. Desse modo, a narrativa aponta para o caráter ficcional das verdades históricas, filosóficas, religiosas, sociais, políticas, econômicas, dentre outras, apontando para a loucura cotidiana.

Já em *O Grande Mentecapto*, formalmente, predomina o elemento cômico, como se o narrador autor contasse uma piada e, como autor de uma piada, não há muita preocupação com o verossímil. Segundo Cruz (2009, p. 330), "[...] não cabe falar em verossimilhança de uma lei ou de uma piada. Espera-se somente que a primeira seja cumprida e que a segunda *faça rir*, pouco importando se é verossímil ou não". Portanto, o fato de o narrador pesquisador demonstrar que procura garantir a verdade dos fatos não passa de um expediente retórico de ridicularização do discurso histórico e científico.

Assim como em *Quincas Borba*, no romance de Sabino, o narrador autor também se dirige diretamente a um leitor ficcional, que é diferente do leitor real. Escrito em uma época de abertura política, a representação da loucura cotidiana da sociedade brasileira em *O Grande Mentecapto* liga-se ao riso, à sátira evidente, à ridicularização, ao rebaixamento carnavalizado. Nesse romance, a sagacidade do leitor é exigida no desvendamento do dialogismo, visto que há um amplo diálogo intertextual e o leitor precisa ser capaz de perceber as múltiplas referências literárias, históricas, filosóficas, dentre outras e capaz de captar as falsas referências e informações truncadas ou incorretas que o narrador oferece.

Outro elemento importante que o narrador mobiliza ao realizar a pesquisa é a memória, pois a reconstrução da biografia apoia-se em documentos, registros e depoimentos dados por outros personagens. Como esses depoimentos são muito subjetivos, o leitor não chega a saber exatamente o quanto existe de imaginação no relato biográfico registrado na narrativa, pois cada indivíduo recupera determinadas lembranças e se esquece de outras, narrando um acontecimento a partir de seus sentimentos, impressões e pontos de vista pessoais. Sendo a memória formada a partir de lembranças e lacunas[53], o resultado da junção entre os depoimentos subjetivos da população mineira e esparsos registros históricos

[53] O recurso de realizar recuos temporais ao longo da narrativa, recuperando fatos do passado, também é utilizado pelo narrador de *Quincas Borba* e pelo narrador de *O louco do Cati*.

supostamente recolhidos pelo narrador pesquisador é uma narrativa tão lacunar e ambígua como a própria memória.

Conforme discutido anteriormente, esse caráter fragmentário integra *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, tendo em cada obra funções determinadas pelas estratégias dos narradores. No terceiro capítulo do romance de Sabino, por exemplo, o narrador pesquisador informa que não sabe o que houve com o protagonista durante dez anos:

> Sabido é que a primeira notícia existente sobre Geraldo Viramundo se refere à sua estada na cidade de Ouro Preto, já com 28 anos, isto é, dez anos depois de ter deixado Mariana. Ora, por mais longa que seja a estrada que liga as duas cidades, não há possibilidade de alguém levar dez anos para percorrê-la, a menos que adote o sistema que se tornou efetivo na administração pública de minha[54] terra por tantos anos: um passo para a frente e dois para trás. Há quem diga que Viramundo passou esses anos às margens e ao longo da própria estrada, sempre desejoso de partir, nunca desejoso de chegar, vivendo como um anacoreta, de raízes, frutos silvestres, eventualmente de esmolas, vestindo peles de animais e afastado do convívio dos homens. Mas é uma hipótese meramente romântica, aventada pelos que tentam fazer de Viramundo apenas um místico, um vagabundo, ou ambas as coisas. (SABINO, 2016, p. 57-58).

Nota-se, no excerto acima, uma falsa referência propositalmente criada pelo narrador e dissimulada aos olhos do leitor: quando ele afirma que "por mais longa que seja a estrada que liga as duas cidades, não há possibilidade de alguém levar dez anos para percorrê-la", afirma ser extensa a estrada que liga a cidade de Mariana a Ouro Preto, quando, na verdade, a estrada é curta. O narrador aproveita a oportunidade também para ironizar o comportamento daqueles que detém o poder político. Além disso, a causa de lacunas desse tipo ligadas à falta de registros e de informações pode ser a vastidão das andanças de Geraldo Viramundo pelo estado de Minas Gerais, já que ele percorreu praticamente toda a terra mineira, fazendo com que sua biografia se torne inenarrável, como o subtítulo da obra sintetiza: *relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*.

Em seus estudos sobre os aspectos narrativos da obra machadiana, Dilson Ferreira da Cruz afirma que, considerando a dramatização dos narradores de *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os diálogos que estabelecem com os leitores para tecerem comentários sobre a elaboração das obras, é possível constatar que ambas as obras tratam do fazer literário. Segundo Cruz (2009, p. 196), "nos dois casos, o tema da narrativa poderia ser algo como 'venturas e desventuras de um narrador pra compor sua narrativa'". É interessante

[54] Pela utilização da expressão *minha terra* no excerto em questão, é possível concluir que o narrador, assim como o protagonista, também é mineiro.

perceber o vínculo entre essa afirmação do crítico machadiano e o subtítulo do romance, já que *O Grande Mentecapto* também é um romance que discute a tessitura narrativa romanesca.

Outro fator que pode dificultar a recomposição integral da biografia é o trauma, isto é, as lembranças indizíveis que compõem a memória e o narrador autor estaria representando na obra por meio das lacunas. Conforme já mencionado no capítulo anterior, o trauma, segundo os estudos freudianos, pode ser definido como um acontecimento que fere a *psiqué* de uma pessoa. Para Freud (1987), os sintomas neuróticos, bem como a fala e os sonhos revelam as relações existentes entre o inconsciente e a linguagem. Freud acreditava no poder curativo da fala e privilegiou-a nas sessões psicanalíticas para tratamento das neuroses, inclusive traumáticas:

> Agora poderá ficar claro por que o método psicoterápico que descrevemos nestas páginas tem um efeito curativo. Ele põe termo à força atuante da representação que não fora ab-reagida no primeiro momento, ao permitir que seu afeto estrangulado encontre uma saída através da fala; e submete essa representação à correção associativa, ao introduzi-la na consciência normal (sob hipnose leve) ou eliminá-la por sugestão do médico, como se faz no sonambulismo acompanhado da amnésia. (FREUD, 1987, p. 53).

Quando um indivíduo ficava em silêncio em uma sessão psicanalítica, Freud atribuía essa ausência da fala a fatores como a reserva do sujeito frente ao analista, a resistência à análise, à pulsão de morte e ao recalque de alguma ideia. Em *O Grande Mentecapto*, as lacunas narrativas e os silêncios dos personagens podem ser considerados como uma alusão às neuroses traumáticas e os silêncios decorrentes delas, à dificuldade de um sujeito em narrar os seus traumas. Vale ressaltar que esse silenciamento advindo do trauma sofrido é também um traço importante na representação da loucura em *O louco do Cati*.

Tendo em vista que *O Grande Mentecapto* foi publicado durante um período ditatorial, o leitor pode imaginar que a violência excessiva empregada nesse contexto político pode ser geradora de episódios traumáticos para as vítimas. Além disso, nota-se que as obras escritas durante o domínio de regimes políticos repressivos costumam ser narradas de modo fragmentário. A respeito desta similaridade e dos propósitos que devem orientar a pesquisa e a crítica literária, Jaime Ginzburg destaca:

> Para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não como fim em si mesmos, como

> experimentos formais, mas quando associados a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social (GINZBURG, 2000, p. 50).

Em relação ao período ditatorial brasileiro, iniciado em 1964 e terminado em 1985, Ginzburg admite que obras literárias escritas durante esse momento abordam temas referentes aos traumas que o período gerou:

> Foi prática corrente durante a Ditadura o emprego da tortura, como parte do sistema de ações de repressão do Estado. Algumas obras literárias se dedicaram a abordar o assunto. Trabalhos de pesquisa de Regina Dalcastagnè, Nancy Baden, Malcolm Silverman e Renato Franco descrevem e interpretam obras desse período. Na década de 80, após o início da transição para a abertura política, escritores lidaram com o problema da memória coletiva dos tempos ditatoriais, incluindo referências ao problema da tortura. Em um trabalho anterior, com o título *Escritas da tortura*, tentamos mostrar como a literatura tentou se aproximar, com o emprego de recursos formais, da experiência de sobreviventes da tortura, e mais especificamente, da linguagem e das dificuldades de expressão desses sobreviventes, em razão do impacto do trauma vivido. (GINZBURG, 2000, p. 50).

Embora não mencione especificamente *O Grande Mentecapto* e não seja possível afirmar que o protagonista ou o narrador autor efetivamente sofram com algum trauma proveniente da violência ditatorial, os estudos de Jaime Ginzburg apontam para a discussão a respeito da memória coletiva e dos silêncios e traumas dos sobreviventes a regimes ditatoriais realizada pelas obras literárias do período. Dessa maneira, é possível notar que o romance de Sabino possui uma forma narrativa singular capaz de, por meio da representação da temática da loucura, desnudar a loucura social de sua época.

Da mesma maneira que, em romances como *Quincas Borba* e *O louco do Cati*, a discussão sobre a loucura demanda a criação de uma forma literária específica, com antíteses, ambiguidades, ironias, intertextualidades, discursos dialógicos e polifônicos, mascaramentos do narrador, fragmentação, elementos tragicômicos e outros traços do teatro e da tradição luciânica. Além disso, o olhar dos protagonistas considerados loucos pode ser entendido como consciência crítica a respeito da loucura coletiva e rotineira da sociedade. Em *O Grande Mentecapto*, é possível que os discursos, as instituições e pressupostos convencionalmente adotados também sejam revistos, porque o romance nega a lógica que preside à organização social brasileira.

Portanto, é possível encontrar nos três romances uma representação da loucura que expõe, em cada narrativa de um modo, os absurdos e as contradições dos sistemas de poder dominantes. Em *O Grande Mentecapto*, ao mesmo tempo em que há um relato fragmentado, que não reconstrói por completo a natureza e a trajetória do protagonista, há um narrador que

desempenha diferentes funções, adotando diferentes discursos de acordo com cada função, e utiliza essa técnica dos mascaramentos carnavalescos para conseguir compor uma biografia de Geraldo Viramundo muito bem elaborada do ponto de vista formal, porque o narrador tem absoluto controle sobre quais acontecimentos são abordados e de que maneira isso é realizado.

Quando desempenha o papel de autor do relato, o narrador também dialoga intimamente com o leitor, utilizando a primeira pessoa e fazendo pausas metalinguísticas nas quais é possível notar um jogo de aparências. Como tentativa de justificar uma lacuna de dez anos na biografia de Geraldo Viramundo, por exemplo, o narrador utiliza o expediente de informar que não narrará o que houve com o protagonista durante todos esses anos, porque as controvérsias esgotariam a paciência do leitor:

> Que fiquem para trás esses pontos controversos, pois deverão estar esgotando já a paciência do leitor, como aliás esgotaram a minha própria. E não faço qualquer referência aos anos de interregno na vida de Viramundo entre Mariana e Ouro Preto, para reencontrá-lo já nesta última cidade. (SABINO, 2016, p. 59).

Assim procedendo, o narrador retira de si a responsabilidade por não conseguir construir uma biografia completa e linear e esse recurso confere credibilidade à sua figura de narrador autor e à narrativa. Além disso, como outro meio de ganhar a confiança do leitor, esse narrador também utiliza um discurso de preservação da verdade a todo custo, informando que, para garantir a verdade dos fatos narrados, por exemplo, é capaz até mesmo de abrir mão de recursos metalinguísticos que favoreceriam a estética da narrativa:

> Assim, a bem da verdade, sou obrigado a passar por cima de suas inquietudes e deslumbramentos, distrações e macerações, arroubos de misticismo e insubordinação, tentações diurnas ou noturnas, inclusive a tentação da carne, ou propriamente dita — enfim, tudo que possa ter constituído a sua grande experiência de seminarista. Sei que com isso estou me dispensando de lançar mão de todo um sugestivo vocabulário que, além de amparar-me a prosa nos meandros em que ela se mete, levada pelo meu surpreendente personagem, dar-lhe ia também certo colorido de espiritualidade que falta à vida dele mas sobeja nas minhas intenções [...]. (SABINO, 2016, p. 34).

Mais adiante, porém, o narrador autor demonstra que essa preocupação com a verdade é apenas um mecanismo de ridicularização dos objetivos históricos e científicos, pois ele, ironicamente, interrompe a narração de um episódio somente por causa do seu efeito estético:

> Interrompi o meu relato em obediência a uma das regras fundamentais do gênero gótico, segundo a qual devemos mudar de assunto abruptamente no ponto crucial da narrativa, a fim de tirar o máximo de efeito do suspense, e mais tarde retornar a ela por um outro ângulo. O outro ângulo, no caso, só pode ser o do fantasma. (SABINO, 2016, p. 184).

Nota-se também que, ao agir assim, o narrador está adotando uma postura crítica também a respeito das caraterísticas estilísticas do gênero gótico, logo, a sátira desse romance é generalizada. Além disso, ao dialogar constantemente com o leitor, o narrador confirma o caráter dialógico da obra. De acordo com Bakhtin (1997)[55]:

> O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva. (BAKHTIN, 1997, p. 294).

Como nos romances machadianos, o narrador de *O Grande Mentecapto* prevê as reações de seus leitores ficcionais, evidenciando seu multiperspectivismo e sua capacidade de dramatizar a alteridade. Ao mesmo tempo em que afirma privilegiar a verdade dos fatos, o narrador autor demonstra grande preocupação com a estética literária, revelando ao leitor detalhes formais de composição do relato e ironizando-os. Ao exagerar nesse recurso às pausas metalinguísticas, o narrador produz o efeito cômico, evidenciando a conexão da obra com a linhagem carnavalizada.

Em outra oportunidade, o narrador enunciador menospreza sua capacidade artística, confessando não ter condições de narrar o que se passou quando o protagonista, por engano, utilizou como banheiro a entrada de ar de um ventilador:

> Jamais poderei eu descrever o que se passou então. Faltam-me engenho e arte para dar ideia da cena dantesca que se seguiu. Direi apenas que o referido cano não era de esgoto, mas mera entrada de ar para um ventilador que girava diretamente sobre o salão de baile. (SABINO, 2016, p. 80).

A ideia da inenarrabilidade retorna no trecho acima, porém, essa suposta falta de condições de recompor o acontecimento é mera técnica estilística para dar uma ideia da proporção que o cômico engano atingiu, deixando ao leitor a tarefa de imaginá-lo em detalhes. Deste modo, a inenarrabilidade é desmentida pela habilidade e absoluto controle

[55] Publicado pela primeira vez em Moscou, em 1979.

sobre a construção da narrativa que o narrador possui, buscando inclusive confundir-se com o autor do romance, Fernando Sabino:

> Eu não estaria transcrevendo na íntegra o diálogo entre Viramundo e essa senhora, se não fosse pela esperança de surpreender nele alguma eventual referência que ela acaso fizesse à nossa relação de parentesco — pois se trata nada menos que de minha tia — dando-me, assim, oportunidade de mencionar meu pai e meu avô. Como nada falou ela (embora lhe deva informações valiosas sobre a passagem de Viramundo pela cidade), falo eu:
> Meu avô Nicolau, italiano de nascença, era dono do Salão Recreio, um bar com pitoresco caramanchão na antiga rua 1 ° de Março, local também conhecido como praça do Ginásio, com uma tabuleta à entrada em que, para não vender fiado, ele se valia da célebre advertência de Dante:
> *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.*
> Importava barris de Chianti da Itália e foi o introdutor do sorvete em Minas Gerais, no ano de 1892, para o que fazia vir do Rio, pela Estrada de Ferro Leopoldina, blocos de gelo encaixotados e protegidos por serragem (a metade se derretia pelo caminho). E meu pai, seu Domingos, (antes de casar-se com a suave dona Odette), inspirado mais pelo vinho que pelo sorvete, juntou-se a um farmacêutico de nome João Teixeira e abriu uma fábrica de Soda e de Água de Selters — precursora, portanto, da alka-seltzer. Dos dois feitos muito me orgulho. Perdão, leitores. (SABINO, 2016, p. 178).

É importante destacar que Nicolau, Domingos e Odete são, respectivamente, referências ao avô, ao pai e à mãe de Sabino e os fatos narrados a respeito deles são verídicos. Além disso, na narrativa, aparecem algumas notas do autor, inseridas pelo próprio Fernando Sabino, enquanto autor ficcional, nas quais a voz e o discurso utilizados parecem ser os mesmos do narrador autor. Pode-se observar, por exemplo, que em uma delas Sabino justifica a maneira pela qual o protagonista ficou conhecido como o responsável por defecar sobre o governador do Estado de Minas Gerais em um baile — no episódio acima mencionado, em que confundiu o banheiro com a entrada de ar do ventilador que dava para o salão do baile —, na cidade de Ouro Preto, quando o narrador enunciador havia anteriormente informado que Geraldo Viramundo não foi descoberto naquele momento:

> *Se ninguém chegou a saber quem fora o responsável, como tal responsabilidade veio a tornar-se pública? Trata-se de um desses pormenores em que costumam tropeçar os escritores pouco ciosos da verossimilhança no registro dos fatos, o que não é o nosso caso. Apresso-me a esclarecer ao leitor ter sido o próprio Viramundo a contar o acontecido ao seu amigo Barbeca, que se encarregou de divulgá-lo pelos quatro cantos da cidade (N. do A.). (SABINO, 2016, p. 95).

Fica evidente, pelo excerto acima, que os limites entre a realidade e a ficção na narrativa são propositalmente misturados a fim de que a narrativa possa revelar como o que conhecemos como realidade pode ser apenas uma criação ficcional. A voz e o discurso de

Sabino também se mesclam ao discurso do narrador pesquisador, quando, por exemplo, o autor insere na obra uma nota na qual revela não se lembrar de uma anotação feita durante a pesquisa a respeito da biografia do protagonista:

> À margem das anotações recolhidas durante minhas pesquisas sobre a vida de Geraldo Viramundo, há uma rubrica de meu próprio punho que diz: "o episódio da negra Adelaide merece ser contado". Mas isso faz tempo que anotei, e não me lembro absolutamente o que apurei na época sobre a negra Adelaide, naquilo que concerne o nosso herói (N. do A.). (SABINO, 2016, p. 12).

É possível notar, portanto, que as vozes e discursos das diferentes facetas assumidas pelo narrador mesclam-se de modo a serem percebidas pelo leitor como uma unidade. Para que os meandros de construção do romance e as informações fornecidas por trás da superfície narrativa sejam nitidamente percebidos, é necessária uma leitura atenta. No final do romance, por exemplo, o narrador autor apresenta um epílogo, no qual informa o destino de vários personagens após o término da narrativa, e apresenta também uma bibliografia composta de títulos como *Viramundo na Ventania*, de Paulo Mendes Campos, por exemplo. O escritor é autor de *Homenzinho na ventania*, obra que, no entanto, não possui nenhuma relação com Geraldo Viramundo.

Assim, o narrador autor cria ludicamente um título que não tem referente real, mas simula ter e, com isso, confere verossimilhança ao seu trabalho, insinuando que existem vários livros publicados sobre Viramundo. Há também, nas obras referidas na bibliografia do romance, um autor chamado Silviano Romano, que teria escrito a monografia *Viramundo — uma Interpretação Estruturalista das Manifestações Cognoscitivas Através da Semiótica*. A obra não tem referente real no mundo, assim como o autor, mas seu nome pode ter sido construído pelo narrador autor a partir da junção dos nomes de dois escritores brasileiros importantes: Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant'Anna. Já o título do livro é um irônico comentário sobre tendências críticas, uma vez que os mesmos também atuam e são referências no campo da crítica literária.

Além de referências desse tipo, a bibliografia traz também obras que teriam sido escritas por personagens da narrativa, como, por exemplo, o Dr. P. Legrino[56], diretor do hospício de Barbacena:

> *Dr. P. Legrino:*
> — Hospício Sem Paredes
> — Os Doidos Têm Razão

[56] Uma referência a Hélio Pellegrino, escritor, psicanalista e amigo pessoal de Fernando Sabino.

> — A Insurreição de Viramundo, um Marco na Psiquiatria Revolucionária de Minas (separata). (SABINO, 2016, p. 236).

No sétimo capítulo, dos oito que compõem a narrativa, o narrador autor informa ao leitor que pensa em desistir de continuar o relato, depois de o leitor ter acompanhado a narrativa ao longo de tantas páginas:

> Neste ponto, aliás, confesso que me sinto tentado a interromper em definitivo o meu trabalho. Se prossigo, é única e exclusivamente por um imperativo de consciência como escritor, diante de seus leitores. Não tenho o direito de trazê-los até aqui, para abandoná-los em meio à áspera jornada que juntos empreendemos. Agora, o jeito é vender o resto das entradas, o espetáculo continua — e quem pariu Mateus que o embale. Portanto, continuemos, mesmo aos atropelos, trancos e barrancos, com que Geraldo Viramundo nos arrasta consigo ao longo de suas peregrinações.
> Peço vênia, porém, para esclarecer que daqui por diante o meu relato será um tanto claudicante na sua ordem cronológica, dado que, por muito haja tentado, não consegui estabelecer, a partir de Congonhas do Campo, o roteiro preciso do grande mentecapto pela Província de Minas Gerais.
> (SABINO, 2016, p. 170).

Esse expediente, capaz de deixar o leitor desconcertado, encontra respaldo na obra machadiana *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cuja narrativa também era claudicante. No capítulo LXXI, intitulado *O senão do livro*, o defunto autor afirma arrepender-se do livro:

> Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...
> E caem! — Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair (ASSIS, LXXI).

O narrador autor de *O Grande Mentecapto*, porém, simula ter um comportamento diferente do narrador machadiano que acusa o leitor, porque diz ter consciência como escritor e continuar a narrativa por respeito aos leitores. No entanto, em seguida, ele informa que o relato será claudicante na ordem cronológica daquele momento em diante, mas o leitor atento pode constatar que o relato sempre foi claudicante, desde o terceiro capítulo, em que há uma lacuna de dez anos na narração da biografia do protagonista. Como é possível observar, o narrador do romance de Sabino, assim como o narrador machadiano, possui um comportamento duvidoso, já que o seu discurso não corresponde às suas atitudes e essas

contradições somente ficam evidentes quando o leitor deixa de observar apenas a superfície textual e consegue penetrar mais profundamente na narrativa, sendo capaz de perceber as fendas que ela contém.

As semelhanças com o narrador autor machadiano, no entanto, vão além, estendendo-se até à organização do romance em capítulos. O método utilizado pelo narrador autor de *O Grande Mentecapto* consiste em fazer com que o conteúdo dos capítulos apareça resumido nos títulos. Tal técnica é bastante tradicional, tendo sido empregada anteriormente nas novelas de cavalaria da Idade Média, por exemplo, que narravam aventuras vivenciadas pelos cavaleiros andantes. A utilização desse procedimento é uma das várias ironias do narrador autor, pois faz parecer que o protagonista Geraldo Viramundo é uma espécie de cavaleiro andante brasileiro, o que a sua trajetória de vida confirma e refuta ao mesmo tempo devido à ambivalência do personagem, que é simultaneamente herói e anti-herói. Em seus estudos sobre a ironia, Márcio Seligmann-Silva afirma:

> A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.371).

O narrador autor do romance, portanto, comporta-se de maneira semelhante ao escritor Miguel de Cervantes quando emprega esse recurso em *Dom Quixote*, visto que o romance espanhol satiriza a figura do cavaleiro andante ao possuir como personagem principal o fidalgo decadente e sonhador Dom Quixote, que vivencia diversas aventuras temperadas por sua loucura. A respeito do romance cervantino, Souza (2006) destaca:

> Em consonância com a tradição dialética da ironia, Cervantes instaura os fundamentos da forma irônica do romance moderno. Em Dom Quixote, a essência e a aparência, a realidade e a ilusão, a razão e a loucura, enfim, todos os pares de dualidades são concebidos como dois aspectos complementares do universo em que se exerce a experiência humana. (SOUZA, 2006, p.45).

Quincas Borba, O louco do Cati e O Grande Mentecapto são romances que revelam que esses conceitos concebidos como elementos antitéticos não o são. Neles, a loucura é mostrada como contraparte indissociável da razão, capaz de revelar as falhas, as contradições, as ambiguidades da lógica corrente e desarticulá-la, levando os leitores a refletir criticamente a respeito dos discursos, ideologias, sistemas de poder, instituições, dentre outros. Para tanto, é fundamental o papel do narrador e seu multiperspectivismo. De acordo com Souza (2006,

p.46), "para se haver com a evanescência do real, o romance cervantino revoluciona a estrutura tradicional da ficção narrativa, invencionando um protagonista e um narrador que se comportam como atores dramáticos, que se revestem e se desvestem de várias máscaras".

Por meio dessa dramatização, desses mascaramentos, os romances representam os jogos de simulação e dissimulação presentes em um espaço de sociabilidade e, existindo um leitor capaz de perceber a diferença entre *persona* e *âmago* no fazer literário e no ambiente social representado, essas narrativas apontam para os jogos de simulação e poder presentes na realidade exterior às obras. Considerando Souza (2006, p. 47) têm-se que "a ambiguidade do personagem cervantino, que congrega em si mesmo os extremos contrapolares da razão e da sandice ou do sério e do jocoso, perpetua-se na história da recepção".

Incorporando elementos de *Dom Quixote* e valendo-se da diversidade de gêneros que compõem o gênero romanesco, *Quincas Borba, O louco do Cati e O Grande Mentecapto* abordam a temática da loucura de modo que a ambivalência dos loucos representados possibilite a reflexão crítica do leitor sobre os fatos narrados e a organização social no que tange à realidade criada ficcionalmente e suas alusões à realidade empírica. Os protagonistas desses romances não conseguem ou não desejam adaptar-se à lógica social convencionalizada e seu olhar e comportamentos libertos dessa lógica desmascaram seus ardis.

O Grande Mentecapto revela-se, dessa forma, como uma obra que realiza uma apropriação crítica da tradição literária, combinando-a com elementos modernos. No romance machadiano *Quincas Borba*, conforme já foi discutido de maneira detalhada no primeiro capítulo deste estudo, os capítulos são enumerados em algarismo romano e não têm título, sendo que no capítulo cento e doze, o narrador autor refere-se ao método literário de resumir o capítulo no título:

> Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros — velhos todos —, em que a matéria do capítulo era posta no sumário: "De como aconteceu isto assim, e mais assim". Aí está Bernardim Ribeiro, aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em Tom Jones, livro IV, cap. I, lede este título "Contendo cinco folhas de papel". É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que autor conclui obsequiosamente "E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo". (ASSIS, CXII).

Como é possível observar, o narrador ocupa um capítulo inteiro apenas com o comentário metalinguístico, o que gera comicidade por ser uma atitude semelhante à adotada pelo autor Fielding, já que basicamente nada é narrado no capítulo. Vale ressaltar, porém, a crítica à tradição que esse narrador realiza quando afirma que os capítulos das obras que

utilizam tal técnica narrativa podem ser lidos somente observando os títulos. Continuando com o mesmo raciocínio, no próximo capítulo, o narrador simula ter adotado o método de autores como Fielding e afirma:

> Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: "De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera".
> Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, quereria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era coautor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; — deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias. (ASSIS, CXIII).

Ao mesmo tempo em que simula adotar a técnica narrativa em questão, o narrador critica-a, mostrando que, para alguns leitores, o resumo expresso no título não seria suficiente, pois eles gostariam de uma explicação detalhada a respeito dos fatos narrados — no caso, como o protagonista Rubião, tentando auxiliar o personagem Dr. Camacho na escrita de um artigo, considerou-se autor de obras alheias. O narrador, porém, ao contrário do que o leitor poderia imaginar, também não fornece essa explicação detalhada, enganando o leitor e deixando-o somente com um breve resumo do episódio, justificando que a análise do fato "seria longa e fastiosa". De acordo com Cruz (2009):

> Os nomes dos capítulos referem-se tanto aos fatos narrados quanto ao ato de narrá-los, mostrando o equilíbrio entre uns e outros em um mesmo processo que não passou despercebido a Machado (não nos esqueçamos dele), como mostra o narrador de *Quincas Borba*, quando lamenta não ter o mesmo talento que Cervantes para nomear os capítulos. Enfim, no *Dom Quixote* acontece um processo curioso: uma debreagem enunciativa da enunciação associada à instalação do narrador como actante do enunciado, não enquanto sujeito que executa programas comuns aos demais sujeitos — como Dom Quixote e Sancho Pança — mas como alguém cujo percurso é escrever um livro. (CRUZ, 2009, p. 172).

Mais adiante, o capítulo CXIV parece um título devido à sua extrema concisão e é escrito somente para fazer um breve comentário sobre o mesmo assunto: "Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título". Percebe-se, assim, que os narradores de *O Grande Mentecapto* e *Quincas Borba* são irônicos quanto à correspondência entre as narrativas e seus títulos, cada um à sua maneira: o narrador autor de Sabino utiliza a técnica com intencionalidade satírica, carnavalizada, burlesca; o narrador de Machado não

utiliza a técnica, mas dialoga com ela fingindo utilizá-la. A ironia, como figura retórica, é responsável por introduzir um desvio na narrativa, isto é, uma voz contrária ao discurso expresso na superfície textual. Por conta disso, a ironia é um recurso importante na formação de ambas as obras.

Quando, por exemplo, o leitor duvida da veracidade do relato, o narrador autor do romance de Sabino ironicamente exime-se da responsabilidade sobre essa veracidade. No momento em que narra um episódio no qual o protagonista conversava com um cavalo falante, no sexto capítulo, o narrador autor informa que acredita no acontecimento por já haver se deparado com muitas cavalgaduras falantes — afirmação carregada de ironia:

> Espinhosa é a missão do escritor. Mormente quando se empenha em fazer o levantamento da vida de personagem tão obtuso como o que veio a cruzar o meu já comprometido destino literário. Antes de levar avante o relato de suas aventuras e desventuras, devo esclarecer que não sou diretamente responsável pela veracidade do episódio que dá fecho ao capítulo anterior. Limito-me a vender o peixe — no caso, o cavalo — como me foi vendido. Se o leitor não quiser comprar, não o censuro. Só peço que não tome o episódio como um desses efeitos de fim de capítulo que os escritores costumam usar, para atingir pelo exagero truão o fim colimado. E longe de mim a pretensão de com isso ingressar na prestigiosa corrente do realismo mágico, tão em voga ultimamente, a fim de induzir o leitor a acreditar com naturalidade num fenômeno espantoso, como é o de um cavalo falar. Eu, de minha parte, acredito. Tenho visto ao longo da vida tantas cavalgaduras bem falantes, que mais uma não me faz a menor mossa. (SABINO, 2016, p. 139-140).

Em atitude semelhante, o narrador autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* também se exime da responsabilidade de convencer o leitor da verossimilhança de sua condição de defunto autor: "A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus" (ASSIS, Prólogo). Embora o narrador de *O Grande Mentecapto* não ameace o leitor explicitamente, ele também lhe dá um piparote quando quebra suas expectativas de esclarecimento dos fatos e lhe deixa a tarefa de assumir ou não o pacto ficcional com o narrador.

Considerando as diferentes tarefas assumidas pelo narrador e os diferentes discursos assumidos por ele de acordo com as necessidades narrativas de cada uma das vozes que encena, é possível notar que esse recurso estilístico garante agilidade ao relato devido às constantes interrupções feitas no curso da narrativa e aos diversos aspectos focalizados. Como obra que se filia à linhagem carnavalizada, a linguagem do romance é dialógica, plurilíngue e polifônica, havendo nela espaço para palavrões, xingamentos e neologismos, responsáveis por romper com um padrão de linguagem tradicionalmente bem-comportada, rebaixando-a e renovando-a.

Como forma de estabelecer o diálogo intertextual, o narrador recorre a citações diretas, referências, alusões e paródias que incidem sobre uma enorme gama de eventos, pessoas, personagens, discursos e textos — sejam literários, científicos ou históricos — que englobam desde países estrangeiros da Idade Média até a literatura mineira da década de 70. Tendo em vista essa ampla capacidade dialógica, é possível notar que o romance possui uma vasta potencialidade renovadora, porque através do dialogismo, ela torna-se capaz de instaurar a reflexão crítica sobre todos esses elementos e modificar o ponto de vista do leitor a respeito desses aspectos. Além disso, a narrativa incorpora traços importantes da cultura popular brasileira como as lendas, as expressões idiomáticas, as cantigas e parlendas, os jogos de adivinha, os ditados populares, os casos — ou causos — e os chistes. Assim, *O Grande Mentecapto* aponta também para sua capacidade renovadora da tradição e da cultura brasileira.

Portanto, o narrador multifacetado de *O Grande Mentecapto*, valendo-se de um discurso irônico, questiona a verdade do discurso histórico, o objetivismo do discurso científico, os limites entre a realidade e a ficção, bem como a verossimilhança do relato. Esse questionamento sobre o objetivismo do discurso científico também está presente na obra machadiana. Em *Memórias póstumas*, por exemplo, Brás Cubas pretendia criar um emplasto anti-hipocondríaco que aliviaria a humanidade, mas, ironicamente, fica doente e não põe em prática seu intento. Esse excesso de confiança no poder da ciência, especificamente da medicina, é satirizada no romance.

Além disso, no *Conto Alexandrino* — publicado primeiramente no rodapé da *Gazeta de Notícias*, em 13 de maio de 1883, e recolhido em livro por Machado de Assis, em 1884, integrando *Histórias sem data* — o narrador machadiano focaliza as experiências científicas de dois anatomistas, Stroibus e Pitias, que torturam ratos na tentativa de provar que, quando o homem bebe o sangue de um rato, ele transforma-se em um ratoneiro. De acordo com Granja (2009), o conto é ironicamente narrado de modo a provocar no leitor uma aversão ao procedimento científico dos anatomistas. Considerando esse conto em sua relação com o primeiro suporte material no qual foi publicado, o jornal, é possível observar que, nesse suporte, eram divulgadas notícias de procedimentos semelhantes. Portanto, era possível ao leitor daquela época perceber que o narrador dialogava com os discursos veiculados no jornal, recriando-os.

A respeito desse procedimento literário machadiano de recriação dos discursos, Granja (2009) questiona:

> Sem chocar o seu leitor imediato pelos mesmos meios que os textos circunvizinhos, e muitas vezes parodiando seus métodos, Machado de Assis, do cronista ao ficcionista, estaria escrevendo diariamente uma nova configuração de *alguma ordem para os discursos*? (GRANJA, 2009, p.112).

O narrador autor de *O Grande Mentecapto* faz uma constante revisão crítica dos discursos, rompendo com a certeza da existência de uma verdade monológica, completa e absoluta, trazendo o dialogismo, o plurilinguísmo e a multiplicidade ideológica, típicos da literatura carnavalizada. É possível notar o elevado grau de manipulação que o narrador exerce sobre a narrativa e a importância que o foco narrativo possui no romance, visto que é através dele que o narrador mostra suas diversas facetas e as dos personagens, assim como o narrador de *Quincas Borba*, que mobilizou esse mesmo recurso para revelar aos leitores as diferentes nuances que constituem o âmago dos personagens e as suas relações com os comportamentos sociais adotados, conforme foi anteriormente discutido no primeiro capítulo deste estudo.

O narrador de *O Grande Mentecapto* constrói uma narrativa ambivalente na qual sistematicamente mistura a realidade e a ficção, distanciando-se e aproximando-se dos fatos narrados conforme a necessidade e lançando mão da ambiguidade constantemente, pois, no relato, *tudo é* e *não é* ao mesmo tempo. Desse modo, a narrativa envolve o leitor em um jogo complexo, repleto de paradoxos, antíteses e contradições e torna possível que o leitor confronte os diferentes acontecimentos e discursos a respeito desses acontecimentos, reflita, julgue-os e tire suas próprias conclusões críticas. A representação da loucura realizada nesse romance funda-se na desconstrução dos discursos e ideologias tradicionalmente aceitas e a carnavalização é importante para a elaboração desse modo particular de representar a loucura.

4.3. Origens de Viramundo: Rio Acima e Mariana

O nome de batismo do protagonista é Geraldo Boaventura, tendo ele nascido na pequena cidade mineira de Rio Acima, sendo o filho caçula de doze irmãos e tendo um pai português — o Sr. Boaventura — e uma mãe italiana — Dona Nina. A família de Geraldo é humilde: possui apenas uma pequena casa e um armazém do qual obtém seu sustento. Além disso, o narrador / autor informa que supostamente seus pais chegaram a Rio Acima quando estavam fugindo de autoridades imigratórias ou da polícia. Desde a infância, Geraldo mostra-se como um indivíduo astuto, uma criança travessa que possuía, no entanto, traços que a diferenciavam das demais. O principal deles é sua atitude contestadora da ordem estabelecida,

que pode ser notada desde sua infância quando o protagonista percebe que em sua cidade havia uma estação ferroviária, mas que o trem não parava lá. A partir desse momento, ele decide desafiar o maquinista colocando-se sobre os trilhos até que o trem pare:

> A máquina, ameaçadoramente visível e crescendo como um demônio, apitou pela primeira vez. Depois apitou outra, mais outra — Geraldo Viramundo olhou para ela pela última vez e fechou os olhos, sentindo o dormente vibrar sobre seus pés. O apito agora era continuado, as rodas rangiam nos trilhos, o barulho perdia o ritmo numa desordem de silvos e entrechoque de ferros. Geraldo, braços ainda erguidos, lembrou-se de prometer vinte ave-marias e vinte padre-nossos se o trem parasse — não se ele não morresse, mas se o trem parasse — e foi a última coisa de que se lembrou. (SABINO, 2016, p. 19).

Como Geraldo consegue fazer o trem parar, ele passa a ser admirado pela população e por conta disso Pingolinha, um menino de cinco ou seis anos, decide seguir seu exemplo e imitar o seu feito, mas acaba morrendo atropelado pelo trem. Diante desse evento trágico, o comportamento do povo em relação ao protagonista muda drasticamente e as pessoas passam a apontá-lo como uma má influência. Assim, sua conduta revolucionária começa a ser considerada perigosa e sua infância torna-se solitária:

> Geraldo Viramundo, que suportou a importância de ser ovelha negra entre os meninos da cidade, foi-se tornando de novo a figura apagada que corria pelos pastos, tomava banho no rio, empinava papagaios. Mas nunca mais se misturou com os outros. Afastou-se até dos irmãos e andava sempre sozinho, pelos cantos, ensimesmado e pensativo. Quando completou quinze anos, passou a trabalhar na olaria. (SABINO, 2016, p. 26).

Durante a sua adolescência, a família de Geraldo muda-se para a cidade e ele e os irmãos passam a trabalhar em uma olaria, fabricando tijolos. Contrastando com a comicidade que a narrativa cria desde o início, com a morte de Pingolinha, há a introdução do elemento trágico. Vale destacar que Mikhail Bakhtin concebe o riso e a tragédia como duas instâncias opostas e complementares, conforme Eagleton (2013, p. 258), "para Bakhtin, tanto a tragédia quanto o riso parecem formas de realismo moral e epistemológico, e sua advertência contra a prematura harmonização de ambos atinge um tom raro na crítica sobre o trágico".

De maneira semelhante ao princípio de reversibilidade das situações opostas e equivalentes que pode ser encontrado nas obras machadianas, em *O Grande Mentecapto* há uma alternância entre o riso e o pranto ou, mais precisamente, por meio de uma forma narrativa que gera o riso, a narrativa atinge a dimensão trágica e provoca a reflexão crítica dos leitores e a desconstrução de preceitos tradicionais. A representação da loucura constrói-se sobre os elementos da linhagem carnavalizada para instaurar o riso e revelar o trágico, as

descontinuidades e romper com todos os sistemas que pressupõem um ponto de vista monológico, linear e completamente racional. De acordo com Eagleton:

> A tragédia e o carnaval dizem respeito a mudança, a revertérios abruptos, ao exagerado, em contraste com as velhas continuidades da vida rotineira; e, para Bakhtin, a questão é se a própria história do romance não pode ser lida nesses termos carnavalescos e antinaturalistas. (EAGLETON, 2013, p. 259).

A exclusão social que sofreu desde a infância fez com que o protagonista tivesse consciência de que era diferente dos demais e a visita de um padre amigo da família — o Padre Limeira — deu-lhe novos rumos. Ao perceber que os padres também tinham algo que os diferenciava dos outros homens, o protagonista decide deixar Rio Acima com o Padre Limeira rumo a um seminário na cidade de Mariana: "houve choradeira de Dona Nina, o Boaventura disfarçou uma lágrima em duas graçolas na hora da despedida e numa manhã de fevereiro Geraldo Viramundo deixou Rio Acima e tomou o trem de ferro pela primeira vez na vida (e parava lá) a caminho de Mariana" (SABINO, 2016, p. 31).

No trecho acima, o leitor pode notar que o trem passou a parar em Rio Acima e que o narrador não esclarece o motivo dessa mudança, podendo ela estar relacionada à atitude destemida adotada por Geraldo na infância. Ingressando no seminário, é possível que o protagonista estivesse buscando sentir-se acolhido por aquele grupo e fazer parte de um determinado setor da sociedade, mas não é exatamente o que acontece:

> Era agora um rapazinho mirrado e triste, com duas espinhas na testa, precocemente envelhecido, a mocidade e alguns dentes irremediavelmente estragados, que sabia de cor os Evangelhos e vários trechos do Santo Agostinho. Nada na sua figura faria lembrar o menino que ele fora, nem sugeria o homem que ainda viria a ser. Estava, por assim dizer, num instante de transição em que a existência parece pairar em suspenso entre dois vazios ou entre dois mistérios que se completam; atingira os dezoito anos naquele momento de não ter mais o passado como companheiro nem de reconhecer suas visões [...]. (SABINO, 2016, p. 36).

No seminário, Geraldo não encontra sentido na meditação e também sente que não pertence àquele grupo e esse sentimento de desamparo e extrema solidão deixa marcas profundas em sua personalidade:

> Meditou, meditou, meditou. Em que meditava Geraldo Viramundo? Meditar em quê? Eis uma pergunta que um dia o próprio Geraldo fez, e o velho padre Limeira não soube responder. Nem eu, tampouco, o saberia. Propus-me narrar as aventuras e desventuras de Geraldo Viramundo, e suas peregrinações, valendo-me dos dados que tenho à mão e jogando-os com a mesma objetividade com que o jogador maneja os dados propriamente ditos — o que não inclui as suas meditações. Portanto,

> digamos genericamente que Geraldo Viramundo meditou no seu passado, nos irmãos distantes, na casinha de Rio Acima, na vida que já não tinha, na Cremilda e no Pingolinha, nos seus jogos de infância. Na verdade seus pensamentos, embora dessa ordem, deviam ser bem intensos, pois ao fim de certo tempo ele começou a chorar. E tanto chorou, sentado no banco da capela, que em breve suas lágrimas formavam uma larga poça nos ladrilhos. (SABINO, 2016, p. 36-37).

Antonio Candido, em *A personagem de ficção*, afirma que a fragmentação íntima sentida pelos personagens literários pode ser entendida como um modo de representar o conhecimento fragmentado que o ser humano tem de seus semelhantes:

> [...] essas considerações visam mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO et al, 1968, p. 58).

O narrador multifacetado mostra Geraldo Viramundo também com todas as suas diferentes faces, com seus conflitos e contradições internas. Composto por elementos díspares, o protagonista oscila entre herói e anti-herói, louco e lúcido, sublime e grotesco, livre e preso, familiar e desconhecido, marginalizado e bem-quisto, brasileiro e universal, e representa, em um andamento tragicômico, grandes conflitos sociais e profundas crises humanas. Geraldo passa de criança travessa, bem vista pela população, com um aguçado senso crítico e comportamento revolucionário a indivíduo marginalizado, solitário, excluído socialmente e enclausurado em um seminário. A respeito dessa desconformidade dos personagens consigo mesmos, o antropólogo Roberto Damatta salienta:

> No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem — de modo inverso — nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, conforme se verifica pelo estudo dos "carnavais" e do "sabe com quem está falando?", o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos [...]. (DAMATTA, 1997, p. 257)[57].

Além de Geraldo Viramundo, vale ressaltar que o personagem Rubião, de *Quincas Borba*, também enfrenta intensos desacordos íntimos e oscila constantemente, debatendo-se entre dúvidas que marcam sua mentalidade a ponto de desencadearem um processo de enlouquecimento. Assim, Geraldo e Rubião podem ser entendidos como personagens que se deparam com várias contradições e constatam a falta de sentido que há na lógica social

[57] A primeira edição de é de 1979.

vigente. É possível, portanto, encontrar algumas semelhanças entre *Quincas Borba* e *O Grande Mentecapto*: ambos são estilisticamente repletos de antíteses e ambiguidades e os protagonistas revelam uma série de conflitos internos intensificados por esse jogo de oposições, que afetam suas mentes e os levam à loucura. No entanto, a existência dessas similaridades não afeta a singularidade de cada obra, sendo que ambas as narrativas possuem também suas diferenças e particularidades quanto à representação da loucura.

A respeito do elo entre a loucura e a imersão no universo íntimo, Ferraz (2000, p.37) destaca que "a loucura representa, nesse sentido, um mergulho de tal forma profundo no mundo interno, que o contato que travamos com ele nos coloca em um ponto oscilante entre o fascínio e o terror, em razão daquilo que ela desperta no interior do eu". Retomando o fio condutor do enredo de *O Grande Mentecapto*, nota-se que como não encontrou o amparo espiritual de que necessitava no seminário de Mariana, o protagonista acaba envolvendo-se em um incidente que culmina em sua expulsão do local: entrando por um acaso, no meio da tarde, em um confessionário que ficava no interior de uma igreja do seminário e acabando por dormir no local, Geraldo é acordado por uma viúva chamada Pietrolina Correia Lopes. Essa personagem acredita que a pessoa que está dentro do confessionário é o Padre Tibério e dá início à sua confissão, na qual afirma que seu falecido marido pretendia manter relações sexuais com ela. Indignado com o absurdo das afirmações, o protagonista repreende a viúva:

> Geraldo Viramundo prosseguia, imperturbável:
> —... Quer dizer, de duas, uma: ou o seu marido não morreu, e a senhora então não tem nada que estranhar ele querer, ou ele morreu mesmo e — que a paz do Senhor seja com ele! — a senhora está querendo fornicar com alguém mais. Os mortos não fornicam, dona Peidolina.
> — Peidolina é a sua mãe!
> — Perdão, minha senhora, não tive intuito de ofendê-la. Mas nada de confusões: a senhora não pode enganar o seu marido dormindo com ele próprio — e — evidentemente é a isso que a senhora quer chegar. Mas essa história está muito mal contada. Por que a senhora não conta para o padre Tibério a coisa como ela é, sem essas sutilezas? São Paulo disse para as viúvas: "Todavia, se não têm continência, casem-se." Epístola aos Coríntios, número sete, versículo nove. Por que a senhora não torna a se casar? (SABINO, 2016, p. 41).

Algumas páginas antes, quando a viúva é apresentada pela primeira vez aos olhos do leitor, o narrador autor faz uma irônica pausa metalinguística na qual explica o nome da personagem, utilizando termos técnicos e conhecimentos acadêmicos próprios da área de estudos linguísticos. Desse modo, o narrador autor ridiculariza a personagem e o discurso acadêmico / científico:

> Havia em Mariana por essa época uma viúva, que se apresentava como a viúva Correia Lopes, não somente porque seu defunto marido assim se chamasse, mas também porque seu primeiro nome, Pietrolina, pela metátese do *ie* em *ei*, a sonorização do *t* em *d*, e a síncope do *r* (fenômenos etimológicos que seria ocioso enumerar aqui, não fora para revelar que estudei a fundo o assunto), transformou-se em Peidolina, ofensivo ao decoro da virtuosa família mineira. (SABINO, 2016, p. 34-35).

No excerto acima, a voz do narrador autor se funde à voz do narrador pesquisador, sendo ambas facetas de um mesmo narrador, isto é, dois papéis que ele desempenha. O exagero no detalhamento da descrição metalinguística acima tem finalidade irônica e contribui significativamente para um rebaixamento ainda maior da figura da viúva, efeito que não teria alcançado a mesma intensidade caso a explicação etimológica do narrador não trouxesse tantas minúcias linguísticas. Essa técnica de valorizar um elemento para rebaixá-lo é típico das narrativas carnavalizadas. Após ouvir a confissão da viúva e reagir de maneira sincera, atirando-lhe a verdade em rosto, Geraldo é expulso do seminário. Pode-se perceber que a ingenuidade e pureza moral do protagonista além de sua sensibilidade para captar o que acontece ao seu redor desmascara a lógica corrente, gesto que lhe custa a exclusão social.

Como não foi capaz de se encaixar no seminário, Geraldo perambula pelas ruas de Mariana, quando se envolve em uma nova confusão, na qual uma multidão enfurecida dirige-se à casa da viúva em questão, acusando-a de cometer adultério com vários homens da cidade, e tenta apedrejá-la. A cena configura-se como uma paródia do episódio bíblico do apedrejamento de Maria Madalena e o protagonista, ao deparar-se com esta cena de violência, se coloca em defesa da viúva, numa atitude similar à adotada por Cristo:

> Viramundo ficou de pé no parapeito da janela para que não o alcançassem, e mal se equilibrando, desandou a berrar, furibundo, ainda que não o escutassem:
> — Matem, matem logo! Mas me matem a mim primeiro! Ninguém encosta a mão num fio de cabelo dessa mulher sem passar por cima do meu cadáver! Jesus disse para os fariseus: "Aquele que dentre vós está sem pecado, seja o primeiro que lhe atire uma pedra." São João, capítulo oito, versículo sete. Pois atirem a primeira pedra!
> Aquele a quem ele havia chutado na perna minutos antes, que tocara não só num fio de cabelo da mulher mas em todos eles, tomou distância em meio aos outros, gritando:
> — Pois lá vai ela!
> E atirou uma certeira pedrada, que foi atingir em cheio a testa de Geraldo Viramundo. Perdendo o equilíbrio, ele tombou ao chão, na rua, sem sentidos. Ainda assim o moeram de pancadas e pisadelas. (SABINO, 2016, p. 50-51).

O incidente satiriza e rebaixa a conduta moral da sociedade mineira, que acusa a viúva de transgredir os “bons costumes” da época e, quando confrontada com a máxima cristã do “aquele que dentre vós está sem pecado, seja o primeiro que lhe atire uma pedra”, não

demonstra nenhuma compaixão e apedreja o protagonista. É nítido que há uma inversão paródica do cristianismo e que Geraldo oferece-se como vítima — assemelhando-se ao próprio Cristo — em lugar da viúva acusada de prostituição.

Além disso, é possível constatar que Geraldo é um idealista, mas o seu idealismo assume um caráter quixotesco e beira a loucura, pois, ao deparar-se com a tentativa de apedrejamento, ele tenta salvar a viúva por meio da imitação da atitude de Cristo sem, no entanto, reconhecer que o contexto social em que estava era diferente e que sua voz não era investida da mesma autoridade que a do personagem bíblico, quando este defendeu Madalena de um apedrejamento. Assim, ela não causa o mesmo efeito sobre a multidão enfurecida e ele acaba sendo apedrejado por um dos amantes da viúva. Essa compreensão equivocada da realidade ou falha trágica que o protagonista possui o leva a cometer equívocos e o insere na lógica da loucura.

Além disso, com esse episódio, o romance manifesta o lado impraticável de alguns preceitos da religiosidade cristã. Pode-se perceber também através da lucidez do comportamento de Geraldo e de seu olhar diferenciado em relação aos demais que, segundo Pompeu (1983, p.38), "há uma outra lição importante a ser tirada: a de que o louco, na verdade, é considerado louco não pela sua loucura efetiva — e sim pelos momentos de sanidade". Após esse episódio, Geraldo é expulso de Mariana por alguns soldados, ao que o narrador enunciador informa que o protagonista "voltou-lhes as costas, começando a palmilhar a longa estrada noite adentro, sob a claridade da lua e das estrelas. E foi assim que, aos dezoito anos, Geraldo se tornou Viramundo" (SABINO, 2016, p. 51).

No trecho acima, é perceptível um diálogo intertextual com o poema *A máquina do mundo*, do livro *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade[58]. O poema se inicia com os seguintes versos, segundo Andrade (1991, p. 121), "E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa, [...]". Depois de sofrer essa terceira rejeição, o protagonista decide dar as costas à sociedade como um todo, desistindo de tentar integrar-se e dando continuidade ao processo de ensimesmamento que teve início no episódio do trem de ferro. Assim, ele assume sua condição de excluído e se comportará dessa maneira a partir desse ponto da narrativa. Em seguida, o narrador dá início a uma explicação a respeito do nome do protagonista, que se tornou Viramundo ao empreender sua primeira caminhada pelas estradas mineiras, assim que é expulso de Mariana.

[58] Publicado pela primeira vez em 1951.

O conceito de metamorfose é muito importante para a representação da loucura nesta obra, pois o olhar liberto do louco é capaz de transformar a realidade com a qual se depara, visto que relativiza ideias e valores estanques. O protagonista em si é bastante ambivalente, multifacetado e vai transformando-se ao longo da narrativa. Como a alcunha Viramundo sugere: ele vai se virando, virando outras coisas e é capaz de virar o mundo. Conforme já mencionado anteriormente, esse recuso à metamorfose é típico das narrativas carnavalizadas e pode ser encontrado, por exemplo, na sátira latina: em *O asno de ouro*, de Apuleio, o protagonista transforma-se em burro. Além disso, este elemento é também fundamental na obra *A metamorfose*, de 1915, do escritor alemão Franz Kafka, na qual é narrada a transformação do caixeiro viajante Gregor Samsa em um inseto gigantesco.

Essas metamorfoses de seres humanos em animais também podem ser encontradas nos três romances discutidos no presente estudo, embora de uma maneira mais indireta, por meio de metáforas e alusões. Em *Quincas Borba*, observa-se que, em alguns episódios, o narrador utiliza cavalos como metáforas do ser humano e, além disso, em determinado momento, Rubião passa a acreditar na possibilidade de que o espírito do filósofo defunto Quincas Borba passe a habitar o corpo do cão homônimo. Em *O Grande Mentecapto*, o narrador autor chega a afirmar que grandes viramundos são os cachorros, também chamados de vira-latas. Em *O louco do Cati*, por sua vez, o comportamento do protagonista assemelha-se ao de um cachorro, que acompanha as andanças e assiste à vida dos demais personagens. Além disso, no final da narrativa, o protagonista depara-se com a presença fantasmagórica de uma figura que remete ao lobisomem, mescla do ancestral canino e da raça humana.

Observa-se, com isso, que essa espécie de metamorfose ambivalente — homem-cão — com a qual se deparam os protagonistas destes três romances alude ao processo de fragmentação íntima pelo qual esses indivíduos passam, à dissolução da identidade humana a que são submetidos. A transformação desses personagens em sujeitos que a sociedade considera loucos implica nesse movimento.

4.4. As andanças por Ouro Preto

Como já mencionado, o nome de batismo do protagonista é Geraldo Boaventura, o que é irônico, porque o adjetivo bem-aventurado evoca felicidade e a trajetória do protagonista é marcada por conflitos. À medida que Geraldo envolve-se em diferentes aventuras por diversas cidades mineiras, vai recebendo alcunhas tais como:

> [...] Geraldo Sitibundo
> Geraldo Vila Rica
> Geraldo Facada
> Geraldo Pancada
> Geraldo Boi
> Geraldo Carneiro
> Geraldo Capelinha
> Geraldo Uai
> Geraldo Pitimba
> Geraldo, o Cagado de Arara
> Geraldo Passa-Quatro [...] (SABINO, 2016, p. 55).

Note-se que a forma como os apelidos são dispostos na página da narrativa parodia as ladainhas religiosas cristãs e que o protagonista conserva sempre o seu primeiro nome: Geraldo, que remete ao estado de Minas Gerais. Apesar de os apelidos serem pejorativos, eles não afetam a autoestima do protagonista e evidenciam sua popularidade no território mineiro e serve de motivo para que o narrador autor tenha interesse em compor sua biografia. Em seguida, o narrador autor discorre sobre a principal alcunha do protagonista — Viramundo — e sua correlação com o comportamento humano:

> Todos nós somos um pouco viramundos, ou pelo menos trazemos no íntimo uma irrealizada vocação de peregrinos, mas o que nos faz largar um pouso é a procura de outro pouso. Disfarçamos com pretextos soezes a nossa viramunda destinação de nômades a perambular por este mundo de Deus, e nos tornamos viajantes, bandeirantes, itinerantes, emigrantes, visitantes, passantes, infantes, militantes ou tratantes. Grandes viramundos são os ciganos, os marinheiros mercantes e os cachorros, também chamados vira-latas. (SABINO, 2016, p. 54).

Ao mostrar como o ser humano é, em princípio, um nômade, o narrador autor amplia a noção de que o protagonista é apenas um indivíduo e ele passa a ser entendido como uma figura coletiva, um representante de determinado grupo social ou do ser humano de um modo mais abrangente. Segundo Eagleton (2013, p. 80), "o herói trágico renuncia à sua particularidade para expressar o universal, transportando-se para essa augusta esfera" e, portanto, observa-se que Viramundo é apresentado pelo narrador como um sujeito que possui alguns traços do herói trágico.

Dentre os termos utilizados pelo narrador autor para comparar o protagonista a outros sujeitos nômades, pode-se destacar a ambiguidade das palavras *infantes*, *militantes* e *tratant*es. A palavra *infante* designa tanto os filhos dos reis que não possuem direito ao trono quanto os soldados de infantaria; a palavra *militante* nomeia tanto as pessoas que lutam por uma causa ou integram alguma organização católica quanto um soldado que combate

militarmente; e a palavra *tratant*e designa tanto os sujeitos que agem de maneira velhaca quanto os indivíduos que fazem negócios, que traficam.

O narrador autor emprega todos esses termos em sua segunda acepção, que indica indivíduos que transitam por diferentes espaços, mas o fato de dispor em sequência, no final da oração, vocábulos que geram ambiguidade adquire efeito cômico, pois tais expressões podem sugerir também a ideia de que os nobres, os militares e os representantes da igreja procedem de maneira velhaca. Essa atitude de utilizar uma manobra discursiva para inverter os sentidos usuais e provocar um rebaixamento cômico de indivíduos, entidades, ideologias, situações, etc., é um procedimento característico do discurso carnavalizado e, no romance em questão, ilustra a astúcia de um narrador autor que sistematicamente tenta ludibriar o leitor — tal qual o narrador machadiano — e exige que esse seja capaz de perceber todos os detalhes e desdobramentos narrativos para que possa melhor compreender a obra.

Considerando os significados que a alcunha Viramundo pode carregar, o mais evidente é designar o peregrino, o que percorre o mundo. A respeito dessa possibilidade de significação, o narrador autor afirma que:

> A basear-se no sentido etimológico deste epíteto, a afirmação é correta, desde que ele deriva da aglutinação de um verbo, virar, e um substantivo, mundo. Ora, como esta aglutinação veio designar o pesado grilhão que se prendia à perna dos escravos é que não cabe a mim explicar e sim aos gramáticos e outros viramundos da linguagem. (SABINO, 2016, p. 53).

No excerto acima, o narrador autor, além de admitir a possibilidade de significação anteriormente apontada, destaca também que o termo viramundo nomeia o grilhão que se prendia à perna dos escravos para impedi-los de fugir e, portanto, o vira-mundo é o símbolo da opressão e pode representar o escravizado, o enclausurado. Além dessas acepções, é possível inferir também que o apelido pode ser considerado no sentido de o protagonista ser um personagem capaz de lutar por uma causa e tentar promover mudanças sociais e, dessa forma, ser capaz de virar o mundo, de transformá-lo.

O epiteto também pode ser relacionado aos desvios de comportamento do protagonista: um sujeito virado, invertido, que age de acordo com outra lógica ou que sofre um processo de metamorfose ao longo da narrativa e vai virando outras pessoas. Isto posto, como o protagonista conserva sempre o seu primeiro nome, a alcunha de Viramundo — bem como todas as outras — funciona como sobrenome, o que consiste na combinação de elementos díspares, visto que o nome Geraldo aponta para o espaço local e o epíteto Viramundo, para o universal. Consequentemente, percebe-se que o personagem Geraldo

Viramundo é um andarilho livre, que peregrina por vários espaços, mas nunca chega a sair do estado de Minas Gerais, que, de certo modo lhe serve de prisão.

O título da narrativa, por sua vez, é *O Grande Mentecapto* e remete diretamente ao protagonista, assim chamado também pelo narrador em diferentes circunstâncias. Tal título traz em si uma relação dialética: o vocábulo *grande* remete à ideia de elevação de caráter enquanto o termo *mentecapto* indica o indivíduo louco ou tolo, mentalmente incapaz. Ambas as palavras podem ser entendidas como substantivo ou adjetivo, a depender do ponto de vista do leitor, logo, é possível enxergar o personagem como alguém influente que enlouqueceu ou como um louco que é poderoso. Por outro lado, *mentecapto*, resultante da união de *mente* e *capto*, pode designar a *mente que capta*, apontando para a aguçada sensibilidade do protagonista para perceber situações de manipulação e opressão.

Conclui-se, assim, que os diversos nomes do protagonista apontam para a questão da máscara típica dos jogos carnavalescos, já que o personagem vai assumindo diferentes identidades conforme vivencia aventuras. Portanto, Geraldo Viramundo pode ser entendido como um indivíduo ambivalente, pois ele é todos e não é ninguém; é andarilho livre e preso a um determinado espaço; é grandioso e mentecapto; corresponde ao ideal heroico e comporta-se, muitas vezes, como um anti-herói; é conhecido por todos e, ao mesmo tempo, desconhecido, porque ninguém sabe informar nada a seu respeito, conforme relata o narrador pesquisador.

O expediente de fazer com que os nomes dos personagens e até mesmo os topônimos agreguem significados, muitas vezes irônicos, ao enredo da narrativa pode ser encontrado primeiramente nas obras de Machado de Assis, como a crítica machadiana já apontou em diversos textos. Para citar alguns exemplos, além das ambiguidades geradas pelos nomes do protagonista e do filósofo Quincas Borba no romance homônimo — já discutidos no primeiro capítulo deste estudo —, pode-se considerar o nome de Sofia, que evoca a ideia de sabedoria. Sobre o assunto, o crítico Gledson (1991, p.101) salienta que a personagem, "como pessoa, é claramente egoísta, ambiciosa e cruel, para não dizer pior. Mas como ideal de Rubião como uma possível embora inatingível solução para seu problema mental, ela representa o papel simbolizado pelo seu nome — Sofia, Sabedoria".

Assim, Sofia é colocada em uma posição extremamente oposta à ocupada por Rubião, que, em certa medida, é ingênuo, provinciano, louco e ignaro, como o chama o filósofo Quincas Borba. Além disso, alguns topônimos são empregados no romance de maneira irônica, tais como a Rua da Harmonia: um cocheiro conta a Rubião que um rapaz encontrava-se às escondidas com uma mulher em uma casa dessa rua e o protagonista supõe que sejam

Carlos Maria e Sofia. Essa confusão gera um intenso conflito na mente já bastante conturbada de Rubião e, portanto, a Rua da Harmonia desencadeia uma situação desarmônica.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, temos o nome da personagem Dona Plácida, costureira cuja vida não é nada plácida, mas, pelo contrário, visto que ela "[...] trabalhava muito, queimando os dedos ao fogão, e os olhos ao candeeiro, para comer e não cair" (ASSIS, LXXIV). O nome de Eugênia, outra personagem do romance, alude à eugenia e ao conceito de "bem nascido", mas a moça, além de ser fruto — ou flor da moita — de uma relação indecorosa entre o cômico glosador Dr. Vilaça e a D. Eusébia, é coxa e acaba sendo desprezada pelo protagonista. Até mesmo o nome do próprio Brás Cubas conteria uma referência ao Brasil e, portanto, seus vícios auxiliariam na composição de uma sátira ao país.

Também no conto *Pai contra mãe*, publicado na antologia *Relíquias de Casa Velha*, em 1906, o nome e sobrenome de Candido Neves apontam para a ideia de brancura e pureza, mas o personagem acaba sendo responsável pelo aborto de uma escrava fugida. Por fim, em *Dom Casmurro*, Bentinho explica sua alcunha do seguinte modo: "[...] não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo" (ASSIS, I).

A primeira acepção dada pelos dicionários para *casmurro* fornece o significado de teimoso, sujeito que expressa obstinação. Por meio dos comportamentos de Bentinho, o leitor pode gradativamente perceber que, ao contrário do que ele afirma, a primeira acepção dada à alcunha é a correta, pois ele é um indivíduo que insiste na ideia da traição ao longo de toda a obra. De acordo com Motta (1988, p. 27), "[...] o procedimento irônico — que em alguns momentos aproxima-se dos processos humorísticos — deve ser visto como um recurso estético-retórico-persuasivo que pressupõe uma intencionalidade no manuseio da linguagem poética para se obter o efeito desejado". Nota-se a presença desse procedimento irônico na obra machadiana e no romance de Sabino.

Retomando *O Grande Mentecapto*, após ter sido expulso de Mariana, Geraldo Viramundo tornou-se um louco de rua, assim como Rubião, ao final de *Quincas Borba*. A respeito dessa designação de *louco de rua*, Ferraz (2000) salienta que ela atende a um critério popular e relaciona-se com a identidade cultural do meio social do qual participa:

> A loucura, na acepção aqui adotada, abrange todas as experiências que representam uma ruptura com o universo da razão, ainda que tal ruptura seja indireta ou parcial (Birman, 1989). A designação conferida a um "louco de rua" pela sua cidade segue um critério popular que, a meu ver, nem sempre dista do critério aqui exposto, visto que a noção de razão se encontra encampada pela própria identidade cultural de

> qualquer comunidade, sendo dela uma parte constitutiva que ordena os conceitos comuns que ela costuma emitir e ver compartilhados por seus membros. Não é à toa que a ideia de loucura se associa, historicamente, à de *desvio* em relação à norma [...]. (FERRAZ, 2000, p. 29).

Assim, tornando-se um louco de rua, o protagonista passa a integrar um grupo que é parte constitutiva da sociedade: os marginalizados. No entanto, apesar de estar à margem do meio social em que vive, Viramundo ocupa posição central na narrativa e transforma-se no representante do heterogêneo grupo dos excluídos. Ainda sobre os loucos de rua, Ferraz (2000) estabelece uma distinção entre eles e outra espécie de andarilho que peregrina pelas estradas:

> Existe uma outra espécie de andarilho, bastante diferente do louco de rua que descrevo aqui, que não tem raízes em uma cidade. Chamado de "andante", ele segue sempre em frente pelas estradas, com seu saco nas costas, e pouco ou nada se vincula com os lugares e as pessoas. É o errante que não se fixa em lugar algum, levando uma vida completamente nômade. (FERRAZ, 2000, p. 113).

Vale destacar que, sob esse ponto de vista, há uma diferença entre Geraldo Viramundo e o personagem machadiano Rubião: a partir do terceiro capítulo da narrativa, Viramundo converte-se em um andarilho nômade, que não se vincula a nenhuma cidade enquanto Rubião somente transforma-se em um louco de rua nos últimos capítulos de *Quincas Borba*. Por mais fragmentada que seja a identidade de Rubião, ele tenta retornar para sua cidade natal — talvez com a intenção de recuperar a unidade perdida — já Viramundo não o faz — talvez porque se sentia excluído e rejeitado por ela. De acordo com Ferraz (2000, p. 249), "um fato importante a ser marcado é que esse nosso louco de rua deambula dentro de uma circunscrição determinada, cujos limites são definidos por critérios baseados em sua própria história de vida, suas necessidades e seus vínculos mais significativos".

Apresentado pelo narrador como um indivíduo com uma percepção e um comportamento diferente dos demais, o protagonista de *O Grande Mentecapto* não estabelece um vínculo profundo nem mesmo com sua família e, segundo Ferraz (2000, p. 112), "sem a presença da família, não existe quem possa envergonhar-se da publicidade de sua loucura. Na maioria das vezes, ainda que haja exceções, sua loucura acrescenta-se à mendicância e à perambulação [...]". O único vínculo que, notavelmente, o protagonista guarda é com o estado de Minas Gerais, elo que estabeleceu na infância com a terra mineira e é expresso até mesmo no seu nome: Geraldo.

No caso de Viramundo, porém, a mendicância é encarada por meio da lógica da loucura e gera episódios cômicos. Quando está na cidade de Ouro Preto, dez anos depois de ter deixado Mariana, o protagonista encontra um estudante chamado Dionísio, que tenta ajudá-lo[59]:

> — Onde é que você mora? — perguntou.
> — Ainda não fixei residência.
> — Pois então venha comigo. Moro numa república.
> — Muito obrigado. Sou monarquista, mas respeito os regimes legalmente constituídos.
> — Você tem algum dinheiro? — Insistiu o estudante.
> — No momento estou desprevenido. Lamento não poder atendê-lo.
> E acrescentou, metendo a mão no bolso:
> — Ou por outra: se não me falha a memória, disponho desta moeda, que achei ali na rua. Cuja, aliás, vou dá-la de esmola. A César o que é de César, a Deus o que é de Deus.
> E Viramundo deixou cair a moeda que retirara do bolso na mão esquálida de uma velha mendiga que naquele exato momento passava por eles, subindo a ladeira.
> Depois se pôs a remexer nos bolsos e foi retirando dele um rolo de barbante, uma escova de dentes, um terço arrebentado, um toco de lápis, um pedaço de pão seco, vários recortes de jornais meio esfrangalhados, um lenço vermelho e uma caderneta de notas velhas e ensebadas.
> — É tudo que você tem? — Perguntou o estudante.
> — É o meu cabedal. (SABINO, 2016, p. 62-63).

Observa-se que a voz do protagonista é de grande importância na elaboração da narrativa polifônica de *O Grande Mentecapto*. Sobre o poder expressivo do discurso do herói, Bakhtin afirma:

> A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2005, p. 05).

Considerando o protagonista Geraldo Viramundo, percebe-se que, através de seu discurso e de seu ponto de vista de personagem que age de acordo com a lógica da loucura, a narrativa manifesta sua reflexão crítica a respeito da lógica que guia a estrutura social, política e econômica representada. É possível observar que Viramundo, contrariamente às personagens malandras dos romances carnavalizados, não possui apego aos bens materiais, mas, em uma atitude louca, recusa a mendicância e inverte a ordem corrente: ao invés de

[59] Nota-se que o nome do personagem pode ser uma alusão ao deus grego Dionísio.

pedir auxílio financeiro a Dionísio, oferece uma moeda a uma velha mendiga, atitude que deixa o estudante desconcertado.

No entanto, mesmo distanciando-se da figura do malandro por não tentar conseguir vantagens financeiras, Viramundo comporta-se como um anti-herói típico das obras carnavalizadas, porque instaura um desvio na ordem vigente e sua atitude produz humor, porque torna nítida ao leitor a existência do desvio. Nesse ponto, Geraldo Viramundo assemelha-se também ao cavaleiro andante Dom Quixote: o protagonista também sofre as consequências de seu heroísmo louco, tornando-se vítima de muita violência física e de agressões morais.

De acordo com Ferraz (2000, p. 127, sic), além da exclusão e violência, "um outro modo de se relacionar com o louco encontra-se mediatizado pela compaixão, quando a ele se dá uma esmola, um prato de comida, uma xícara de café, um copo de água, uma roupa velha, ou mesmo pouso [...]". É desse modo que Dionísio tenta relacionar-se com o protagonista, que insiste em recusar seu auxílio:

> O estudante tomou-o pelo braço:
> — Vamos até lá em casa — Insistiu. — Tenho alguma roupa que já está apertada para mim, pode ser que sirva para você.
> — Muito agradecido, mas não compro roupa usada.
> — Não é para comprar, é de presente! — Retrucou Dionísio, surpreendido.
> — Prefiro ficar com a minha mesmo.
> — A sua não está mais do que usada?
> — Mas por mim mesmo.
> O estudante coçava a cabeça, desconcertado:
> — Pois então vamos até lá para você comer alguma coisa.
> — Obrigado, estou sem apetite. Anteontem jantei muito bem, num restaurante, aliás, a expensas de um cavalheiro que se achava lá.
> E despedindo-se, Viramundo seguiu impávido pela rua, a cabeça enrolada em ataduras. (SABINO, 2016, p. 63-64).

Ferraz (2000, p. 230) afirma que "uma das funções do louco de rua para a cidade é, portanto, a de catalisar o potencial mítico comunitário, contagiando com sua loucura a razão comum". No caso do romance em questão, o leitor pode perceber uma lógica nos argumentos do louco, sendo, portanto, a loucura a contraparte da razão, "uma espécie de ilha trágica cercada pela concepção crítica de todos os lados", nas palavras de Ferraz (2000, p. 225), havendo sempre um confronto entre sua lógica própria e a mentalidade popular impregnada pelas concepções psiquiátricas.

Além da figura do louco de rua, o protagonista Geraldo Viramundo — e, em certa medida Rubião e o louco do Cati — aproxima-se também da figura do herói clássico, no que tange à sua relação com o elemento divino, com aquilo que não se subordina à lógica comum,

porque se liga a outra lógica aparentemente incompreensível e/ou inexplicável. A respeito do herói clássico da mitologia e literatura grega, o historiador e antropólogo francês Jean Pierre Vernant afirma:

> Resta o caso dos heróis. Eles formam, na época clássica, uma categoria religiosa muito bem definida, que expõe tanto aos mortos quanto aos deuses. Ao contrário dos primeiros, o herói conserva no além o seu próprio nome, a sua figura singular; a sua individualidade emerge da massa anônima dos defuntos. Ao contrário dos segundos, ele se apresenta, no espírito dos gregos, como um homem que viveu outrora e que, consagrado pela morte, viu-se promovido a um *status* quase divino. Indivíduo "à parte", excepcional, mais que humano, o herói deve, no entanto, assumir a condição humana; ele conhece as suas vicissitudes, provações, limitações; deve enfrentar os sofrimentos e a morte. O que o define, no interior mesmo do seu destino de homem, são os atos que ele ousou empreender e que pôde cumprir com sucesso: as suas proezas. (VERNANT, 1973, p. 287).

Tanto o herói clássico quanto o louco possuem esse vínculo com o elemento divino e a loucura passa a ser entendida também como um saber especial, ao conhecimento de uma *verdade* revelada somente ao louco e que só ele pode exprimir. Nesse âmbito situa-se a relação entre divindade, sabedoria, heroísmo e loucura. Essa relação está representada nas obras literárias discutidas no presente estudo, pois Quincas Borba, Simão Bacamarte, Rubião e Viramundo — somente para citar alguns personagens — estão na ambivalência entre esses elementos. Sabe-se também que o diagnóstico de loucura, para além de critérios médicos, está submetido a critérios sociais, sendo que o conceito de louco se modifica de acordo com a época e as sociedades. Sobre esse nexo entre a loucura e o heroísmo, pode-se refletir a partir de uma afirmação do jornalista e escritor Renato Pompeu:

> Suponhamos que haja uma predisposição genética para a loucura. O indivíduo "nasce" louco. Ora, ele vai nascer duma mãe e dum pai concretos, numa família concreta. Suponhamos que o louco nasça com uma necessidade genética de queimar pessoas, de matá-las em massa. Se ele tivesse nascido na antiga Cartago, não seria considerado louco e não teria problema nenhum de repressão por parte da sociedade — seria sacerdote de Moloque. Do mesmo modo, se tivesse nascido na Alemanha nazista [...]. Se, porém, ele nascer em algum país socialista, estará frito. Será reprimido e condenado à morte — ou a trabalhos forçados, além de, obrigatoriamente, ter de passar por tratamento psiquiátrico bastante penoso. Portanto, a origem genética não terá influído muito no destino dessa loucura — ele sofrerá um destino social. (POMPEU, 1983, p. 21).

Seguindo o mesmo raciocínio, se um indivíduo nasce na antiga Esparta com a mesma necessidade de matar pessoas, muito provavelmente seria tido como um herói e não como um louco. Pelo contrário, se nascesse na sociedade brasileira atual, possivelmente, seria

classificado como louco. Porém, os heróis, como os loucos, são indivíduos que estão além da normalidade, têm um suposto vínculo com a divindade e são representados de maneira idealizada.

Se, por um lado, o personagem Viramundo assemelha-se ao anti-herói das narrativas carnavalizadas, por outro, ele assume características de herói idealista, chegando até mesmo a comportar-se como Cristo em algumas circunstâncias. Mas, na sociedade contemporânea, indivíduos que agem de tal maneira são considerados loucos e são marginalizados, podendo se tornar loucos de rua. Assim, é possível concluir que, talvez, o lugar que cabe ao herói clássico nos tempos modernos seja o do louco marginalizado e suas proezas heroicas se convertam em desventuras, o que justificaria a ambivalência do protagonista entre herói, louco excluído e anti-herói, pois essas categorias são indissociáveis.

Retomando o enredo narrativo, ainda em Outro Preto, o protagonista é quase atropelado por um cortejo de carros que levava o prefeito da cidade e o Governador Ladisbão:

> Distraído, Viramundo não ouviu a insistente buzina do automóvel a poucos metros pedindo passagem. Não fora o chofer, enraivecido, ter botado a cabeça para fora e gritado "saia da frente, imbecil", eu estaria fadado a colocar neste instante o ponto final no relato de suas aventuras, desventuras e peregrinações. Assustado com o grito, Viramundo deu um salto para o lado, não sem que o pára-lama dianteiro do automóvel o atingisse, atirando-o à distância: o grande mentecapto deu duas voltas no ar e focinhou de cheio a poeira. O carro deteve-se pouco adiante e foi então que ele, ainda aturdido com o choque, ouviu a bela Marília exclamar para o chofer:
> — Você quase matou o vagabundo! (SABINO, 2016, p. 65-66).

Nesse incidente, Viramundo apaixona-se por Marília, a filha do Governador Ladisbão, porque acredita que ela demonstrou consideração por ele ao repreender o chofer dizendo "você quase matou o Viramundo". Por causa desse engano, o protagonista inicia um amor platônico e idealizado por Marília, que não toma conhecimento dos seus sentimentos por ela. Vale ressaltar que o nome da personagem alude à árcade lírica de Tomás Antônio Gonzaga intitulada *Marília de Dirceu*. Ao conhecer Dionísio, o protagonista passa a conviver com o grupo de estudantes amigos deste e, quando eles preparam um espetáculo de teatro sobre a Inconfidência Mineira ao qual o Governador e sua comitiva assistiriam, convidam Viramundo para representar um maltrapilho que cruzaria a cena gritando "infâmia, traição", exatamente no momento em que o personagem Tiradentes estaria sendo preso.

Como ninguém queria representar o papel, os estudantes convencem Viramundo a atuar, porque sua amada Marília estaria na plateia. Porém, ele não consegue aguardar até o momento em que deveria subir ao palco e adianta-se entrando em cena no momento em que

um estudante interpretava Tomás Antônio Gonzaga e declamava a lírica à Marília. A plateia gargalhara diante desse equívoco e, para completar o desacerto, quando sobe novamente ao palco, desta vez na hora correta, ao invés de somente gritar "Infâmia, traição" e sair de cena, ele resolve salvar Tiradentes do enforcamento:

> — Pronto, ninguém mais será enforcado! Restaure-se a verdade histórica! Glória aos inconfidentes!
> Empolgado, o peito arfante, descansou o cajado e curvou-se em reverência ante a plateia que o ovacionava, às gargalhadas. Neste momento se aproveitaram os estudantes para cair sobre ele de bofetadas, enquanto outros lá nos bastidores faziam às pressas cair o pano sobre cena tão grotesca.
> A surra que levou esta noite talvez tenha sido das maiores de quantas colheu o grande mentecapto ao longo de sua castigada existência. Saiu do teatro diretamente para o hospital. (SABINO, 2016, p. 72).

Depois do ocorrido, Viramundo ficou arrasado, supondo que sua amada o desprezava. Para consolá-lo, Dionísio escreve-lhe uma carta e finge que Marília era a verdadeira autora. A partir de então, o protagonista passa a escrever cartas de amor a Marília e os estudantes, por chiste, respondem às cartas em nome da filha do Governador. É possível notar nessas cartas certos desvios ortográficos que alteram os significados das palavras e têm efeitos cômicos:

> Tão compadecido ficou [Dionísio] ao vê-la, já toda amassada e cheia de manchas, que a mostrou mais tarde aos colegas, com palavras de comiseração para com a sandice de seu remetente. Um deles, de nome Leandro, leu-a para os demais em meio às gargalhadas:
> "Não sois mulher que se diz puta!"
> — "... que nesta terra há bunda!" (SABINO, 2016, p. 75).

Ao invés de citar as frases com a seguinte grafia: *não sois mulher que se disputa* e *que nesta terra abunda*, o narrador cita conforme se observa acima, gerando o riso no leitor. Além dessa correspondência, como forma de tentar aproximar-se de Marília, o protagonista é introduzido por Dionísio e seus amigos num salão onde ocorria um baile em homenagem ao Governador Ladisbão. O episódio culmina no engano que Viramundo comete ao defecar no cano de ventilação do salão do baile, mas, antes desse evento escatológico, ele banqueteou-se na festa:

> Pôs-se a comer distraidamente o que encontrava e, esquecido de tudo mais, ao fim de meia hora deixava a mesa vazia. Despois de se regalar com algumas dúzias de empadas, pastéis, croquetes, mães-bentas, brevidades, pães de queijo, brioches, sonhos, rosquinhas, quebra-quebras, engorda-padres, quero-mais, suspiros, broinhas de fubá e outras quitandas de igual qualidade, sentiu estimulado o seu apetite a ponto de destrinchar um peru recheado com farofa do qual deixou apenas os ossos e ingerir uma boa posta de lombo de porco, com tutu de feijão, ora-pronobis e

> torresmos. Depois passou à mesa de doces: doce de coco, doce de leite, papo-de-anjo, baba-de-moça, ambrosia, doce de abóbora, doce de batata-doce. Experimentou uma generosa porção de cada espécie. (SABINO, 2016, p. 78).

No episódio acima, o corpo de Viramundo traz, no âmbito carnavalizado, a ideia da vida que supera a morte, pois, de acordo com Bakhtin (1999, p. 247), "*o triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte*. Nesse aspecto, é o equivalente da *concepção* e do *nascimento*. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e *se renova*". Portanto, o corpo de Viramundo é o corpo carnavalizado e o banquete representa o exagero das necessidades do corpo. Ainda segundo Bakhtin (1999, p. 243), "as imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo".

Vale ressaltar a semelhança dessa ideologia com a louca filosofia de Quincas Borba — o Humanitismo —, segundo a qual a morte não existe e o que importa é a sobrevivência do vencedor. Além dessa correspondência, é possível observar que depois de sua morte, Quincas Borba é mencionado no jornal como um homem que merecia consideração, pois era um filósofo, um sábio. Quando se torna um louco de rua e está prestes a perder suas últimas posses, Rubião também é envolto por uma atmosfera de sabedoria, sacralidade e mistério. Assim como Quincas Borba e Rubião, a loucura de Viramundo também é envolvida por esse mesmo ambiente desconhecido e abismal que beira o lendário ou mítico. A figura do bobo sábio e sua relação com a sacralidade estão presentes desde a Idade Média no imaginário popular. Como o protagonista de *O Grande Mentecapto* é um andante, que peregrina por vários espaços sem ter pouso fixo, o seu lugar é o espaço público — a praça pública — do mesmo modo que os anti-heróis das narrativas carnavalizadas.

O louco de rua assim como o andante são figuras públicas que possuem essa dimensão lendária e/ou folclórica para a sociedade e para a cultura brasileira. No caso de Viramundo, quando o narrador pesquisador recolhe depoimentos de várias personagens para tentar recompor sua biografia, não é possível saber até que ponto as informações fornecidas correspondem à verdade biográfica, visto que essas informações podem ter sido imaginadas pelas personagens: muitos indivíduos dizem ter conhecido Viramundo, atribuindo a ele diversas aventuras que podem parecer inverossímeis. Desse modo, o protagonista integra a memória popular brasileira, recebendo tons lendários e assumindo um caráter alegorizante. Viramundo, portanto, é entendido como uma figura coletiva, relacionado às narrativas lendárias transmitidas por meio da tradição oral, mas que é registrada por um narrador autor em um texto escrito.

No sétimo capítulo do romance, estando na cidade de Curvelo, o protagonista ouve um bêbado em um botequim referir-se a um suposto fantasma que habitava uma chácara: uma mulher, que fora ali assassinada no início do século, permanecia no casarão assombrando-o. Ao ouvir esse relato, Viramundo interessa-se pelo fato e, como o medo não costuma impedi-lo de agir, decide ir até o casarão à noite para conferir o que realmente havia ali. Assim que chega ao local, depara-se com uma mulher que lhe diz:

> — Eu sou a moça assassinada — grasnou ela, e acenou para ele, fazendo trejeitos sensuais: — Vem cá, vem...
> Viramundo pensou rapidamente que se ela fora assassinada no começo do século, como dizia o cachaça naquele botequim, então devia ser mesmo muito velha.
> — Não diga bobagem — reagiu ele. — Se a senhora foi assassinada não estaria viva, isto é uma incongruência.
> — Eu morri — protestou a velha bruaca. — Sou o fantasma da moça. E aquele que dormir comigo...
> — Tem cabimento, vovó, na sua idade? Que é que a senhora está fazendo nesta casa?
> A velha entregou os pontos com um muxoxo:
> — Eu vivo aqui. (SABINO, 2016, p. 186).

O efeito cômico do episódio origina-se do comportamento incomum de Viramundo que, ao invés de assustar-se com a presença do fantasma, questiona-o, mostrando que não há lógica na existência real de fantasmas — e, portanto, também não há fundamento nas crenças e superstições a esse respeito. Diante de tamanha perspicácia e racionalidade do protagonista, a senhora que fingia ser um fantasma é forçada a contar-lhe sua história e, depois de ouvi-la, ele deixa o casarão ao amanhecer. Somente o louco é capaz de perceber essas sutilezas, de colocar em evidência o absurdo da lógica vigente, porque o louco está liberto dessa lógica. Desse modo, a figura do louco é um meio pelo qual o romance exprime seu ponto de vista crítico.

Pode-se lembrar que, contrastando com esses supostos fantasmas reais, a mente dos loucos é constantemente povoada por imagens fantasmagóricas:

> Fantasmas e ameaças, puras aparências do sonho e destino secreto do homem — a loucura tem, nesses elementos, uma força primitiva de revelação: revelação de que o onírico é real, de que a delgada superfície da ilusão se abre sobre uma profundeza irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites [...]. (FOUCAULT, 2012, p. 27).

Pode-se observar, no entanto, que Viramundo distingue, em certa medida, a realidade da imaginação. Ainda a respeito da relação entre o imaginário e o equívoco na loucura, Michael Foucault destaca que:

> A loucura encontra-se exatamente no ponto de contato entre o onírico e o erro; ela percorre, em suas variações, a superfície em que ambos se defrontam, a mesma que ao mesmo tempo os separa e une. Com o erro, ela tem em comum a não-verdade e o arbitrário na afirmação ou na negação; ao sonho ela toma de empréstimo a ascensão das imagens e a presença colorida dos fantasmas (FOUCAULT, 2012, p. 242).

A loucura é entendida por Foucault, conforme discutido no primeiro capítulo do presente estudo, como uma contraparte indissociável da razão, estando certas desordens mentais muito presentes no cotidiano dos indivíduos e, segundo o autor, sendo necessárias à sociedade:

> A natureza da loucura é ao mesmo tempo sua útil sabedoria; sua razão de ser consiste em aproximar-se tão perto da razão, ser-lhe tão consubstancial que formarão ambas um texto indissolúvel, onde só se pode decifrar a finalidade da natureza: é preciso a loucura do amor para conservar a espécie; são precisos os delírios da ambição para a boa ordem dos corpos políticos; é preciso a avidez insensata para criar riquezas. Deste modo, todas essas desordens egoístas penetram na grande sabedoria de uma ordem que ultrapassa os indivíduos (FOUCAULT, 2012, p. 179).

O Grande Mentecapto, assim como *Quincas Borba*, problematiza esses comportamentos sociais que escondem certas desordens mentais, mostrando como é tênue o limite entre a razão e a loucura, estando a insanidade no cerne da condição humana. Foucault afirma que o louco somente se afasta da razão em certa medida, mas não a abole:

> [...] a velha e simples oposição entre os poderes da razão e os poderes do insano é agora substituída por uma oposição mais complexa e mais fugidia; a loucura é a ausência da razão, mas ausência que assume forma de positividade, numa quase-conformidade, numa semelhança que engana sem que no entanto consiga enganar. O louco afasta-se da razão, mas pondo em jogo imagens, crenças, raciocínios encontrados, tais quais, no homem da razão. Portanto, o louco não pode ser louco para si mesmo, mas apenas aos olhos de um terceiro que, somente este, pode distinguir o exercício da razão da própria razão (FOUCAULT, 2012, p. 186).

Portanto, a loucura é sempre determinada pelo olhar do outro, que julga em que proporção o desarranjo mental ainda indica o uso da razão ou indica apenas a presença da razão, mas com uma aplicação negativa: como desordem, decomposição do pensamento, erro, ilusão, não-razão, não-verdade. Para Foucault, a loucura seria a razão ofuscada, sendo o louco capaz de enxergar as mesmas situações que o homem que faz uso da razão, mas ele

percebe essas situações como vazio, como dúvida. Por isso, o louco é um ser questionador do uso da razão. Além disso, Foucault (2012, p. 181) também toca em um ponto crítico a respeito do reconhecimento do louco: "como se faz esse reconhecimento tão inquestionável do louco? Através de uma percepção marginal, um ponto de vista enviesado, através de uma espécie de raciocínio instantâneo, indireto e ao mesmo tempo negativo".

Dessa forma, nas obras literárias, o *diagnóstico* do louco perpassa necessariamente pelo olhar do outro, seja ele o narrador de terceira pessoa ou o leitor. Se o saber confere poder ao homem da razão, a loucura confere poder ao louco e ambos os poderes relacionam-se com o conhecimento da verdade e é com base na capacidade que os sábios e os loucos possuem de acessar essa *verdade* que eles tornam-se sagrados aos demais, estando envoltos em uma atmosfera misteriosa e possuindo certa respeitabilidade. Porém, com o tempo, o louco deixou de ser sacralizado como era na Idade Média e passou a ser marginalizado, porque a loucura começou a ser compreendida a partir de um ponto de vista racional / científico.

Nesse instante, a sabedoria e a loucura são separadas, pois se considera como meio de acesso à *verdade* somente o saber racional, sendo a loucura enxergada em sua dimensão negativa: como um erro e, posteriormente, como doença mental. *O Grande Mentecapto* e *Quincas Borba*, no entanto, contestam os conceitos psiquiátricos mostrando que a sabedoria e a loucura estão unidas. Viramundo, por exemplo, quando se depara com uma mulher que afirma ser um fantasma, por conhecer a *verdade*, questiona-a e não acredita na existência real de fantasmas.

Logo, o protagonista questiona o uso da razão dos indivíduos que creem nas lendas, revelando como ele é capaz de enxergar a situação como ilusória, como não-razão, não-verdade. Rego (1989, p. 160), ao se referir à relação entre acontecimento histórico e lenda na obra machadiana, afirma que "na opinião de Machado, portanto, para ser representativa a história exige não apenas fatos verdadeiros mas sobretudo uma apresentação formal que tenha forte valor simbólico e comunicativo. Nisso, segundo Machado, a história se aproxima da lenda e da poesia". Assim, a loucura, como contraparte indissociável da razão, é capaz de mostrar como a razão também pode ser loucura e vice-versa. Esse paradoxo se faz presente em *Quincas Borba, O Grande Mentecapto, O louco do Cati, O alienista* e outras obras literárias.

Em *O elogio da loucura,* Erasmo (2012, p. 54) destaca que "a verdade quando não ofende, tem algo de ingênuo que causa prazer; e somente aos loucos os deuses concederam o dom de dizê-la sem ofender". Esse fato relaciona a loucura à comicidade — já que Viramundo diz a verdade e envolve-se em acontecimentos que provocam o riso — e à tragédia, visto que,

em determinadas circunstâncias, ao expor a verdade, o protagonista provoca a revisão crítica do que era apresentado como *verdad*e e essa dúvida passa a ser vista pela sociedade como maligna. Em diversas circunstâncias, o comportamento de Viramundo deflagra o abuso da autoridade, a manipulação do pensamento e a opressão, sendo visto como um incômodo.

É possível observar também que Viramundo é um personagem ambivalente e que guarda semelhanças com outros personagens históricos e ficcionais. Em uma entrevista dada ao programa de televisão *Roda Viva*, da TV Cultura de São Paulo, em 1989, o autor Fernando Sabino, ao ser questionado por Ricardo Soares sobre a identidade de Viramundo, afirma que o protagonista "é uma mistura de uma série de personagens sim e que tem condimento de todo mundo. Tem desde Dom Quixote a Chaplin, a Hamlet [...]" (SABINO, 1989). A respeito da presença de amigos pessoais no romance, Sabino responde:

> [...] tem Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, Vinicius de Moraes, tem Jayme Ovalle. Um tipo popular que tinha em Belo Horizonte, chamado Geraldo Boi, que foi mais ou menos o protótipo, o arquétipo, vamos dizer assim, desse personagem, que era um seminarista, e que nós convivíamos muito com ele. E eu, principalmente, porque eu sou, realmente foi a maneira que eu tive de suplantar o doido que tenho dentro de mim, foi escrevendo esse livro. Eu acho que eu me curei bastante, melhorei pelo menos. (SABINO, 1989).

Em comum com o personagem machadiano Quincas Borba, Viramundo tem a representação da figura do bobo-sábio — considerando sua relação com a sabedoria e ingenuidade —, a loucura e a mendicância, muito embora o protagonista de *O Grande Mentecapto*, assim como o protagonista de *O louco do Cati*, não utilize expedientes para obter benefícios financeiros como faz Quincas Borba ao furtar o relógio do amigo Brás Cubas. Já com Rubião, Viramundo tem em comum uma visão de mundo ingênua a respeito de certos aspectos, como as relações amorosas e financeiras, por exemplo: Viramundo acredita ser capaz de conquistar Marília Ladisbão, conservando um amor platônico por ela, do mesmo modo que Rubião acredita poder conquistar Sofia e roubá-la de Palha, pedindo, no momento em que lhe faz uma declaração de amor, que ela fite o Cruzeiro do Sul todos os dias no mesmo horário que ele.

Tanto Rubião quanto Viramundo agem de acordo com outra lógica, não conseguindo compreender e/ou adequar-se ao pensamento corrente. De acordo com Ubiratan Machado (2007, p.10), Rubião "era um puro, no sentido de alheio às tramoias sociais e não como um ser de exceção, acima das paixões da condição humana, com alguma coisa do mineiro de anedota [...]". Viramundo, em contrapartida, ainda que seja um ingênuo como Rubião, não é completamente alheio às tramoias sociais, porque, em diversas ocasiões age como um

malandro, no entanto, ele nunca o faz para receber privilégios financeiros, enquanto Rubião, quando pobre, mostra-se bastante interessado em ter bens materiais.

Rubião deseja adequar-se ao espaço de sociabilidade com o qual se depara, mas não consegue fazê-lo, Viramundo, pelo contrário, depois da terceira exclusão sofrida, recusa-se a tentar adaptar-se ao ambiente social que se apresenta. Vale ressaltar também que o protagonista, da mesma maneira que Rubião, conserva alguma coisa do mineiro da anedota. Diferentemente do personagem Quincas Borba, autor de uma otimista filosofia, Rubião é representado como um indivíduo inculto, porém, quando seu processo de enlouquecimento chega quase ao ápice, ele passa a ser enxergado como um homem sábio, ganhando um verniz de respeitabilidade. A própria Sofia, de certo modo, passa a respeitar Rubião, porque "a ideia de ter sido amada até à loucura sagrava-lhe o homem" (ASSIS, CLVII).

Não se pode ignorar que esse comportamento de Sofia está relacionado principalmente à vaidade desta e não a qualquer sentimento de compaixão. Segundo Erasmo (2012, p. 109), "a sabedoria torna os homens tímidos. Assim é comum ver os sábios constantemente às voltas com a pobreza, a fome e a dor, vivendo na obscuridade, desprezados e detestados por todos. Os loucos, ao contrário, nadam na opulência, governam os impérios, em suma, desfrutam do destino mais feliz e mais próspero".

Observando Viramundo e Rubião, é possível perceber que ambos se relacionam com a sabedoria, sendo desprezados socialmente, e com a loucura, tendo delírios de grandeza. Viramundo chega a afirmar chamar-se José Geraldo Pérez da Nóbrega e Silva, crendo ou fingindo crer ser um nobre. Além de Quincas Borba, Rubião e as figuras fictícias e históricas citadas pelo autor Fernando Sabino, Viramundo guarda semelhanças também com a figura de Jesus Cristo e sua trajetória: sua capacidade de sacrificar-se em benefício de outros, como no caso do apedrejamento, a peregrinação, a atitude de sempre afrontar os que detêm o poder em defesa dos oprimidos e o empenho em cumprir o destino a ele reservado. No momento em que está na cidade de Ouro Preto, por exemplo, Viramundo adota uma atitude parecida com a de Cristo ao oferecer a outra face a um engraxate:

> No terceiro capítulo da narrativa, após ser agredido pelo engraxate Vidal, Viramundo faz a seguinte citação: "— Não me intimidas, pardavasco! Ouviste o que foi dito aos antigos: olho por olho, dente por dente! Pois eu te digo que se alguém te ferir na tua face direita, apresenta-lhe também a outra. São Mateus, capítulo quinto Versículo 39. Aqui está a outra, sandeu!" (SABINO, 2016, p. 61-62).

O conhecimento do texto bíblico se deve ao período em que o protagonista esteve no seminário em Mariana e as citações e paródias bíblicas geram efeitos ora cômicos ora trágicos. Ainda a respeito do vínculo entre sacralidade e loucura que a figura de Cristo evoca, Erasmo de Rotterdam afirma:

> O próprio Jesus Cristo, embora seja a sabedoria do pai, fez-se de certo modo louco para curar a loucura dos homens, pois uniu-se à natureza humana, isto é, fez-se homem. O divino Salvador encarregou-se da loucura assim como encarregou-se do pecado, para remediá-lo e destruí-lo (ERASMO, 2012, p. 121).

Cristo, por trazer uma ideologia revolucionária e promover mudanças na visão de mundo e nas atitudes de várias pessoas da época, foi alvo de perseguições e foi tido como um louco. Pode-se observar também, conforme afirma Eagleton (2013, p. 117), que as atitudes de Cristo e a ruptura de paradigma que ele representa estão vinculadas a um fazer carnavalizado: "ao retratar Jesus montado em um jumento, seguindo na direção de Jerusalém, o novo testamento transforma o próprio significado de realeza, parodiando as imagens dela recebidas em uma inversão carnavalesca".

Outros indivíduos que também possuíam comportamentos e uma aparência física semelhantes a Viramundo são os heróis brasileiros Antônio Conselheiro e Tiradentes — a quem o protagonista salva simbolicamente em um espetáculo de teatro. Além disso, é possível identificar em Viramundo diversos traços do personagem Dom Quixote, do romance de Miguel de Cervantes. No quinto capítulo de *O Grande Mentecapto*, há uma paródia do episódio no qual Dom Quixote enfrenta um rebanho de ovelhas. Como membro do Esquadrão de Cavalaria da cidade de Juiz de Fora, o narrador enunciador narra o momento em que Viramundo ataca um rebanho de cabras, tomando-as por inimigos de guerra:

> [...] eis que Viramundo se despenha desembestado morro abaixo, como se estivesse debaixo de bala num cavalo a galope, e, brandindo seu rebenque, investe contra um rebanho de cabras que pastava bucolicamente nas fraldas do outeiro, julgando tratar-se de tropa inimiga. E o fez de maneira tão quixotesca que, para fielmente descrever o que se passou, terei de fazê-lo em espanhol:
>
> *Las cabras huían sin rumbo, ganando el campo, a los berridos y enloquecidas, pues el gran mentecato repartía rebencazos a troche y moche como si pretendiese aniquilar a todo un ejército. Entreverávanse entre las piernas de los soldados, perturbando su embestida y echando a perder toda la estrategia que el capitán Papitas había planeado en detalle. EI mismo, desesperado, erguíase en la cumbre de la colina, equilibrando sus anteojos de larga vista. Barajaba la hipótesis de que una bala imaginaria del*

> *enemigo pudiese cogerle de sorpresa. Y sus gritos estridentes rebotavan en la llanura:*
>
> *-— Sujetad a ese loco! Liquidádlo antes que él me embadume la guerra!*
>
> *Extenuado, después de haber dado fuga al rebaño que se desparramaba por el valle, Viramundo detúvose, jadeando, y alzó la mirada con aire arrogante, con la certeza de que recogería los laureles de la victoria. Mientras tanto el sargento Baldonedo, cumpliendo religiosamente las órdenes del comandante, consiguió alcanzarle y aplicóle un tremendo puñetazo, arrojándole al suelo, desfalecido**. (SABINO, 2016, p. 124-125).

Juntamente com esse trecho, que o narrador enunciador menciona em espanhol, há a seguinte nota do autor Fernando Sabino:

> Para os leitores menos versados no idioma de Don Miguel, apresento abaixo a versão para o português, realizada a meu pedido pela insigne tradutora dona Neném Werneck de Castro, a quem apresento os meus efusivos agradecimentos:
>
> *As cabras fugiam para todo lado, berrando doidamente,* [...]. (SABINO, 2016, p. 125).

Nesse episódio, percebe-se que o narrador enunciador, que domina o idioma espanhol, prefere narrar o ocorrido no idioma de Cervantes para ressaltar a paródia, sem preocupar-se se o leitor será capaz de compreender o conteúdo narrado e, ao mesmo tempo, podendo provocar o riso por meio da brusca mudança da linguagem que gera uma disparidade discursiva. É o autor Fernando Sabino que intervém e demonstra consideração pelo leitor, pedindo que a senhora Werneck de Castro, esposa do também tradutor Moacir Werneck de Castro, verta o trecho para o português para facilitar a compreensão — note-se que a necessidade de tradução não passa de uma simulação de Sabino, pois foi ele quem de fato escreveu o trecho em espanhol. Com esse jogo complexo de mascaramentos, o narrador do romance desorienta o leitor, que pode não identificar suas diferentes facetas e as posturas que adota segundo elas, além de confundi-lo com o autor real. Desse modo, percebe-se que o narrador ludibria constantemente o leitor, gracejando com o processo de escrita e tradução e com a questão da autoria, ao confundir autor ficcional e autor real.

Por meio da retomada do episódio protagonizado originalmente por Dom Quixote, a narrativa satiriza as guerras, mostrando como são frágeis os limites entre razão e loucura, pois do mesmo modo que Viramundo e Dom Quixote não separam a realidade da fantasia e atacam às cabras, os soldados do Esquadrão de Cavalaria estavam lutando em uma guerra sem sentido

e agindo de modo arbitrário. É válido destacar que o romance *Don Quixote de La Mancha*, uma paródia dos romances de cavalaria, é considerado a obra inaugural do romance moderno. De acordo com Samoyault (2008, p. 79)[60], "[...] o romance teria assim nascido da paródia dos romances, o que, paradoxo supremo, mas que não nos surpreende mais, colocaria a intertextualidade na origem".

Dessa maneira, o diálogo intertextual assume papel fundamental na construção do romance contemporâneo e *O Grande Mentecapto* resgata a importância da paródia como forma de diálogo intertextual. Segundo Jenny (1979, p. 46), "a intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do *clichê* por um trabalho de transformação". Além disso, o autor destaca a importância do diálogo intertextual, da interpenetração de pontos de vista díspares:

> Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante (JENNY, 1979, p. 5).

Por fim, Jenny (1979) aponta para a capacidade subversiva e renovadora da intertextualidade:

> Abre-se então o campo duma palavra, nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão. (JENNY, 1979, p. 45).

Dom Quixote, assim como Viramundo, é capaz de ganhar a empatia do leitor, que se identifica com eles quanto ao drama humano que vivenciam. Além disso, a relação do protagonista com a amada e inacessível Marília Ladisbão pode ser entendida em paralelo com o amor idealizado e cavalheiresco que Dom Quixote nutria por Dulcinéia del Toboso. As semelhanças de Viramundo com tantos personagens salientam a fragmentação de sua identidade como um indivíduo que é todos e, ao mesmo, tempo, não é ninguém, conservando sempre uma ruptura íntima.

[60] Publicado pela primeira vez em Paris, em 2001. É importante destacar também que, a partir dos estudos bakhtinianos e do conceito de dialogismo, Julia Kristeva desenvolve com muita propriedade várias considerações a respeito da intertextualidade. Apoiados em suas reflexões, Tiphaine Samoyault e Laurent Jenny realizam profícuos estudos sobre o diálogo intertextual.

Assim como afirmou Fernando Sabino em sua entrevista, Geraldo Viramundo é um personagem que lembra um mosaico onde se mesclam pessoas reais e personagens literários. Em *A personagem de ficção*, Anatol Rosenfeld estabelece uma distinção entre a pessoa e a personagem fictícia:

> Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal, poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária (CANDIDO et al, 1968, p. 23).

Segundo Rosenfeld, diferentemente das pessoas que integram uma unidade concreta, a personagem de ficção está inserida em um mundo mais fragmentado e esquematicamente construído. Tendo em sua constituição uma mistura de pessoas e personagens, Viramundo reafirma sua ambivalência entre a unidade e a fragmentação. Por ser um indivíduo composto por literatura, Viramundo traz em si as características próprias da arte literária: a capacidade de singularizar situações; de mostrar a inverossimilhança e o absurdo dos discursos, ideias e acontecimentos; de condensar tensões íntimas, de desestabilizar a lógica comum. Portanto, a loucura do protagonista relaciona-se também, e fundamentalmente, com o fazer literário.

4.5. Barbacena: a loucura e o tratamento psiquiátrico

4.5.1. A insanidade dos normais: o Holocausto Brasileiro

Após deixar Ouro Preto, Viramundo se dirige à cidade de Barbacena, que é uma importante referência, no Brasil, no que diz respeito à temática da loucura. Referência essa que, no entanto, não se restringe apenas aos textos de ficção, pois, no que diz respeito ao tratamento psiquiátrico oferecido aos loucos, essa cidade foi palco do episódio mais trágico ocorrido no país — fato que ainda não teve ampla divulgação no Brasil e permanece ignorado por grande parte da população, mesmo nos dias atuais. Portanto, antes de prosseguir com o percurso da narrativa de Fernando Sabino, é conveniente que se observe mais detalhadamente essa circunstância histórica.

Em 1903, fundou-se em Barbacena o Hospital Colônia, conhecido como o maior hospício do Brasil, transformando a cidade em uma referência nacional em tratamento psiquiátrico e dando início ao episódio que muitos estudiosos denominam de *O Holocausto Brasileiro*[61]. A jornalista Daniela Arbex realizou um importante e detalhado estudo sobre o tema e, posteriormente, relatou-o em seu livro intitulado *Holocausto Brasileiro: genocídio: 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*, publicado em 2013.

O edifício do Hospital Colônia foi construído no terreno onde se localizava a Fazenda da Caveira, que, segundo alguns historiadores, pertencia a Joaquim Silvério dos Reis, o traidor de Tiradentes durante a Inconfidência Mineira. No século XIX, o casarão sede da fazenda transformou-se em um sanatório particular para tratamento de tuberculosos. No século XX, o local foi comprado pelo governo estadual e transformado em hospital psiquiátrico público e Daniela Arbex ressalta que havia falta de médicos no local:

> Como a Psiquiatria se constituiu no Brasil somente no início do século XIX, a assistência aos alienados ainda era algo incipiente no país, que teve seu primeiro hospício, o Pedro II, instituído por decreto em 1841. Por isso, apesar de ser um hospital, o Colônia era carente de médicos. (ARBEX, 2013, p. 30).

Até 1980, as cidades de Belo Horizonte, Juiz de Fora e Barbacena concentravam dezenove dos vinte e cinco hospitais psiquiátricos mineiros. Além da falta de profissionais, as internações no Hospital Colônia não obedeciam a critérios médicos, pois a grande maioria dos pacientes não era diagnosticada com doenças mentais:

> Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. (ARBEX, 2013, p. 26).

Verifica-se, portanto, que o Colônia era um local de depósito de pessoas das quais a família queria livrar-se ou que representavam um incômodo aos indivíduos que detinham o poder, que eram enviadas ao local e não mais saiam. Assim, o Hospital atendia principalmente a necessidades sociais e as condições às quais os internos eram submetidos denunciam a opressão exercida por aqueles indivíduos considerados normais, ao mesmo tempo em que

[61] Alguns registros desse acontecimento histórico podem ser encontrados no Museu da Loucura, inaugurado em 1996, no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena, prédio onde funcionava o antigo Hospital Colônia.

mostram o equilíbrio mental dos considerados loucos. De acordo com Foucault (2012), essa prática era comum na Europa do século XVIII:

> A partir da criação do Hospital Geral, da abertura (na Alemanha e na Inglaterra) das primeiras casas de correção e até o fim do século XVIII, a era clássica interna. Interna os devassos, os pais dissipadores, os filhos pródigos, os blasfemadores, os homens que "procuram se desfazer", os libertinos. E traça, através dessas aproximações e dessas estranhas cumplicidades, o perfil de sua experiência própria do desatino (FOUCAULT, 2012, p. 111).

Foucault (2012) ainda ressalta que, durante o século XIX na Europa, exige-se que os manicômios sejam destinados apenas a abrigar loucos, o que revela que nos manicômios brasileiros ainda são adotadas práticas psiquiátricas retrógradas. A partir de 1930, ao invés de abrigar duzentos internos, o manicômio começou a enfrentar uma superlotação chegando a receber cinco mil pessoas, que chegavam nos trens de doido e desembarcavam na estação Bias Fortes. A superlotação e a absoluta falta de critérios médicos transformaram o Colônia no cenário de um holocausto, onde ocorreu uma história de extermínio.

De acordo com Arbex (2013, p. 26), "sessenta mil pessoas perderam a vida no Colônia. As cinco décadas mais dramáticas do país fazem parte do domínio em que a loucura dos chamados normais dizimou, pelo menos, duas gerações de inocentes, em 18.250 dias de horror". Ao longo do tempo, os internos foram submetidos às mais diversas condições cruéis e degradantes. No início, o propósito do hospital era ser uma colônia agrícola na qual os pacientes tinham como terapia o trabalho no campo, mas, por meio de alguns relatos que Daniela Arbex expõe em seu livro, é possível constatar que esses internos eram submetidos a algo muito próximo do trabalho escravo: mal alimentados, descalços, mal vestidos, eles eram forçados a realizar trabalhos pesados no campo o dia todo sem nenhuma remuneração. De acordo com Foucault:

> [...] com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou-se um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (FOUCAULT, 2013, p. 144).

As crianças que nasciam nos hospitais psiquiátricos mineiros — fruto dos relacionamentos entre pacientes ou de uma gravidez que a família pretendia esconder — ou

que para lá eram enviadas eram submetidas às mesmas condições degradantes. Enquanto algumas eram mantidas deitadas em berços o dia todo, outras eram enviadas ao pátio com os adultos. Os internos do sexo masculino do Colônia tinham a cabeça raspada como nos campos de concentração nazista e, nos períodos de maior superlotação, tanto eles quanto as mulheres eram mantidos nus; as camas eram substituídas por capim, que de manhã era colocado ao sol para secar e, retiradas as partes úmidas de excrementos, à noite era recolocado no chão para que os pacientes dormissem novamente; as carnes e boa parte da comida a ser servida eram cortadas no chão; os internos eram retirados dos pavilhões às 5hs da madrugada e permaneciam, completamente ociosos, no pátio até às 19hs da noite, quando voltavam aos pavilhões para dormirem.

Assim, durante o dia, o pátio encontrava-se superlotado e alguns internos eram vítimas de várias agressões cometidas por outros pacientes; alguns, porém, eram mantidos trancados ou amarrados nas celas dos pavilhões. Permanecendo nus e descalços o dia todo e, muitas vezes, dormindo também nus no chão, tanto homens quanto mulheres morriam de hipotermia por conta das baixas temperaturas características da cidade de Barbacena, encrustada na Serra da Mantiqueira. Com condições de higiene praticamente inexistentes, muitos internos morreram de diarreia e desidratação e o ambiente ainda facilitava a proliferação das mais diversas doenças. Além disso, devido ao mau cheiro do local, muitos internos ficavam com o corpo coberto de moscas e muitos urubus eram atraídos ao local. Vivendo no mais completo abandono e despidos da mínima dignidade humana, muitos *pacientes* morriam ou tinham sua condição física e mental agravada.

Como forma de *tratamento*, eram utilizados vários recursos de contenção — ou de tortura, tais como injeções, tranquilizantes, eletrochoques e até mesmo cirurgias de lobotomia. Segundo Arbex (2013, p. 35), "funcionário aposentado do hospital, Geraldo Magela Franco, sessenta e sete anos, admite que o tratamento de choque e o uso de medicações nem sempre tinham finalidades terapêuticas, mas de contenção e intimidação". Os eletrochoques eram muitas vezes aplicados por pessoas despreparadas e há relatos de que até mesmo pacientes aplicaram choques em outros. Arbex (2013, p. 14) atesta que "os pacientes do Colônia morriam de frio, de fome, de doença. Morriam também de choque. Em alguns dias, os eletrochoques eram tantos e tão fortes, que a sobrecarga derrubava a rede do município". A jornalista destaca que o uso dos eletrochoques era indiscriminado no Colônia e, no Brasil, de modo geral, só passou a ser melhor controlado a partir de 2002.

Por algum tempo, os corpos dos indigentes e dos abandonados pelas famílias que morriam no Hospital Colônia eram recolhidos em uma carroça de madeira, que percorria

diariamente o hospital, e enterrados — muitas vezes pelos próprios internos que conviviam com eles e testemunhavam suas mortes — em covas rasas no Cemitério da Paz, terreno pertencente à Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais. O cemitério sofreu depredações ao longo dos anos e foi desativado no final da década de oitenta, encontrando-se em situação de abandono, atualmente. Porém, nem todos os mortos eram enterrados, de acordo com Arbex (2013, p. 14), "entre 1969 e 1980, 1.853 corpos de pacientes do manicômio foram vendidos para dezessete faculdades de medicina do país, sem que ninguém questionasse". Foram encontrados registros de corpos, ou *peças* como eram denominados, de internos mortos e vendidos por duzentos reais a muitas faculdades de medicina.

No entanto, houve algumas denúncias contra a situação de crueldade vivenciada pelos pacientes do Hospital Colônia. Em 1961, o fotógrafo Luiz Alfredo teve acesso ao Colônia e tirou muitas fotos para fazer uma reportagem intitulada *A sucursal do inferno*, publicada na revista *O Cruzeiro*, naquele ano. Algum tempo depois, o estudioso Michel Foucault fez uma visita ao Brasil, mas não chegou a conhecer o Hospital Colônia. A respeito dessa visita, Daniela Arbex informa que:

> [...] Foucault esteve no Rio de Janeiro, entre 21 e 25 de maio de 1973, para palestrar na PUC. Em seguida, viajou para Belo Horizonte, a fim de realizar conferências nos hospitais psiquiátricos mineiros. Impressionado com a realidade da loucura naquele Estado, ele deixou o parlatório onde ministrava sua palestra e sentou-se no chão junto com os estudantes, a fim de ouvir os relatos sobre a forma de tratamento nas casas destinadas aos loucos (ARBEX, 2013, p. 195-196).

O psiquiatra Ronaldo Simões Coelho ciceroneou Foucault em sua visita e o convidou a conhecer as cidades históricas de Congonhas do Campo, Tiradentes, São João del Rei, Mariana e Ouro Preto. Um ano antes de conhecer Foucault pessoalmente, Simões já havia apresentado um projeto para desativar o Hospital Colônia. As ideias de Foucault fortaleceram ainda mais o seu desejo de modificar a realidade dos hospitais psiquiátricos mineiros e, no final da década de setenta, durante o III Congresso Mineiro de Psiquiatria, Simões faz uma nova denúncia sobre o que ocorria no Colônia:

> "O que acontece no Colônia é a desumanidade, a crueldade planejada. No hospício, tira-se o caráter humano de uma pessoa, e ela deixa de ser gente. É permitido andar nu e comer bosta, mas é proibido o protesto de qualquer que seja a sua forma". Perdeu o emprego. (ARBEX, 2013, p. 16).

Além de Simões, em 1966, o psiquiatra Francisco Paes Barreto também fez sua primeira denúncia contra a situação do Colônia e, em 1972, realizou uma nova tentativa, mas

não obteve êxito. Posteriormente, ele escreveu e publicou nos jornais mineiros o artigo *Críticas ao Hospital Psiquiátrico*. Depois da publicação, em 1979, o Conselho Regional de Medicina instaurou uma sindicância contra ele, mas, por causa da vinda do psiquiatra italiano Franco Basaglia, no mesmo ano, a sindicância foi arquivada. De acordo com Arbex (2013, p. 206), "naquele mesmo ano, a vinda ao Brasil do psiquiatra italiano Franco Basaglia, pioneiro na luta antimanicomial, garantiu visibilidade mundial ao tema da loucura e à forma como ela vinha sendo tratada em Minas Gerais". Aproveitando a visita de Basaglia, o psiquiatra Antônio Soares Simone o levou de carro ao Hospital Colônia e, estarrecido com que presenciou naquele lugar, em uma entrevista que concedeu no mesmo dia em Belo Horizonte, segundo Arbex (2013, p. 207), Basaglia declarou: "Estive hoje em um campo de concentração nazista. Em lugar nenhum do mundo presenciei uma tragédia como esta".

As declarações de Basaglia à imprensa brasileira e estrangeira deram força ao movimento antimanicomial iniciado por vários médicos que não compactuavam com o que ocorria nos hospitais psiquiátricos do país, pois as condições subumanas a que eram submetidos os internos não eram exclusividade do Hospital Colônia, já que muitas outras instituições públicas se encontravam em condições semelhantes. A partir de 1979, o movimento antimanicomial expandiu-se nas escolas de medicina e, no mesmo ano, o jornalista Hiram Firmino realizou uma série de reportagens, intitulada *Os porões da loucura* e publicada no jornal *Estado de Minas*, na qual denunciava a situação do Colônia. Além disso, Helvécio Ratton, estudante de psicologia da PUC de Minas, fez um curta-metragem intitulado *Em nome da razão*, no qual exibe imagens e sons gravados dentro dos imensos muros do Colônia e mostra a realidade vivida pelos pacientes.

Apesar do evidente esforço das autoridades em perpetuar as práticas psiquiátricas que existiam no Hospital Colônia e em punir os autores de denúncias e tentativas de mudança, em 1980, com a repercussão das diversas reportagens e depoimentos na imprensa, a Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais aprovou o Projeto de Reestruturação da Assistência Psiquiátrica. Em seguida, de acordo com Arbex (2013, p. 224-225), Paulo Delgado, eleito como Deputado Federal do estado de Minas Gerais apresentou, em 1989, ao Congresso Nacional o "Projeto de Lei 3.657, propondo a regulamentação dos direitos da pessoa com transtornos mentais e a extinção progressiva dos manicômios no país". Segundo Foucault, somente a partir da década de 60, na Europa, teve início um período que não buscava um investimento tão intenso do poder sobre o corpo dos indivíduos:

> Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal do que o exercício do poder... Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa? Eu penso que, do século XVII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, meticuloso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... E depois, a partir dos anos 1960, percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 237).

Ainda de acordo com Arbex (2013, p. 226), "em 2001, após doze anos de tramitação e de muitas manobras políticas, a Lei Federal 10.216 foi sancionada". Essa lei representa um significativo avanço na garantia de um tratamento digno e humanizado aos pacientes psiquiátricos, mas a mudança no interior das instituições é um processo e a Psiquiatria brasileira ainda tem muito a avançar:

> Quando a nova legislação foi implantada no país, havia mais de 50 mil leitos em hospitais psiquiátricos, conforme dados do Ministério da Saúde. Dez anos depois [em 2011], os leitos somavam pouco mais de 30 mil. Nesse período, quarenta e cinco hospitais psiquiátricos foram desativados. Restam 200. (ARBEX, 2013, p. 227).

No que diz respeito especificamente ao Hospital Colônia, ele era mantido primeiramente pela Fundação Estadual de Assistência Psiquiátrica (FEAP) e, em 1977, passou a pertencer à Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMIG), com a criação da Fundação, passando a denominar-se Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena (CHPB). Com a reestruturação no tratamento psiquiátrico oferecido no local, a partir do final da década de 1970 e início da década de 1980, o recém-formado psiquiatra Jairo Toledo foi convidado a trabalhar no CHPB e começou a promover as mudanças necessárias no local. Sendo nomeado diretor do Hospital, em 1986, Jairo começou a transferir os pacientes que possuíam maior nível de independência para casas de acolhimento, atendendo à lógica da desospitalização.

O antigo Hospital Colônia possuía um terreno amplo e era composto por 16 pavilhões que foram, gradativamente, sendo desativados. Em 1989, iniciou-se o projeto dos módulos residenciais; assim, no próprio terreno do Hospital, passaram a existir cinco módulos, que buscam assemelhar-se a casas, com o intuito de promover a ressocialização dos pacientes psiquiátricos, que também é um processo gradual. Dois dos pavilhões, o Afonso Pena e o Arthur Bernardes, transformaram-se em um hospital regional, em 2005. No seu livro, de 2013, Daniela Arbex destaca que muitas pessoas são atendidas atualmente no CHPB:

> Do total de vagas disponíveis hoje, 170 são destinadas aos doentes mentais cronificados pela instituição; trinta, ao atendimento de casos agudos da Psiquiatria; e cem, a outras especialidades médicas. Outras vinte fazem parte do projeto de dependência química. (ARBEX, 2013, p. 253).

Esses doentes mentais cronificados pela instituição permanecem no local, porque não possuem vínculos familiares e não têm condições de deixar o CHPB. Estima-se, no entanto, que em dez anos, cerca de 120 desses 170 pacientes que ainda permanecem no CHPB sejam transferidos para os cinco módulos residenciais e, assim, sucessivamente, até que o local seja totalmente desativado e a estrutura física possa ganhar outra destinação — uma das alternativas é transformá-lo em um centro de convivência, para acolher projetos socais e de inclusão. Também houve a criação das referidas residências terapêuticas, espalhadas pela cidade de Barbacena, onde, sob cuidados médicos e psicológicos, os sobreviventes do Holocausto tentam resgatar a dignidade e individualidade perdidas. Arbex (2013, p. 99) registra que "cento e sessenta pacientes vivem hoje nas vinte e oito residências terapêuticas de Barbacena. A maioria oriunda do antigo Hospital Colônia, além de internos das Casas de Saúde Xavier e do Sanatório Barbacena".

Percebe-se que os relatos de Daniela Arbex sobre o local são de grande importância para o estudo da temática da loucura na realidade brasileira e também em sua literatura. A respeito da necessidade de se registrar e narrar catástrofes históricas como os Holocaustos, Roney Cytrynowicz afirma que:

> A história deve resgatar as histórias de vida, as dores e as intensidades subjetivas, deve também problematizar a memória, sem jamais recusar a aproximação com a mais (aparentemente) incompreensível destruição. É preciso que cada documento da barbárie seja recuperado, estudado, criticado, entendido, conservado, arquivado, publicado e exposto, de forma a tornar a história uma forma presente de resistência e de registro digno dos mortos, muitos sem nome conhecido e sem túmulo. (CYTRYNOWICZ, 2003, p.137).

Com base nas considerações de Daniela Arbex, é possível fazer algumas afirmações sobre o vínculo entre a loucura real e a loucura representada literariamente, bem como sobre alguns aspectos da prática psiquiátrica empírica e fictícia. Conforme já discutido no primeiro capítulo do presente estudo, é possível notar certos vínculos entre a novela machadiana *O alienista*, o romance *Quincas Borba* e os estudos sobre alienação mental no Brasil no final do século XIX, bem como entre a novela e a existência do Hospício D. Pedro II. Do mesmo modo, também é possível notar que o romance *O Grande Mentecpato* estabelece relações

existentes entre o Hospital Colônia e as práticas psiquiátricas do século XX. Em suas considerações sobre a prática psiquiátrica, Renato Pompeu destaca:

> Quem vai ser psicólogo, quem vai ser psiquiatra? Não é, normalmente, pelo que pude notar, uma pessoa equilibrada, consciente de seus problemas psíquicos (que todo mundo tem) mas alguém problemático e não consciente disso que, inconscientemente, procura os cursos de psicologia ou Psiquiatria na esperança de encontrar uma solução mágica ou uma explicação para seus problemas. (POMPEU, 1983, p. 47).

Renato Pompeu ainda tece intensas críticas aos médicos e hospitais psiquiátricos:

> Esses psiquiatras patológicos é que comandam a Psiquiatria no mundo ocidental, com seus hospícios, sua aplicação indiscriminada de drogas. Na verdade, são casos seríssimos; eles mesmos deveriam a rigor estar internados ou pelo menos proibidos de exercer a medicina e impossibilitados de praticar a violência contra seus semelhantes. São eles que servem a multinacionais (e também a nacionais) de remédios, enfiando à força doses excessivas de drogas ou choques nos pobres loucos. (POMPEU, 1983, p. 48).

4.5.2. Machado de Assis em Minas: Viramundo, Rubião e Quincas Borba

Retomando o fio narrativo de *O Grande Mentecapto*, após o episódio em que o protagonista defeca sobre o salão do baile onde ocorria uma homenagem ao Governador Ladisbão, em Ouro Preto, este parte para Barbacena e Viramundo também se dirige a essa cidade, na tentativa de seguir sua amada Marília. Chegando lá, dirige-se à granja de flores do alemão Herr Bosman na tentativa de comprar rosas para Marília[62]. Como não dispunha de nenhum dinheiro para tal, o alemão o expulsa do lugar, dando início a um tragicômico episódio:

> — Se não tem dinheiro, ponha-se para fora daqui — acrescentou o alemão crescendo para ele.
> — Não me toque: não me bata nem com uma flor — advertiu Viramundo, recuando um passo e pisando inadvertidamente numa roseira em botão. Antes que ele desse tento no que sucedia, Herr Bosmann descarregava-lhe violentas bordoadas no lombo, para o espanto e a risada dos negrinhos. Quis reagir, mas, aos gritos do alemão, dois empregados vieram acudi-lo e em poucos segundos deram com Viramundo na rua, depois de algumas bordoadas. (SABINO, 2016, p. 86).

[62] Barbacena é nacionalmente conhecida como a *cidade das rosas*, devido às várias plantações da flor que a cidade possui.

Esse acontecimento alude à escravidão, pois os negrinhos, no caso, são netos de um escravo da propriedade de Herr Bosman com quem o alemão mostrou-se bastante cruel. A presença de Viramundo torna possível uma vingança simbólica contra uma situação de opressão:

> — Vai comprar rosas na casa de Sua Alteza, a puta que o pariu! — gritava-lhe de longe o alemão, brandindo o bordão.
> Viramundo não se deixou intimidar:
> — Hás de me pagar, prussiano! Por estas e outras é que a Alemanha se defoisterou!* Alemão cascudo!
> Ao que a molecada, abandonando o serviço e em debandada por entre as roseiras, não titubeava em fazer coro:
> — Carrapato barrigudo!
> — Come banana com casca e tudo!
> Herr Bosmann não podia de raiva, porque os moleques desfolhavam suas rosas. Um pingo d'água, isto é, Viramundo, fizera entornar o caldo e os negrinhos sem saber cumpriam o seu destino, vingando a morte do avô a pétalas de rosa. (SABINO, 2016, p. 86).

Não bastasse destruir algumas rosas do alemão, Viramundo faz amizade com o vendedor de esterco Barbeca[63] e, aceitando a ideia deste, decide empreender uma vingança contra Herr Bosman e destruir seu roseiral. Comportando-se como um legítimo pícaro, para o protagonista, o fim justifica os meios, de modo que o desejo de oferecer rosas à sua amada justifica o fato de ele apropriar-se delas sem autorização. Com Barbeca, ele invade o roseiral à noite e acaba com as rosas do alemão, mas a polícia descobre que ambos são os autores da invasão e Viramundo é recolhido ao hospício da cidade. Estando internado no hospital psiquiátrico, o alemão dirige-se ao local para conferir se o protagonista fora realmente recolhido ao manicômio e, aproveitando a oportunidade, Viramundo realiza uma trapaça, disfarçando-se de médico e ordenando que os enfermeiros internem Herr Bosman por tratar-se de um louco perigoso. Com isso, Viramundo sai do hospício pela porta da frente, com uma roupa de médico, representando o paradoxo entre o médico e o louco. Segundo Foucault:

> O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e volta-las contra aqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e volta-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominadores encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras. (FOUCAULT, 2013, p. 70).

[63] É possível notar que um dos melhores amigos do protagonista está diretamente relacionado ao campo do escatológico, do baixo-material e corporal.

Perambulando pelas ruas e abandonados à própria sorte, os loucos adquirem a sabedoria que a experiência de vida lhes dá, logo, o protagonista também conserva esse conhecimento de mundo, possibilitando que ele se comporte como um autêntico malandro brasileiro. A respeito desse saber advindo da experiência, Erasmo (2012) afirma:

> O sábio, com o nariz sempre colado nos livros dos antigos, aprende apenas palavras sutilmente combinadas; o louco, ao contrário, exposto constantemente a todos os caprichos da fortuna, aprende em meio aos revezes, penso eu, a conhecer a verdadeira prudência. Homero, por mais cego que fosse, percebeu isso muito bem quando disse: *O louco aprende a ser sábio à sua própria custa*. (ERASMO, 2012, p. 40).

Esse é, por exemplo, mais um momento no qual o protagonista age como um pícaro e o incidente provoca o riso por meio da ridicularização da própria prática psiquiátrica, incapaz de perceber a diferença entre um indivíduo mentalmente são e um louco. Assim, a narrativa mostra como a internação e o tratamento psiquiátrico são arbitrários, não possuindo nenhum rigor científico. Além disso, a narrativa realiza uma sátira ao paroquialismo político existente na cidade, visto que a rivalidade política entre José Bonifácio e Bias Fortes adquire proporções exageradas e o romance, como obra carnavalizada que é, ridiculariza a situação:

> — Aqui em Barbacena a gente tem de ser biista ou bonifacista. Você o que é?
> Viramundo, aborrecido, lembrou-se do Dr. Pantaleão: todo mundo naquela cidade tinha era mania de perguntar o que os outros eram.
> — Não sei — respondeu, evasivo. — Ainda não li as plataformas. Você, o que é?
> — Eu nasci biista, porque meu nascimento foi na maternidade dos bias. Mas logo virei bonifacista porque fui batizado na igreja dos bonifácios. E assim foi indo na minha vida inteira. Na cidade tudo é duplo: armazém, escola, cinema, clube, salão de barbeiro, até puteiro, tem de um e tem de outro (SABINO, 2016, p. 96).

Depois de sair do hospício, os moradores da cidade, insatisfeitos com a situação política e com a atitude do Governador Ladisbão, de nome Clarimundo[64] em querer impor como candidato único nas eleições municipais um prefeito de sua escolha, decidem lançar Viramundo como candidato a prefeito, em um ato de protesto contra as medidas antidemocráticas que o Governador pretendia adotar. O candidato do Governador chamava-se Praxedes Borba Gato e fora derrotado por Viramundo em um debate político, que não passava de um jogo de adivinhações. Para impedir que o protagonista, de fato, vencesse as eleições, o Comandante da escolta do governo dá voz de prisão a Viramundo por não ter prestado o

[64] O nome do Governador possui uma sonoridade e um significado cômico, pois o primeiro nome parece resultar da união de termos opostos (claro + imundo) e o sobrenome parece informar que ele simula ser bom (lá + diz + bom).

serviço militar e ele é levado ao Esquadrão de Cavalaria. Com essa atitude, o Comandante usa a máquina governamental para impedir que um representante popular assuma o poder, em um claro exemplo de dominação.

A candidatura de Viramundo e a possibilidade de modificar a realidade que ele representa demonstra a intersecção entre loucura e revolução, sendo a loucura um modo revolucionário de posicionar-se frente a circunstâncias de opressão. Portanto, o incidente é tragicômico, pois, apesar de o protagonista ser novamente vítima de manipulação, a ideia de ter como prefeito de Barbacena um indivíduo que havia acabado de sair do hospício e esse homem ser capaz de derrotar um professor em termos de conhecimento simboliza o absurdo da lógica e provoca o riso.

O fato de Viramundo ser internado no hospício de Barbacena e os personagens Quincas Borba e Rubião terem estreita relação com essa cidade é um ponto de contato, no mínimo, interessante entre o romance de Machado de Assis e o romance de Sabino. Quincas Borba recebe uma herança de um tio morador de Barbacena, assim como Rubião, nascido nessa cidade, também herda todos os bens de Quincas Borba e torna-se um homem rico. A respeito da correspondência entre os fatos narrados e a realidade geográfica no romance machadiano, o estudioso Ubiratan Machado destaca que, quando narra a viagem de Rubião ao Rio de Janeiro depois de enriquecer:

> Machado cometia um anacronismo histórico, deslocando para 1867 uma viagem que se tornaria possível treze anos depois. Naquela época, os trilhos da Estrada de Ferro Pedro II chegavam apenas a Entre Rios (atual Três Rios). O trecho até Juiz de fora só foi entregue ao tráfego em 1875 e o prolongamento a Barbacena em 1880. (MACHADO, 2007, p.12).

As narrativas machadianas eram majoritariamente situadas no Rio de Janeiro, cidade natal do autor, e o romance *Quincas Borba*, como uma exceção à regra, ocorre parcialmente em Barbacena. Desse modo, pode-se pensar que Machado de Assis buscasse, para a representação do processo de enlouquecimento narrado em seu texto literário, um personagem que fosse um interiorano mineiro, assim como Fernando Sabino claramente buscou. Faz-se necessário elucidar, neste ponto do debate, a distinção entre a figura empírica do autor e a construção fictícia de um autor como uma *função* dentro da obra literária. De acordo com Teixeira (2010, p. 70), "[...] é possível imaginar que Machado de Assis tenha sido uma invenção, não só dos livros que leu e estudou, mas também dos jornais e revistas em que colaborou, a partir dos quais modelou e aprimorou continuamente seu repertório".

Conforme explicitado nos capítulos anteriores deste estudo, deixa-se, portanto, de compreender o papel do escritor somente como pessoa real e passa-se a percebê-lo como uma construção imaginária, fruto das vivências do autor empírico, que possui uma *função* fundamental na obra literária. Segundo Teixeira (2010, p. 44), "nesse sentido, o escritor, autor ou artista, deixando-se entender como construção imaginária, será também uma versão semiótica do homem, símbolo do ato de criação de sua época". Da mesma maneira que o autor, existe também um leitor empírico e uma ficcionalização de um leitor dentro das narrativas literárias. É possível perceber que as narrativas discutidas até o momento baralham constantemente esses limites entre o real e o imaginário ao abordarem a temática da loucura. Nesta medida, busca-se perceber o elo entre os conhecimentos e experiências que fazem parte do repertório do autor empírico e a representação construída pelo autor ficcional dentro do texto literário.

É possível constatar que, provavelmente, Fernando Sabino, mineiro de Belo Horizonte, tomou conhecimento sobre o tratamento psiquiátrico e social oferecido aos loucos em Barbacena, visto que, na época de publicação do romance, o assunto circulava muito na imprensa brasileira e a sociedade começava a tomar conhecimento sobre o tema. Em 1979, quando *O Grande Mentecapto* foi publicado, o movimento antimanicomial ganhou força. Já quanto a Machado de Assis, que começou a representar o vínculo entre a temática da loucura e a cidade de Barbacena, em *Quincas Borba*, em 1886 — alguns anos antes da fundação do Hospital Colônia —, é possível pensar que o autor tenha tomado algum conhecimento a respeito de certos tratamentos médicos oferecidos naquela cidade.

Além de tuberculosos, o sanatório particular que havia em Barbacena no final do século XIX, dedicava-se também a oferecer tratamento para doenças nervosas. Sendo um epilético, Machado de Assis pode ter ouvido alguma menção a esses tratamentos antes e durante a escrita de *Quincas Borba*, muito provavelmente nos jornais que circulavam na Corte na época. Em recente documentário denominado *Holocausto brasileiro* — baseado no livro de Daniela Arbex, roteirista e uma das diretoras do documentário —, exibido na televisão em 20 de novembro de 2016, no canal HBO MAX, em coprodução com a Vagalume Filmes, o historiador Edson Brandão afirma:

> O final do século XIX em Barbacena é marcado por um mito que se cria na cidade, e no Brasil como um todo, de que aqui havia um clima muito especial, um clima serrano. Ele era o oposto daquele momento em que o Rio de Janeiro é tido como uma cidade insalubre, das grandes febres, das grandes epidemias. Então, de certa forma, a elite do Rio de Janeiro, que é a capital do Brasil, então começa a descobrir em Barbacena um lugar para se tratar. E não é só das doenças respiratórias, das

> doenças clínicas, as chamadas doenças nervosas começam a ter espaço no antigo sanatório, que é o ancestral do Hospital Colônia. O antigo sanatório, que funcionava nos prédios que hoje compreendem o... a assistência aos alienados, ele era um lugar de muito requinte, com os talheres de prata, com um menú muito charmoso todo em francês, ele tem uma linha de trem exclusiva pra atender essa clientela que chega, a mesma linha que depois vai ser comparada com as linhas que os nazistas usavam pro Complexo de Auschwitz. Então, é uma história paradoxal, ela começa com o requinte de um *spa* de luxo para pessoas ricas, que depois foi adquirido pelo Governo do Estado de Minas Gerais e ao longo do século XX se transformou no terrível Hospital Colônia de Barbacena. (BRANDÃO, 2016).

As informações fornecidas por Edson Brandão estão de acordo com os dados presentes em alguns jornais que circulavam no Rio de Janeiro e em Minas Gerais no final do século XIX. A cidade de Barbacena, fundada oficialmente em 1791, sempre foi considerada uma passagem estratégica para que se pudesse chegar ao interior de Minas Gerais — bastante utilizada para transportar os produtos da mineração na época do ciclo do ouro, no século XVIII. O nome da cidade é uma homenagem ao Visconde de Barbacena, nobre português que governou Minas na época. Desta maneira, Barbacena tornou-se uma importante rota comercial para o Império, além de sempre ter apoiado a monarquia em circunstâncias como o Dia do Fico, a Independência do Brasil e a Inconfidência mineira, sendo considerada nobre e leal à Corte brasileira. No século XIX, a cidade era comandada por grandes fazendeiros e possuía uma influência política consolidada sobre o governo de D. Pedro II. Vale ressaltar que tanto D. Pedro I quanto D. Pedro II fizeram algumas visitas a Barbacena.

Conforme já discutido, no Rio de Janeiro do final do século XIX, os ideais do cientificismo, da racionalidade e do progresso estavam em voga, além de haver uma grande credibilidade nas medidas da medicina higienista e um intenso debate sobre a temática das doenças mentais. Dom Pedro II havia criado, em 1841, o Hospício de Pedro Segundo e a estrada de ferro que também leva o nome do Imperador. A primeira viagem de trem feita no Brasil data de 30 de abril de 1854, quando a locomotiva Baronesa foi da Baía de Guanabara à cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Dom Pedro II havia dado ao Barão de Mauá uma concessão para a construção da ferrovia e, posteriormente, ordenou a criação da Estrada de Ferro Pedro II, tornando possíveis as viagens de Petrópolis para Entre Rios (atual Três Rios), posteriormente, para as cidades mineiras de Juiz de Fora e Barbacena, em 1880.

Todas essas condições favoreciam as viagens de negócios da elite carioca da época a Barbacena. Assim, a fama de que a cidade, localizada na Serra da Mantiqueira, possuía um clima agradável, que se assemelhava ao europeu, se espalhava pelo Rio de Janeiro. Esse clima serrano fazia com que Barbacena atendesse aos anseios da Corte de buscar a proximidade com a França, cuja cultura muito influenciava a sociedade carioca da época. Portanto,

percebe-se que o romance machadiano *Quincas Borba*, escrito entre os anos de 1886 a 1891, alegoriza os acontecimentos daquele momento histórico.

Percorrendo o jornal carioca *Gazeta de Notícias*, é possível encontrar, no sábado dia 9 de março de 1889, uma notícia sobre a inauguração do sanatório de Barbacena, que diz: "Realiza-se hoje a inauguração do sanatório de Barbacena. O wagon [vagão] especial para os convidados parte do expresso das 5 horas da manhã" (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1889, sic.). Três dias depois, em 12 de março de 1889, o jornal veicula uma matéria, que ocupa quase duas colunas da folha, muito elogiosa ao sanatório, fornecendo informações detalhadas sobre sua inauguração. O próprio representante do jornal teria ido ao local para fazer a reportagem e cita a viagem de trem até Barbacena, bem como os nomes de autoridades e pessoas influentes da época, que presenciaram o acontecimento.

Além disso, a matéria menciona a bênção do prédio realizada pelo cônego Sant'Ana, vigário de Ouro Preto, e o posterior banquete para mais de duzentos convidados, com menu e vinhos requintados, não faltando brindes à imprensa. Por fim, houve um concerto e baile. Na manhã do dia seguinte, os presentes puderam visitar as instalações do sanatório, retratado como uma casa de saúde que poderia servir de modelo a outras, composto por quatro prédios que se comunicam pelo interior. Além de casa de saúde, o sanatório funcionava como um hotel de luxo para pessoas sãs e suas famílias. A matéria elogia o clima serrano da cidade, enfatiza a presença de aparelhos modernos e aperfeiçoados no tratamento de doenças e uma impecável adequação à política médica higienista, havendo aparelho para a desinfecção das roupas dos pacientes e pulverização diária de antissépticos no local.

O texto também evidencia que, em 1889, o sanatório não atendia somente pessoas que padeciam de doenças nervosas e respiratórias, como se pode acreditar, mas também doentes mentais. Há duzentos metros do prédio principal do sanatório, havia uma sessão destinada a oferecer tratamento médico a doentes mentais, composta por quinze quartos, sala de visita e banheiros com água quente e fria. Além disso, a matéria ressalta que o prédio era bem iluminado e ventilado. Sobre a propriedade do estabelecimento privado, o texto informa que:

> O Sanatório pertence a uma associação composta pelos Srs. Drs. João Augusto Rodrigues Caldas, Camillo M. Ferreira da Fonseca, Henrique Cézar de Souza Vaz, Hyppolito Dornellas de Albuquerque Mello e Joaquim Gonçalves Ramos e o commendador Francisco Ferreira de Assis Fonseca. As obras do Sanatório foram dirigidas pelo Sr. Dr. Camillo Ferreira. É diretor do estabelecimento o Dr. João Caldas, um cavalheiro distincto pelas suas excellentes qualidades pessoaes e profissionaes. Iguaes qualidades reconhecemos nos seus dedicados associados e auxiliares (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1889, sic.).

A matéria é concluída com a afirmação de que todos que participaram da inauguração do sanatório voltaram maravilhados e de que seria impossível que o estabelecimento não prosperasse. Nos dias seguintes, a *Gazeta de Notícias* publicará anúncios sobre o local. É possível encontrar também um anúncio sobre os serviços oferecidos pelo sanatório de Barbacena no jornal *Diário de Minas*, no dia 23 de setembro de 1889. Cinco dias depois da notícia sobre a inauguração do sanatório, no dia 17 de março do mesmo ano, a *Gazeta de Notícias* publica a seguinte informação:

> É extraordinário o número de pessoas que têm affluído ao sanatório de Barbacena. Por carta que nos foi dirigida por um cavalheiro que lá está, sabemos que já têm sido recusados mais de vinte pedidos, o que indica que o sanatório está completamente cheio, o que não é de admirar, à vista das condições excepcionaes d'aquelle estabelecimento e do excellente clima de Barbacena. Damos um conselho às pessoas que desejarem ir para lá: — Não o façam sem de antemão se informarem da empresa se há lugares. Poupa isto uma viagem inútil e dispendiosa (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1889, sic.).

Apesar do sucesso que faz, o sanatório vem à falência anos mais tarde, sendo comprado pelo Governo de Minas Gerais em 1903. Tendo em vista o amplo contato de Machado de Assis com os jornais cariocas, pode-se pensar que, muito provavelmente, o autor empírico tomou conhecimento do tratamento de doentes mentais em Barbacena antes ou durante a escrita do romance *Quincas Borba* para que essas informações fossem mobilizadas pelo autor ficcional. Um dado biográfico que chama a atenção é o fato de que Machado de Assis raramente ausentou-se de sua cidade natal e uma de suas escassas viagens foi justamente a Barbacena, em 1890. Segundo Ubiratan Machado:

> Na parte publicada até a viagem de Machado, Barbacena era apenas uma referência geográfica, escolhida talvez ao acaso entre inúmeras outras cidades mineiras. Não havia nada que a distinguisse. Podia ser qualquer localidade, desde que situada em Minas, já que há na obra um evidente empenho em traçar a psicologia do homem das Gerais (MACHADO, 2007, p. 09).

Com base nos dados acima apontados, pode-se pensar que o autor de *Quincas Borba* buscasse figurar na obra a psicologia de um provinciano que se depara com as mudanças que a Corte tentava promover na época, mas é possível levantar a hipótese de que Barbacena foi uma cidade cuidadosamente escolhida para a representação da loucura na obra, considerando sua importância política para o imperador Dom Pedro II. É oportuno frisar novamente as semelhanças entre o personagem Pedro Rubião de Alvarenga e Dom Pedro de Alcântara, além da relação de ambos com a cultura francesa e a temática da loucura.

Machado de Assis e sua esposa Carolina dirigiram-se a Minas Gerais a convite dos amigos Antônio Martins Marinhas e Ernesto Cibrão para conhecer a Companhia Pastoril Mineira:

> Foi pois para conhecer as duas fazendas da empresa, em Benfica e em Três Corações, que Marinhas e Cibrão organizaram o grupo de viajantes amigos. Machado e a esposa, d. Carolina, viajaram em companhia do barão Rodrigo Smith de Vasconcelos, de suas filhas Francisca e Guiomar e de sua irmã Alice. (MACHADO, 2007, p.14).

Francisca de Bastos Cordeiro, que na época tinha quinze anos e era filha do barão Rodrigo, narrou a viagem em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*, em 21 de junho de 1929. Quando relembrou a viagem, no entanto, já haviam se passado cinquenta anos e ela não se recordava da data da viagem. Porém, tempos depois, o pesquisador Dormevilly Nobrega descobriu que havia sido publicada no jornal *O Pharol* uma notícia da visita de Machado a Juiz de fora no dia 19 de janeiro de 1890. Assim, foi possível descobrir a data exata da viagem, segundo Ubiratan Machado (2007, p. 16), "na noite do dia 17 de janeiro de 1890, uma terça-feira, na Estação d. Pedro II, Machado embarcou no noturno mineiro, chegando a Juiz de Fora na manhã do dia seguinte".

Embarcando no dia 17 junto com Marinhas e chegando a Juiz de Fora no dia 18, Machado teria se dirigido a Benfica à tarde, dormido lá e encontrado os companheiros no dia 19, pois ele teria feito um roteiro diferente dos companheiros, inclusive de Carolina. De lá, Marinhas teria voltado ao Rio de Janeiro e Machado seguido para Barbacena com Carolina e os outros. Estando em Barbacena, Francisca relata que:

> Depois do almoço, prossegue Francisca —, dirigimo-nos em caravana para a igreja, onde havia qualquer coisa de notável a ver, e que absolutamente não sei mais o que seria, porque não chegamos a entrar. Uma tremenda e inesperada trovoada, acompanhada de coriscos e relâmpagos fortíssimos, desabou sobre nós, obrigando-nos a descer precipitadamente a ladeira que apenas havíamos galgado (MACHADO, 2007, p.19).

Francisca ainda afirma que a tempestade deixou Machado de Assis muito nervoso, porque ele tinha pavor de tempestades devido ao efeito delas sobre sua epilepsia, visto que os relâmpagos e trovões abalavam seu sistema nervoso. Portanto, provavelmente, essa foi uma experiência negativa para o escritor. A obra *Quincas Borba* começou a ser escrita e publicada em folhetim em 1886 e Machado de Assis realizou a viagem somente em 1890 quando estava concluindo a narrativa para que fosse publicada em livro no ano seguinte.

Muito embora não se possa justificar um episódio literário com base em dados biográficos do autor empírico, não deixa de ser um detalhe interessante o fato de que no final de *Quincas Borba*, Rubião também enfrenta uma tempestade subindo e descendo a ladeira dessa mesma igreja. Ao fazer com que o personagem Rubião tenha de enfrentar uma situação análoga à vivenciada pelo autor empírico, pode-se deduzir que o autor — compreendido como uma construção imaginária — buscasse dar ao episódio uma dimensão evidentemente dramática.

Apesar do dissabor em Barbacena, Ubiratan Machado informa ter encontrado uma carta na qual o próprio Machado de Assis refere-se à sua passagem por Minas. De acordo com Ubiratan Machado (2007, p. 22), "lembrando-se da aventura, em carta de 14 de janeiro de 1894, endereçada a Magalhães de Azeredo, ele confessava: Tenho saído algumas vezes; já fui, raro e de corrida, a essa própria Minas — bastante para bendizê-la".

4.5.3. Guimarães Rosa e o trem de doido

Além de *Quincas Borba* e *O Grande Mentecapto*, há um conto de Guimarães Rosa no qual é feita uma alusão ao vínculo de Barbacena com a temática da loucura: *Sorôco, sua mãe, sua filha*. O conto — que integra *Primeiras Estórias*, publicado pela primeira vez em 1962 — narra o personagem Sorôco conduzindo sua mãe e sua filha para o embarque em um trem que as levaria *para longe, para sempre* e, segundo a narrativa, "para o pobre, os lugares são mais longe". Esse trem é uma referência a uma locomotiva que realmente existiu e cruzava o interior mineiro a fim de levar pessoas a serem internadas no hospício de Barbacena. A narrativa roseana apresenta os vagões do trem de doido — expressão que, a partir do conto, se tornou popular — a uma cadeia: "a gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos". (ROSA, 2001, p. 40). A referência a esses trens feita por Guimarães Rosa não é aleatória:

> O simbolismo da loucura nos contos de Guimarães Rosa indica que [..] um dos mais famosos escritores do país conhecia a realidade do Colônia. O romancista e contista foi médico voluntário da Força Pública durante a Revolução Constitucionalista de 1932, ingressando, um ano depois, como oficial médico, no 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena. (ARBEX, 2013, p. 28).

Uma multidão foi se aglomerando diante da locomotiva para assistir ao embarque da filha de Sorôco e de sua mãe, já idosa. Segundo a opinião geral, ele "não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais" (ROSA, 2001, p. 38). O narrador de terceira pessoa, no entanto, informa que, exceto as duas, ele não possuía parente algum, apontando para a solidão e o desamparo em que se encontraria após a partida das duas. De acordo com Luzia de Maria, a narrativa expõe o conformismo popular diante de uma situação trágica:

> Nestes elementos várias significações estão contidas: o texto assinala a postura da sociedade, de um ponto de vista bastante próximo ao das correntes modernas da AntiPsiquiatria. Sociedade antropoêmica, que *"expele de si tudo o que não se submete às suas regras de jogo, ardilosamente inventadas".* Coincide também com a visão da AntiPsiquiatria quando, do ponto de vista da comunidade, aparece a incapacidade de cura do tratamento, a sua ineficiência. O afastamento adquire assim o estatuto de aprisionamento. Ou, ainda, de morte (MARIA, 2005, p. 245).

Em seguida, a narrativa apresenta a linguagem ininteligível da loucura na forma de canto:

> A moça, ai, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo, mas representava de outras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo — um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. (ROSA, 2001, p. 41).

Ao aludir à possível capacidade de a mãe de Sorôco estar compreendendo o que se passava e ao amor em seus olhos, o narrador contrasta as expressões, a linguagem e a lógica da loucura com a lógica vigente, indicando que naquela sociedade os loucos eram vistos como um incômodo do qual se devia livrar-se. Contrastando, portanto, com a visão social, a narrativa representa o olhar da Antipsiquiatria, desvendando a loucura da razão, a incoerência do pensamento e do comportamento dos considerados *não loucos*. Sobre a questão do limite entre a razão e a loucura, Luzia de Maria chama a atenção para o fato de Guimarães Rosa ter conferido tratamento sofisticado ao tema:

> Em relação ao espaço ocupado pelo louco observa-se que em cada texto este espaço é delimitado por características metafóricas que o tornam posição de destaque por excelência. No conto *Sorôco, sua mãe, sua filha* este é um dos aspectos que recebeu tratamento requintado por parte do autor. O conto se presta a uma divisão em duas partes, sendo que, na primeira, que vai do início até o final do 10º parágrafo, ocupa a cena a loucura da mãe e da filha de Sorôco. A segunda parte, que tem início no 12º e

> vai até o final, corresponde à ausência das duas personagens e — o mais interessante — à loucura que toma conta de todos da comunidade. Nesta divisão, atente-se ao detalhe, entre a primeira e a segunda parte temos o parágrafo 11º que é constituído por uma única palavra: *Sorôco*. (MARIA, 2005, p. 247).

Luzia de Maria ainda ressalta que, ocupando posição intermediária, Sorôco oferece um braço à mãe e um braço à filha para conduzi-las ao trem, sendo também o mediador entre as gerações; é filho de uma e pai da outra. Assim, em relação ao eixo *loucura x normalidade*, Sorôco está no meio. Outros personagens que nitidamente são colocados nesse lugar são Viramundo e Rubião, visto que estão sempre entre uma coisa e outra. Depois do embarque da mãe e da filha, Sorôco também começa a cantar a cantiga da loucura:

> Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo — Num rompido — ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si — e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando (ROSA, 2001, p. 42).

Compadecendo-se então da situação de Sorôco, a multidão também começa a cantar e o que prevalece, em definitivo, na narrativa é a cantiga da loucura, mostrando que a loucura é capaz de transpor limites, inclusive a fronteira que a separa da normalidade. De acordo com Rosenbaum (2016), "o louco é excluído, mas a desrazão comum a todos — como espaço exterior coletivo — não desaparece com o isolamento das loucas [...]", pois o que predomina é o poder da loucura. Além disso, é possível notar um vínculo entre o canto da loucura e o canto mítico das sereias, que desnorteia quem o ouve. Para Luzia de Maria:

> O canto de Sorôco é a continuidade da linguagem da des-razão, aquela mesma que o povo cuidadosamente excluíra embarcando — para todo o sempre — numa viagem sem retorno. É índice que aponta para o caráter falso desta exclusão. A loucura se recusa a ser compartimentada, cria ramas e se espalha. O signo que nomeia o personagem assume sua conotação. O filho, personagem do conto *A terceira margem do rio*, em dado momento indaga: *"Sou doido?"* Sorôco traz no nome esta dúvida: So rôco? Sô loco? Sou louco? A dúvida é própria da sua posição de intermediário, do fato de figurar entre a insanidade das duas e a atitude insensata do povo, que assume, *sem razão*, a cantiga do desatino, a linguagem da loucura (MARIA, 2005, p. 251)[65].

[65] No conto roseano *A terceira margem do rio*, pode-se ler a terceira margem — de existência logicamente impossível, porque um rio possui apenas duas margens — como sendo a vida não vivida, a recusa, anulação, a alienação.

Concluindo, a narrativa coloca em questão os padrões sociais e os princípios aos quais obedecem, expondo, a partir de um ponto de vista crítico, a ilogicidade desses pressupostos. Observa-se que, assim como nos romances *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, neste conto de Guimarães Rosa, a lógica da loucura expressa através das personagens loucas desnuda a incoerência e a loucura cotidiana da sociedade representada. Portanto, a loucura dos personagens pode ser entendida como uma forma de consciência crítica que, contrapondo-se à suposta racionalidade dos demais personagens, desmascara as falhas da lógica que regula a relações humanas.

Ainda no livro *Primeiras estórias*, nota-se que muitos outros contos de Guimarães Rosa também abordam a temática da loucura e dialogam com a obra machadiana: *A menina de lá*, *A terceira margem do rio*, *Darandina* e *Tarantão, meu patrão.* Logo, percebe-se em *Primeiras estórias* o intuito de promover uma discussão de diversos momentos de consolidação do saber psiquiátrico estudado por Foucault. Nesses contos, há vários personagens marginais, errantes ou excluídos pela lógica social vigente e, por meio deles, as narrativas mostram o fracasso do discurso científico ao tentar enclausurar e supostamente tratar os loucos, predominando neles o poder da loucura frente ao poder da racionalidade.

Em suas considerações sobre o conto *Darandina* — no qual um homem escala, sem qualquer dificuldade, uma grande palmeira situada na praça da cidade, vizinha de um hospício, e permanece no topo dela por algum tempo, enquanto, no chão, a população e os médicos tentam em vão compreender ou explicar esse incomum acontecimento — Yudith Rosenbaum admite sua relação com a obra machadiana. Segundo Rosenbaum (2016), *Darandina* trata da questão das fronteiras entre a normalidade e a loucura, relativizando essa dicotomia e mostrando como o discurso da razão não é capaz de desvendar o discurso da loucura, sendo que acontece justamente o contrário: o discurso da loucura é que expõe a ilogicidade da razão.

Ainda que não se realize aqui uma discussão mais aprofundada sobre esse conto, vale a pena destacar algumas observações de Rosenbaum (2016) sobre os recursos formais utilizados na representação da loucura nessa narrativa em comparação com a novela machadiana *O alienista*. A estudiosa ressalta algumas diferenças formais: se nas narrativas machadianas emprega-se uma forma irônica e demolidora, em *Darandina*, há um fato quase trágico que se converte em anedota cômica:

> Enquanto Machado transita pelo fio do pessimismo ao descartar qualquer lirismo na mente alucinada, o autor mineiro — que atuou como médico no hospital de Barbacena em 1933, após a revolução de 1932 — abre perspectivas diversas sobre o

> caráter lunático de seu personagem. Além dessa nítida diferenciação, o bruxo do Cosme Velho evita transloucar sua linguagem, operando no lume claro da semântica clássica; já Rosa se compraz em neologismos, provérbios desmanchados e arcaísmos linguísticos para estremecer o vocábulo de sua acomodação. (ROSENBAUM, 2016.

Nota-se, no conto, a ruptura com padrões discursivos tradicionais, que expressem uma consciência monológica. Observa-se, já no título a criação de um neologismo não explicado pelo narrador, *Darandina*, e a criação de uma linguagem singular. Rosenbaum (2016) ainda assinala que:

> O que se deve notar é que também o texto rosiano se desloca da norma e transgride leis retóricas e convencionais da linguagem. Só assim é possível denunciar sentidos gastos e promover o estranhamento crítico. Através do seu "deus nos acuda", Guimarães Rosa move signos, ideias e comportamentos congelados. Ao desvairar língua e linguagem, o autor rompe as barreiras da gramática (camisa de força das palavras) e transfigura a aparência anestesiada do mundo. (ROSENBAUM, 2016).

Se Guimarães Rosa elabora uma língua e linguagem singulares, que transgridem as normas do discurso tradicional, é possível encontrar, nas narrativas que incorporam a temática da loucura à sua constituição, elementos formais que se fazem presentes também nas narrativas machadianas, em *O louco do Cati* e em *O Grande Mentecapto*: antíteses, ambiguidades, comicidade e tragicidade. Tendo em vista os aspectos temáticos das obras machadianas e rosianas, Rosenbaum (2016) destaca:

> Antes mesmo de Freud e Foucault, Machado antevia os riscos do enlouquecimento da razão e a conjunção perversa entre o arbítrio do poder e a ciência positivista. Por sua vez, já em meados do século XX, Guimarães Rosa radicaliza a impossibilidade de delimitar, com o bisturi da lógica, os territórios móveis da sanidade e da loucura, propondo, pelo jogo da linguagem, a desmontagem de modelos e enquadramentos rígidos. (ROSENBAUM, 2016).

O alienista, *Quincas Borba*, *O louco do Cati*, *Sorôco, sua mãe, sua filha*, *Darandina* e *O Grande Mentecapto* trazem o olhar da Antipsiquiiatria a respeito do tratamento dado à loucura. Além disso, no que diz respeito à forma, essas obras estabelecem relação com elementos da tradição luciânica: buscam a criação de um discurso da loucura que rompa com os discursos convencionais, incorporam a fragmentação e a ambiguidade, trazem protagonistas que contém um desajuste social e misturam diversos aspectos da tragédia e da comédia. Evidentemente, cada obra possui sua originalidade, mas a presença de tantos aspectos formais em comum justifica que se pense na existência de características similares de representar a loucura nessas narrativas.

Com base nos vínculos acima apontados entre *Quincas Borba, Sorôco, sua mãe, sua filha e O Grande Mentecapto* e a menção à cidade mineira de Barbacena bem como a alusão ao holocausto que houve no local, observa-se que, tematicamente, essas narrativas dialogam com o exercício da Psiquiatria no Brasil. Embora estas obras possam ser lidas em um contexto universal, já que a loucura é um fenômeno inerente à condição humana e se faz presente em todos os espaços de sociabilidade, nas narrativas em questão a loucura é abordada em sua relação com o contexto histórico brasileiro.

4.6. Viramundo e os militares

Retomando o curso da narrativa, no quinto capítulo de *O Grande Mentecapto*, depois de ter vencido o professor Borba Gato no debate político e ter sido enviado ao Esquadrão de Cavalaria de Juiz de Fora, Viramundo não se adapta à disciplina e à rotina militar, cabendo-lhe a tarefa de dar banho nos cavalos. Sobre o poder disciplinar, Foucault afirma:

> Esse novo tipo de poder, que não pode mais ser transcrito nos termos da soberania, é uma das grandes invenções da sociedade burguesa. Ele foi um instrumento fundamental para a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que lhe é correspondente; esse poder não soberano, alheio à forma da soberania, é o poder disciplinar (FOUCAULT, 2013, p. 291).

Como todo o Esquadrão zombava do protagonista e ele se sentia extremamente só, tendo como companhia somente os cavalos, Viramundo começou a falar com o cavalo tordilho. Recebendo uma reclamação de que o soldado Viramundo estava falando com os cavalos, o Capitão Batatinhas e o soldado Freitas — formando o par cômico Batatinhas Fritas — vão averiguar o fato:

> O soldado se aproximou do tordilho, passou-lhe a mão pelo pescoço. O cavalo pôs-se a relinchar.
> — Ele está falando com o senhor, Comandante.
> — Falando comigo? — assustou-se o Capitão. — Como assim? Falando o quê?
> — Ele está pedindo ao senhor para não deixar que os soldados continuem a chamá-lo de Bunda Mole. (SABINO, 2016, p. 111-112).

Esse episódio parodia as convenções do gênero fantástico, sugerindo que um cavalo possa falar: nas fábulas, o recurso à prosopopeia é amplamente utilizado. Além disso, a narrativa parodia a figura do herói dos contos de fada, que tem como companheiro um cavalo branco. Viramundo, porém, corresponde a uma representação carnavalizada da figura do herói

e o cavalo tordilho, apelidado de Bunda Mole, do cavalo branco dos heróis. No mesmo capítulo, o cavalo tordilho é comparado a Bucéfalo, o cavalo de lutas de Alexandre, O Grande.

Vale a pena mencionar aqui também algumas informações históricas citadas em reportagem do jornal *El país*, no dia 09 de janeiro de 2014, a respeito da participação de dois cavalos em episódios importantes da História política do Brasil. Por meio de depoimentos, a matéria traz um ponto de vista não oficial e realiza uma revisão crítica do discurso histórico brasileiro — que tende a representar os fatos de maneira épica — ao revelar que, no momento do Grito do Ipiranga, o cavalo de D. Pedro I, simbolizado em pinturas como um alazão, não passava de uma mula de carga baia, animal bastante utilizado pelos tropeiros da época para percorrer as acidentadas estradas brasileiras.

A reportagem também destaca que, na Proclamação da República, o belo cavalo branco, simbolizado também nas pinturas e representações históricas, no qual Marechal Deodoro da Fonseca também era um simples e manso cavalo baio. Essa versão rompe com a imagem épica de dois importantes fatos históricos e vai de encontro à representação carnavalizada que *O Grande Mentecapto* realiza do herói e seu cavalo.

O romance, portanto, utilizando o rebaixamento carnavalesco, dá início a uma série de incidentes cômicos, já que os soldados e o Capitão acreditam verdadeiramente que o cavalo possa falar. O Capitão Batatinhas chega mesmo a pedir que Viramundo consulte o cavalo sobre vários assuntos como saber quem o soldado Freitas levou para passear a cavalo no domingo e quem deixou a porteira aberta à noite e desencadeou a fuga de todos os cavalos do Esquadrão.

O protagonista, no entanto, agindo com a astúcia de um anti-herói, mantém o jogo de simulações. No mesmo capítulo, o narrador enunciador relata as mirabolantes manobras militares que ocorreram em Minas Gerais naquele momento. Os exércitos Azul e Vermelho entram em guerra, dando início à narração de uma cômica guerra sem sentido, na qual os combatentes não sabiam como agir nem por quê: todos davam ordens, mas ninguém obedecia e para simular um bombardeio, um soldado em um avião teco-teco jogava bombas de cal sobre os inimigos:

> Todos corriam para as barracas camufladas com ramos de árvores. Não havia cavalos: os cavalarianos que se arranjassem a pé. Tinham sido transportados até ali em caminhões de campanha, enquanto os animais, embarcados na estaçãozinha de Mariano Procópio, que era perto do quartel, seguiam de trem, para encontrá-los no caminho, e até aquele momento ninguém sabia onde o trem fora parar. O bombardeiro inimigo, um teco-teco do Aeroclube de São João del Rei, deixava cair meia dúzia de bombas de efeito moral, que vinham a ser sacos de papel cheios de cal

> viva. A bateria antiaérea, comandada pelo aspirante Helvécio, abria fogo com tiros de festim, e o aviãozinho sumia no horizonte. Passado o perigo, o aspirante se apresentava, dando conta de sua missão:
> — Inimigo neutralizado, comandante.
> — Abatido? — perguntava o capitão, muito sério.
> — Quem, eu?
> — O avião, sua besta. (SABINO, 2016, p. 123).

Durante as cômicas manobras militares, Viramundo chega a perseguir um rebanho de cabras, em um episódio anteriormente citado. Em seguida, o narrador enunciador afirma, segundo Sabino (2016, p. 125): "à noite a tropa recebeu ordem de deslocar-se para fazer frente ao inimigo — ou para dele escapar, não ficou bem claro. O inimigo estava em toda parte e em lugar nenhum". Tal passagem alude a uma situação descrita por Marcondes Filho, quando se refere ao período ditatorial no Brasil:

> A doutrina de segurança nacional e de segurança do Estado acabou com essas marcas físicas externas [de que o inimigo estava à distância]. Criou outro conceito, que é o de que *o inimigo pode ser qualquer um de nós*. Isso torna a população civil muito mais frágil diante do Estado, porque qualquer arbitrariedade cometida sobre ela não pode ser facilmente defendida (MARCONDES FILHO, 1987, p. 54).

Em uma representação satírica, o romance critica a arbitrariedade das ações militares e ridiculariza o papel dos mesmos, incorporando à narrativa soldados que chegam a acreditar na existência de um cavalo falante e, além das atitudes, têm nomes cômicos como: Tenente Fuinha, animal conhecido pelo oportunismo; Cabo Tino, cujo nome remete à palavra *cabotino*, que designa o mau comediante, o charlatão, e cuja sonoridade também assemelha-se a um tipo de café, o *capuccino*; General Passos Dias Aguiar, General Jacinto Aquino Rego e General H. Romeu Pinto, que possuem significado nitidamente cômico quando lidos em voz alta. Portanto, o vínculo do romance com a tradição oral é evidente.

Durante o tumulto da cômica guerra, Geraldo Viramundo perdeu-se e permaneceu alguns dias em uma casa na qual lhe ofereceram comida e abrigo na cidade fictícia de Branca Bela, próxima de Serras Azuis[66], até ser encontrado e preso pelo Tenente Fuinha, do exército vermelho. Como o exército vermelho não podia matar o soldado Viramundo e não sabia o que fazer com o prisioneiro, à noite, furtivamente, o Cabo Tino ordena ao protagonista que fuja. Peregrinando pelas estradas mineiras em fuga, Geraldo Viramundo é atropelado pelos três Generais acima mencionados e, sendo socorrido pelos mesmos e conduzido de carro até certo ponto da estrada, o protagonista acaba sendo deixado para trás com uma pasta de documentos que os Generais levavam. Dentro da pasta estava o termo de rendição do Exército Vermelho

[66] *Serras Azuis* e *Branca Bela* são dois romances do escritor mineiro Geraldo França e Lima.

e, com o documento em mãos, Viramundo passa por São João del Rei e dirige-se a Juiz de Fora para levá-lo ao Esquadrão de Cavalaria.

No ônibus, a caminho da cidade, no entanto, o protagonista descobre que a guerra havia acabado há muito tempo e, posteriormente, o cavalo tordilho e ele acabam sendo convidados a participarem de uma cerimônia de aniversário do Esquadrão onde estariam presentes no palanque muitas autoridades. Viramundo e tordilho fariam uma apresentação em que o cavalo falaria, mas, quando o Capitão pede a Viramundo que faça perguntas em púbico para que o cavalo tordilho responda, o cavalo permanece calado, envergonhando ao Capitão.

No momento em que pergunta o nome do General Jupiapira Balcemão, Comandante da Região Militar, o cavalo defeca em meio ao espetáculo, em um rebaixamento carnavalizado. Como é possível perceber, a presença de elementos escatológicos e grotescos é recorrente no romance, atrelando-o à tradição carnavalizada. Irado com a atitude de tordilho, o General manda prender Viramundo e chama o cavalo pelo apelido de Bunda Mole. O protagonista, por sua vez, defende-o e o narrador enunciador afirma que:

> Estabelece-se grande tumulto. Vários soldados avançam para prender o mentecapto. Todos falam, gritam, ninguém ouve ninguém. O animal ergue os beiços, mostrando os dentes, e põe-se a relinchar loucamente, como um verdadeiro Bucéfalo. Quando todos afinal se calam e as atenções nele se concentram, o tordilho se volta para o grande mentecapto e, numa voz grave de baixo profundo, fala para quem quiser ouvir:
> — Obrigado, Viramundo. (SABINO, 2016, p. 137).

Em diversas oportunidades, o narrador autor joga com o estatuto ficcional da narrativa, fazendo com que ela se afirme como relato da memória popular brasileira, impregnada de elementos culturais como as lendas e o folclore nacional. Vale ressaltar que as crenças e superstições pessoais estão mais atreladas a um aspecto emocional do que à racionalidade. As crenças em seres ou eventos que não são passíveis de explicações científicas ou demonstrações racionais — e, portanto, podem ser compreendidas como imaginações ou delírios — são muitas vezes percebidas como sintomas de loucura. Assim como o narrador de *O Grande Mentecapto*, que tenta constantemente confundir o leitor sobre as fronteiras entre a realidade e a ficção, o narrador de *Quincas Borba* também age dessa maneira e destaca como um dos traços característicos da personalidade de Rubião o fato de ele ser crédulo.

Voltando ao excerto do romance de Sabino acima citado, percebe-se também que a ironia crítica do narrador ao comparar o homem ao cavalo, informando que existem de fato cavalgaduras falantes é um traço que o vincula ao narrador machadiano e ao narrador das obras carnavalizadas, que adota um comportamento dúbio para compor um jogo de máscaras

diante do leitor. Do mesmo modo que o narrador de *Quincas Borba* exime-se da responsabilidade sobre a confirmação da existência de um caso amoroso entre Sofia e Carlos Maria, o narrador de *O Grande Mentecapto* também não atesta a veracidade do episódio do cavalo falante, deixando a critério do leitor acreditar ou não.

Observa-se que Machado de Assis incorpora a *Quincas Borba* as figuras do cachorro e do cavalo para satirizar a filosofia positivista de Auguste Comte, que cita esses dois animais e o boi como aqueles que auxiliam o ser humano em suas atividades. Em *O Grande Mentecapto*, a figura do cavalo reaparece também atendendo a um propósito satírico. O cachorro, por sua vez, surge na narrativa somente quando é comparado ao protagonista no momento em que o narrador autor afirma que grandes viramundos são os cachorros, chamados de vira-latas. Quanto ao boi, o narrador enunciador compara um trem a um touro, no primeiro capítulo, no momento em que Viramundo tenta parar uma locomotiva em movimento:

> Os freios rinchavam doidamente, a máquina esguichava fumaça e vapor por todos os lados, perdendo velocidade, já se podia distinguir o braço do maquinista do lado de fora em frenéticos sinais. Embora quase devagar, a locomotiva, a resfolegar como um touro enfurecido, já estava tremendamente perto quando se deteve, num arranque último e mais forte, que fez se chocarem com violência os carros uns nos outros do primeiro ao último. (SABINO, 2016, p.19).

No sétimo capítulo, o narrador compara um touro a uma locomotiva novamente, no momento em que o protagonista depara-se com um touro solto pelas ruas da cidade de Uberaba:

> É um touro que vem desembestado — ou desentourado — pelas ruas do centro de Uberaba? Ou acaso estarei em Pamplona? Vejo gente fugindo em pânico, alguns gritando de terror, outros rindo nervosamente, todos correndo aos trambolhões, tropeços e trompaços. Alguns sobem em árvores, outros se protegem nos desvãos das portas ou atrás dos postes, muitos esbarram e cambaleiam e caem e são pisados pelos outros. Há mesmo quem galgue janelas em saltos prodigiosos que mais tarde não saberão explicar e muito menos saberiam repetir. O touro, bufando como uma locomotiva e largando labaredas pelas ventas. (SABINO, 2016, 169).

Encontrando-se com o touro, Viramundo arrancou-lhe os chifres com as próprias mãos, deixando boquiabertos aqueles que presenciaram a cena, inclusive Marília Ladisbão, em quem o animal investia. Posteriormente, o narrador pesquisador esclarece que o touro na realidade era uma vaca brava e que, em outra oportunidade, o protagonista havia lhe quebrado os chifres por acidente e, para que o dono não percebesse, havia colado novamente os chifres

— explicação que pode levar o leitor ao riso, porque rebaixa a conduta supostamente heroica de Viramundo, expondo seu comportamento anti-heroico. Em uma nota de rodapé, o autor Fernando Sabino salienta: "apenas um lembrete para os futuros estudiosos da presente obra: em outra parte da mesma foi feita a comparação de uma locomotiva com um touro" (SABINO, 2016, p. 169).

Deste modo, o autor chama a atenção do leitor sobre a comparação entre o touro e a locomotiva feita no primeiro capítulo do romance e ressalta sua importância simbólica: o trem de ferro alude ao obstáculo, ao enfrentamento do poder feito pelo protagonista. Opondo-se à figura do boi, que Auguste Comte menciona como animal que auxilia o homem em suas tarefas agrícolas — tais como, arar a terra, por exemplo —, *O Grande Mentecapto* traz a figura do touro, que avança furiosamente sobre o homem, desafiando-o, em uma demonstração de força da natureza. Assim, ainda que de forma indireta, a narrativa satiriza a filosofia positivista de Comte.

Além disso, a narrativa estabelece uma provável intertextualidade com o romance de Emile Zola, *A besta humana* (1890). Nesta obra, encontra-se a discussão sobre a divisão íntima de um indivíduo entre suas *pulsões* — conceito elaborado posteriormente por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920) — e sua racionalidade. A maioria dos personagens defronta-se com essa tensão íntima, na qual o ser humano se vê distendido entre seu lado instintivo, que o aproxima da animalidade, e seu lado racional, que o aproxima do mundo civilizado. Há também, nesse romance, a comparação de uma locomotiva com uma besta de carga, pois no final da narrativa, a locomotiva chamada Lison sofre um acidente e o narrador descreve a situação da seguinte maneira:

> Na violência do choque, a chaminé tinha penetrado a terra; no lugar onde havia batido, o chassi se tinha rompido, deformando as duas longarinas; e com as rodas para cima, parecendo uma égua monstruosa, rasgada por um chifre formidável, a Lison mostrava suas bielas retorcidas, seus cilindros quebrados, suas gavetas e excêntricos esmagados, toda uma medonha chaga escancarada ao ar livre por onde a alma continuava a escoar com um alarido de raiva e desespero (ZOLA, 2014, p. 277).

O detalhamento naturalista da descrição que compara a máquina ao animal agonizante confere o tom trágico ao acontecimento. O narrador prossegue:

> A pobre Lison não tinha senão mais alguns minutos. Ela esfriava, as brasas de sua fornalha caíam em cinzas, o fôlego que tinha escapado tão violentamente por seus flancos abertos se acabava em um lamento de criança que chora baixinho. Suja de terra e baba, ela, sempre tão luzente, chafurdava de costas em uma poça negra de carvão; tinha o fim trágico da besta de raça fulminada por um acidente no meio da

> rua. Por um instante podiam ver, por entre as entranhas rasgadas, seus órgãos funcionando, os pistões batendo um contra o outro como dois corações geminados, o vapor circulando nas gavetas como o sangue nas veias; mas, como braços convulsivos, as bielas não faziam senão latejar, revoltas últimas da vida; sua alma se ia com a força que a fazia vivente; o hálito imenso do qual ela não conseguia se esvair completamente. (ZOLA, 2014, p. 282-283).

Em *O Grande Mentecapto*, o esclarecimento do narrador pesquisador de que o touro que Viramundo enfrentara em Uberaba era, na verdade, uma vaca brava cujos chifres ele havia quebrado por acidente e colado de volta carnavaliza a descrição do romance de Zola, à qual a narrativa pode estar aludindo. Evidentemente, o rebaixamento carnavalizado que o romance de Sabino realiza provoca o riso no leitor e tanto a locomotiva que Viramundo obriga a parar em Rio Acima quanto a locomotiva à qual o touro é comparado em Uberaba são submetidas a esse cômico rebaixamento e são vencidas pelo protagonista.

4.7. O esfacelamento interno do protagonista

Depois do incidente com a cerimônia de aniversário do Esquadrão de Cavalaria, Viramundo volta para São João del Rei e, no caminho, depara-se com as marcas que a guerra havia deixado e o narrador aproveita a oportunidade para criticar o estado de devastação constante que Minas Gerais enfrenta:

> Consta que, fosse qual fosse o meio de transporte de que se utilizou até São João, foi encontrando pelo caminho as terríveis marcas da guerra que havia assolado a região: soldados desgarrados da tropa, veículos enguiçados ou sem combustível, armas abandonadas, por todo lado tristeza e desolação. Não havia como penetrar o seu entendimento conturbado o fato de que pelo menos a tristeza e a desolação eram parte integrante da paisagem mineira, mesmo em tempos de paz. (SABINO, 2016, p.132).

Nessa cidade, o protagonista reencontra o estudante Dionísio, de Ouro Preto, e lhe informa que sua paixão por Marília Ladisbão havia reacendido, mas este o desengana definitivamente:

> — Ah, se me lembro! — e Dionísio, para não agravar a sandice do grande mentecapto, que aos seus olhos já parecia mais do que agravada, acrescentou: — Leandro, aquele colega nosso que escrevia cartas a você como se fosse a filha do Governador...
> Viramundo o olhava, estarrecido. Dionísio se perturbou:
> — Bem, na época eu até que procurei te prevenir, não se lembra? Mas você não acreditou...
> Viramundo continuava a olhá-lo sem ver nada. Constrangido, Dionísio pretextou um motivo qualquer e se afastou. (SABINO, 2016, p. 141).

A revelação de que as cartas nunca foram escritas por Marília e que, portanto, ela nunca tomou conhecimento de seu amor nem o correspondeu representou um duro golpe para Viramundo, que, depois de sofrer tal decepção, constata novamente sua solidão. A súbita consciência da verdade entristece muito o protagonista, que passa a ter uma visão de mundo desencantada. Nessa mesma cidade, ele conhece os integrantes da Orquestra Euterpe Lira de Ouro e passa a habitar a mansão na qual a orquestra fazia seus ensaios, mas, por dividir a residência com um gambá que também queria viver ali, o protagonista envolve-se em mais um cômico episódio: tendo entrado por acaso em um dos instrumentos da orquestra, durante um concerto que esta realizava na igreja da cidade, o gambá é lançado pelos ares quando o alfaiate Josias sopra a tuba:

> Seu Josias, enchendo as bochechas, parecia que ia estourar, e eis que o maestro, horrorizado, vê ser expelido do instrumento, como um canhão, um verdadeiro petardo, que logo se materializou na forma de um horrendo e fedorento gambá.
> [...] Projetado lá embaixo, em meio aos espectadores, o animal caiu no colo de um deles, que vinha a ser o de Dona Edvirges Gambará, primeira dama da cidade [...]. (SABINO, 2016, p. 148).

Expelindo o seu odor característico, o gambá afugenta a todos da igreja e acaba com o espetáculo. Após o ocorrido, Viramundo dirige-se para a cidade de Tiradentes e lá conhece João Tocó, que lhe narra sua biografia: tendo nascido em Divisa Alegre e sendo um sertanejo muito pobre, João parte com a família para os arredores de Diamantina e sonha que havia encontrado um diamante enorme. Como havia escavado muito as terras do local e não havia encontrado nenhum diamante, João volta para sua terra natal, mas, depois de ter novamente o mesmo sonho, parte para Diamantina novamente até que um dia encontra o local onde havia sonhado estar o diamante, porém o local havia sido escavado anteriormente e alguém havia roubado seu diamante. Assim que encontra o ladrão, João Tocó mata-o e é preso em Tiradentes, recebendo a condenação de quinze anos de prisão.

A narrativa de João Tocó, contada por ele mesmo, mescla elementos trágicos e oníricos e levanta também dúvidas sobre os limites entre o real e o imaginado. Comovido com a narração e com o fato de João Tocó estar há tempos sem ver a família, Viramundo ludibria o guarda e troca de lugar com o presidiário, que nunca mais retorna, deixando o protagonista preso por um ano e dois meses. Observa-se novamente a ambivalência de Viramundo que é ao mesmo tempo ingênuo e astuto, enganando e sendo enganado. Nessa oportunidade, o narrador enunciador ainda acrescenta que João Tocó foi levado para terminar de cumprir sua pena em Tiradentes e não em Diamantina, onde havia cometido o delito, somente com o intuito de

manter a cadeia em funcionamento, pois, por falta de presos há alguns anos, as autoridades pretendiam fechá-la. Com a chegada de um novo presidiário, o protagonista foi solto.

Ainda em Tiradentes, estando dentro da Igreja Matriz, Viramundo tem uma crise de choro ao constatar a falta de sentido da vida, examinando sua própria fragmentação e vazio íntimo, em uma súbita consciência da realidade:

> Que sentido têm as coisas? — o grande mentecapto perguntou a si mesmo, sentando-se num banco da nave àquela hora vazia, e veio-lhe de súbito a consciência da própria mentecapticidade, tão despropositada quanto a minha ousadia em escrever semelhante palavra. Não entendia mais nada de nada — e tal desentendimento o atingiu tão fundo, que Geraldo Viramundo pôs-se a chorar.
> O leitor deve estar lembrado de crise semelhante, que o assaltou, anos antes, quando era pouco mais que um adolescente, também numa igreja, ou, mais precisamente, na Capela do Seminário de Mariana. Mas daquela feita o choro era fruto de suas meditações, ao passo que agora decorria de constatações nascida da mesma dúvida que o levara, em menino, a interpelar o Padre Limeira em Rio Acima: meditar em quê? Não havia mesmo nada sobre que meditar, concluía agora. Sentia-se completamente vazio por dentro, numa solidão sem remédio.
> Tentou pensar em sua amada tão distante, a doce e terna Marília de seus olhos, mas a revelação de que as cartas não eram dela se interpunha, dorida, em sua mente — viu que ela também ia se esfumando em sua alma, deixando o coração vazio e se perdendo na lembrança. Não havia mais nada em que se agarrar para sobreviver. (SABINO, 2016, p. 149-150).

A consciência do vazio existencial e da *mentecapticidade* é um aspecto importante do romance, na medida em que a obra traz o questionamento a respeito da ignorância humana diante da realidade, bem como da busca constante em dar algum sentido à existência para preencher um vazio. De maneira trágica, Viramundo enxerga o mundo como um lugar vazio de verdade, repleto de privilégios de classe e trapaças, sendo essa uma visão de mundo muito próxima da do clássico pícaro espanhol.

Percebe-se, nesse momento, que o estado de lucidez a respeito da falta de sentido ou de explicação inerente à condição humana traz muito sofrimento a Viramundo. Após essa crise e sua estadia na cadeia, o próximo episódio trágico que o protagonista vivenciará será na cidade de Congonhas do Campo, conhecida pelas peregrinações religiosas. O protagonista acompanha uma romaria que se dirigia àquela cidade, mas, ao contrário dos fiéis que caminhavam esperançosos de encontrar a cura ou a solução para os problemas que enfrentavam, Viramundo estava indiferente a tudo, adotando uma postura niilista:

> [...] Viramundo passava quase o dia todo calado, imerso em seus pensamentos, não falando senão o estritamente necessário para revelar que sua grande mágoa não era com ninguém mais, senão consigo mesmo. Nada em sua figura lembrava agora o jovem destemido e destemperado que vem trazendo a nossa história em permanente sobressalto.

> Cabisbaixo, taciturno, ia palmilhando com indiferença a longa estrada de Minas sem esperar que ela o levasse a lugar nenhum.
> Qual o motivo de tamanho abatimento? A consciência de que jamais mereceria o amor de sua Marília, que de súbito se abateu sobre ele na Matriz de Tiradentes, entre reflexos de ouro do altar e querubins chorando e rindo? Mais do que isto. Embora a perda do amor fosse crucial para a sua alma, ela não era senão a exteriorização de algo mais grave que sentia passar-se no fundo de si mesmo, e que ele próprio jamais saberia formular em palavras: havia simplesmente perdido a fé. Fé em quê? Não sabia. Em verdade, não sabia nem se ele próprio existia realmente ou se não passava da criação alucinada de alguém mais louco ainda, a divertir-se com sua loucura até que ela o levasse desta para melhor. (SABINO, 2016, p. 159-160).

O esfacelamento íntimo do protagonista é agravado ainda por um novo incidente trágico: a morte de seu amigo, o cego Elias, que, peregrinando até a Igreja Matriz de Congonhas do Campo — onde se encontra a obra *Os Doze Profetas*, esculpida por Aleijadinho — na expectativa de receber a cura, é brutalmente assassinado por dois soldados a golpes de sabre, porque se recusava em deixar a cidade juntamente com os outros romeiros:

> Encontraram o velho Elias estirado no chão de terra do porão que lhes servia de abrigo. Viramundo ajoelhou-se e tomou-lhe a cabeça branca nas mãos, sem saber se ainda havia vida por detrás daqueles olhos opacos. Mas o velho ofegava, engasgado, e afinal abriu a boca para deixar escorrer um filete de sangue. Viramundo chamava-o pelo nome, ansioso, abraçava-o, beijava-lhe os olhos:
> — Elias, o que fizeram com você, Elias, por que fizeram isso, meu Deus... — e soluçava, molhando de lágrimas o rosto do amigo.
> Em pouco era um corpo sem vida que ele apertava desesperadamente nos braços. (SABINO, 2016, p. 164-165).

A morte do inocente e indefeso cego é acobertada pelo delegado e consta no laudo do necrotério da seguinte maneira: *causa mortis* — ignorada. Depois da morte do amigo, Viramundo interroga os doze profetas esculpidos por Aleijadinho a respeito das situações de opressão que é obrigado a enfrentar:

> De súbito, numa voz irreconhecível, como que arrancada do fundo de uma caverna, ele grita para os céus, erguendo os braços:
> — Por que me abandonaste?
> Por algum tempo fica imóvel, os olhos vítreos voltados para o alto, como à espera de uma resposta. E volta a gritar:
> — Acaso sou eu o guardião de meu irmão?
> Num passo estugado e rígido, comandado pela própria demência, marcha de um para outro dos profetas, detém-se diante de Isaías:
> — Quem é cego, senão o servo do Senhor? Tu que vês tantas coisas não as observarás? Tu que tens os ouvidos abertos, não ouvirás?
> Caminhou mais além, sem que a estátua fizesse ouvir a sua voz de pedra.

> — E tu, Habacuc? Até quando levantarei a minha voz para ti, padecendo violência, sem que tu me salves? Por que me mostraste a iniqüidade, reduzindo-me a ver diante de mim somente a opressão e a violência?
> Voltou-se e avançou impetuosamente pelo adro:
> — E tu também, Jeremias! Em minhas entranhas, em minhas entranhas sinto a dor. Os afetos do meu coração perturbaram-se dentro de mim.
> Um raio cortou o céu, iluminando por um segundo os solenes vultos de pedra que cercavam Viramundo, e o trovão rolou pela noite. Pingos d'água tombavam, misturando-se ao sal de suas lágrimas a escorrer pelo rosto. Depois a chuva se despencou forte, poderosa, arrasadora, sem que ele se importasse.
> Quando amainou, ainda estava ali, de pé, desafiando as potestades dos céus do fundo da noite em que mergulhara.
> E a noite se foi. A aurora conseguiu romper as nuvens com seus dedos cor-de-rosa, para encontrá-lo prostrado na soleira da igreja, finalmente adormecido, as costas apoiadas no umbral de pedra, em cujo beiral, sobre sua cabeça, depois de riscar o ar batendo as asas, uma pomba branca veio pousar. (SABINO, 2016, p. 166-167).

Neste momento, Viramundo expõe sua fragilidade aos olhos do leitor, mostrando-se desamparado e impotente diante das injustiças que enfrenta. Em resposta, recebe o silêncio sepulcral e olhar indiferente das estátuas e das instâncias divinas, muito semelhantes, por sua vez, ao olhar insensível de Pandora e do Cruzeiro do sul, encontrados nos romances machadianos. Somente pela manhã, obtém um sinal simbolicamente divino: a presença da pomba branca que pousa sobre a cabeça do protagonista alude ao episódio bíblico do batismo de Jesus Cristo nas águas do rio Jordão, por João Batista. O vínculo entre os dois fatos faz com que Viramundo seja envolto em uma aura de sacralidade, conferindo um tom ainda mais trágico ao episódio. Nota-se também nesse episódio uma intertextualidade com a obra épica do poeta grego Homero, quando o narrador enunciador menciona a chegada da aurora “com seus dedos cor de rosa”.

Posteriormente, Geraldo Viramundo se dirige à cidade de Montes Claros, onde defende a prostituta Marialva do rufião Montalvão e, assim como no momento em que defendeu a viúva Correia Lopes de um apedrejamento em Mariana, leva uma surra — dessa vez do próprio Montalvão. É possível notar aqui, novamente, um diálogo com o contexto bíblico da defesa de Maria Madalena realizada por Cristo naquela oportunidade. Depois de receber os cuidados de Marialva e passar uma noite com ela, o protagonista despede-se pretextando que precisava partir, pois estava chegando a sua hora. Ao longo da narrativa, ele sempre alega que está indo cumprir o seu destino, o que o coloca novamente como um indivíduo que possui certa sabedoria ou sacralidade, certa revelação de uma verdade que permanece oculta aos olhos dos demais. Além disso, essa disposição em cumprir um destino revela sua proximidade com a figura do herói das antigas narrativas épicas.

4.8. Cumprindo o destino: a loucura insubordinada

Em seguida, Viramundo embarca em um trem e, acompanhado de algumas prostitutas amigas de Marialva e de outros marginalizados, parte para Belo Horizonte. O narrador enunciador, entretanto, ressalta que ele já está bastante transformado:

> Os leitores devem ter notado, e eu já disse alhures, que Viramundo não é mais o mesmo homem. Não que a luz do bom senso tenha enfim prevalecido sobre os impulsos obscuros da sua demência. Ao contrário, de algum tempo a esta parte, principalmente depois da morte do cego Elias, qualquer coisa se apagou no seu espírito. O raio que coriscou na sua cabeça naquele instante, dando-lhe uma fulminante consciência da iniqüidade que prevalece neste mundo, foi demais para a sua inocência, matou o menino que ele trazia dentro de si. Matou o menino. (SABINO, 2016, p. 198).

Quando desembarca em Belo Horizonte, Geraldo Viramundo instala-se, inicialmente, em um barracão no fundo do quintal da pensão de Dona Lina[67], onde se hospedam várias prostitutas da cidade, e trabalha como zelador do lugar. Nesse momento, o Governador Ladisbão decide retirar as casas de prostituição do centro da cidade e transferi-las para um local periférico, pois essas casas estavam ferindo o decoro público da época. Vale destacar que o romance satiriza o comportamento do governo, que tenta esconder as mazelas sociais existentes, contribuindo ativamente com o processo de marginalização e utilizando a moral como pretexto. Vendo-se obrigado a deixar a pensão, Viramundo abriga-se embaixo de um viaduto que servia de refúgio a vários mendigos — categoria que engloba cegos, coxos, lázaros, bêbados, vagabundos — e retirantes vindos das regiões mais pobres de Minas Gerais.

Em seguida, o Governador impõe uma nova medida: determina que todos os indivíduos que se abrigavam naquele local fossem recolhidos pela polícia e levados à *Cidade Livre dos Mendigos*, um local afastado da cidade no qual todos os marginalizados seriam obrigatoriamente mantidos permanentemente. É possível observar a ambiguidade do nome da *Cidade Livre dos Mendigos*, visto que há pelo menos duas hipóteses de leitura: os marginalizados viveriam livremente naquele local ou Belo Horizonte ficaria livre deles. O lugar é descrito pelo narrador enunciador como semelhante a um campo de concentração, porque era situado em um descampado e composto por longos galpões de madeira e zinco cercados de arame farpado.

[67] A personagem Dona Lina é a viúva, de nome Pietrolina, que Viramundo salvou do apedrejamento em Mariana.

Além disso, os indivíduos para lá conduzidos tinham a cabeça raspada e trajavam um macacão azul. Nas fotos que integram o livro de Daniela Arbex, observa-se que, nos primeiros anos de funcionamento do Hospital Colônia de Barbacena, os internos também tinham suas cabeças raspadas e trajavam macacões semelhantes. Posteriormente, com a superlotação, os internos não recebiam sequer os macacões, andando semi ou completamente nus. Também é possível encontrar fotos e descrições do hábito de pessoas raspando a cabeça e trajando macacões em Auschwitz. A truculência dessa medida adotada pelo governo na narrativa também lembra a utilizada pelo governo francês no século XVII e referida por Foucault:

> Decide-se absorver pela força os desempregados que não retomaram seu lugar na sociedade. Uma decisão do parlamento datada de 1606 decide que os mendigos de Paris serão chicoteados em praça pública, marcados nos ombros, a cabeça raspada e expulsos da cidade. Para impedi-los de voltar, um ordenamento de 1607 estabelece nas portas das muralhas da cidade companhias de arqueiros que devem impedir a entrada a todos os indigentes (FOUCAULT, 2012, p. 64).

A similaridade dos fatos expõe o quanto é ultrapassada a providência tomada pelo Governador da Província de Minas Gerais. Na *Cidade Livre dos Mendigos*, Viramundo reencontra seu amigo Barbeca, de Barbacena, que também fora recolhido e enviado para lá. Um guarda, porém, tenta afastá-los, empurrando Barbeca, ao que o protagonista enfurecido resiste e entra em luta com o guarda, bradando aos outros internos:

> — Reajam! Não sejam covardes! Eles são poucos, nós somos legião!
> Ninguém reagiu, a não ser o Barbeca, que foi logo dominado. Viramundo, mesmo depois de contido pelos guardas, continuava a se debater furiosamente, vociferando como um possesso. Acabaram por enfiá-lo numa camisa-de-força e o enviaram dali mesmo para o manicômio. (SABINO, 2016, p. 207).

Essa é a segunda vez que o protagonista foi internado em um manicômio ao longo da narrativa e tem sua liberdade tolhida. No entanto, a estada no manicômio não lhe é penosa, porque ele faz amizade com o psiquiatra e diretor do hospício, o Dr. P Legrino, cuja ideologia aproxima-se da Antipisquiatria:

> [...] Dr. P. Legrino, um médico ainda jovem mas de grande tirocínio e competência, versado nos mais modernos e revolucionários métodos de tratamento, de Freud para cima e de Jung para baixo. Segundo sua opinião, e estou com ele (vide bibliografia ao fim deste trabalho) as fronteiras entre a razão e a loucura são muito mais flexíveis que as paredes de um manicômio. Mandou logo que libertassem Viramundo de sua camisa-de-força:
> — Aqui dentro todo mundo é livre. (SABINO, 2016, p. 207-208).

A observação do narrador autor é cômica, pois sugere que a formação do psiquiatra P. Legrino também é restrita no âmbito dos estudos mentais, visto que ele conhece somente "de Freud para cima e de Jung para baixo". Nesse manicômio, Viramundo encontra como paciente o Capitão Batatinhas, que provavelmente foi internado depois do episódio da apresentação do cavalo falante na comemoração do aniversário do Esquadrão.

Além deste, outro personagem que acaba sendo internado, por engano, neste hospício é o barbeiro do Governador Labisbão, comicamente denominado Alberico Pomada. No romance, a barba é citada em diversos momentos como um item que demonstra autoridade, respeitabilidade e é também ironizada pela narrativa:

> O Governador Clarimundo Ladisbão, cujos bigodes caprichosamente aparados eram ornamento capilar de que muito se orgulhava, só os confiava a um verdadeiro mestre da tesoura e da navalha: seu barbeiro particular Alberico Pomada, que, entre uma e outra barba governamental, gostava de tomar umas e outras pelos botequins da noite mineira. Ora, vai um dia, ou melhor, uma noite, Pomada entrou em crise aguda de alcoolismo crônico, e pela madrugada teve de ser levado ao manicômio em coma etílica, a fim de que o atendessem na seção dedicada a emergências daquela espécie. Por distração do enfermeiro de plantão, entretanto, foi encaminhado diretamente ao pavilhão dos doidos varridos, em virtude de seu comportamento ao chegar, quando o estado de embriaguez em que se achava o levou a afirmar, alto e bom som, que fazia e acontecia e até o Governador lhe obedecia. (SABINO, 2016, p. 211).

Durante muitos anos, conforme mencionado anteriormente, os casos de alcoolismo eram tratados em hospícios. É irônico o fato de o enfermeiro confundir os sintomas de alcoolismo com os sintomas da loucura, sendo que a veracidade das declarações do barbeiro pode ser entendida como elemento improvável e inacreditável. Além disso, a narrativa satiriza a incapacidade dos profissionais que trabalham na área psiquiátrica — médicos e enfermeiros — em diagnosticar, explicar e tratar a loucura. O poder que o barbeiro exerce sobre o Governador também é satirizado, revelando que as decisões governamentais são influenciadas por interesses pessoais de indivíduos ligados aos políticos.

O barbeiro Porfírio permanece internando no hospício durante muitos meses, enquanto a barba do Governador cresce cada vez mais:

> Quando já estava maior do que a de Maomé (que, incidentemente, também era um dos hóspedes do manicômio), descobriu-se um dia o paradeiro do Pomada: depois de ordenar durante todo esse tempo a busca em hospitais, delegacias de polícia e até na Cidade Livre dos Mendigos, por sugestão da filha mandou averiguar no hospício — e de lá, efetivamente, lhe devolveram o homem, doido de jogar pedra, mãos trêmulas que eram incapazes de segurar um copo, que diria uma navalha. Furioso, o

> Governador Ladisbão baixou decreto exonerando todos os responsáveis pela administração da casa, do primeiro ao último. (SABINO, 2016, p. 212).

Conforme é possível observar, todo o episódio acima referido é capaz de gerar o riso no leitor, porque há um rebaixamento da figura política e pessoal do Governador bem como dos profissionais que, teoricamente, se dedicavam a curar a loucura, mas acabavam, de fato, por desencadeá-la. Fica nítido que o ponto de vista a partir do qual a estória é narrada é o da Antipsiquiatria e o olhar, o comportamento e o discurso do protagonista auxiliam na construção de uma narrativa que desvenda a desrazão da razão convencionalizada e desnuda os jogos de poder que subjazem ao sistema política, econômico e social. Por fim, nota-se o elo estabelecido entre a presença dessa figura do barbeiro Alberico com o barbeiro Porfírio, de *O alienista*, o barbeiro no qual Brás Cubas se transforma durante o delírio em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o barbeiro Lucien, de *Quincas Borba*.

Nesse momento, é divulgada a última medida de controle dos marginalizados tomada pelo Governador Ladisbão: a demissão em massa de todos os médicos e funcionários do hospício. Ao deixar a unidade e despedir-se de Viramundo, o Dr. P. Legrino alerta que teme os métodos de tratamento que voltarão a ser utilizados no manicômio. Como já discutido anteriormente, as medidas de tratamento psiquiátrico no Brasil no século XX não eram muito diferentes das adotados durante os séculos anteriores, haja vista as condições a que eram submetidos os pacientes do Hospital Colônia de Barbacena e de outros hospitais do país.

Indignados com a nova medida, Viramundo e o Capitão Batatinhas lideram uma revolução na qual todos os loucos saem do hospício e vão juntar-se aos internos da Cidade Livre dos Mendigos:

> A Cidade Livre dos Mendigos dormia, sem imaginar sequer que chegara a hora de se tornar realmente livre. Apenas as sentinelas velavam em seus postos, dentro de guaritas suspensas em longos postes, nos extremos do campo cercado de arame farpado. E nenhuma delas pôde saber o que fazer diante da estranha emergência, tão perplexas ficaram ao ver aquele bando enorme de homens, com o pijama riscadinho de preto e branco usado no hospício, marchando pela estrada em direção à entrada principal. Podiam tentar barrar-lhes a passagem abrindo fogo, mas com isso matariam quando muito uns dez ou vinte e não deteriam o restante. Nem todo o corpo da guarda, encarregada da segurança do lugar, seria capaz de conter semelhante invasão. (SABINO, 2016, p. 213).

Em suas considerações sobre o contexto ditatorial e a solidão dos cidadãos modernos, Marcondes Filho destaca que:

> O homem moderno, o homem da massa, diferentemente, é um indivíduo mais solitário, mais desagregado. A própria natureza das massas modernas é a de serem uma forma de agregação de "reunião de indivíduos sós". Na massa, eles encontram um sentimento de pertencer a uma totalidade maior, que lhes havia desaparecido com a crise de seus valores (religião, família, Estado). Agindo como massa, sentem-se mais encorajados a tomar atitudes radicais, mais violentas e a seguir movimentos que pareçam atender a suas aspirações (MARCONDES FILHO, 1987, p. 37).

É possível observar, portanto, uma relação entre essas afirmações e o enredo do romance em questão, pois todos os personagens marginalizados aderem à revolução e passam a perceber que pertencem a uma totalidade maior. Além dos internos do hospício e da Cidade Livre dos Mendigos, algumas prostitutas da cidade também aderem ao movimento e todos dirigem-se à Praça da Liberdade para exigir do Governador Ladisbão a igualdade social e a liberdade, bem como melhores condições de vida. A centelha da insubmissão e da resistência reacende na alma de Viramundo, mas do ponto de vista do Governo, os indivíduos revolucionários como o protagonista representam um mal que deve ser combatido:

> Quando o Governador Clarimundo Ladisbão, espreguiçando; abriu as amplas janelas de seu quarto no Palácio aquela manhã, julgou que ainda estivesse sonhando. Esfregou os olhos e tornou a olhar. A praça da Liberdade, em toda a sua largura e em toda a sua extensão, até onde a vista alcançava, estava repleta de gente. E era uma gente esquisita, vestida de maneira extravagante, uns de macacão azul e cabeça raspada, outros de pijama riscadinho e cara de doido, mesclados de homens esmolambados, crianças descalças, mulheres com ar de bichos, em meio a outras com ar de marafonas — verdadeira ralé reunida numa multidão que não sabia de onde poderia ter surgido, e nem seria capaz de imaginar que existisse gente assim nos seus domínios. (SABINO, 2016, p. 214-215).

Como a insubmissão dos loucos representa uma afronta ao poder dominante, Foucault destaca, em seus estudos, que ela foi colocada do lado do mal, passando a ser vista como algo necessariamente negativo no louco:

> De um lado, haverá a região do bem, que é a da pobreza submissa e conforme à ordem que lhe é proposta. Do outro, a região do mal, isto é, da pobreza insubmissa, que procura escapar a essa ordem. A primeira aceita o internamento e aí encontra seu descanso. A segunda se recusa a tanto e por isso a merece (FOUCAULT, 2012, p. 61).

Considerando o contexto histórico-social brasileiro na época de publicação do romance, é possível observar que o protagonista responde a um anseio libertário que a população brasileira cultivava depois de anos de um regime ditatorial. Assim, Geraldo Viramundo expressa esse desejo social e *O Grande Mentecapto* ridiculariza tanto os militares

quanto os governantes, mostrando, por exemplo, a ignorância e despreparo deles no exercício de suas funções:

> O Governador, aturdido, mandou convocar às pressas seus auxiliares para saber que diabo aquilo significava. Estes, que sabiam menos, mandaram emissários lá fora para colher informações, enquanto a Força Pública era posta de prontidão para garantir a segurança das instituições, e botar logo em debandada aquela gente.
> — Será um verdadeiro banho de sangue — cochichavam os áulicos, temerosos do estopim que aquilo podia representar.
> Em pouco os emissários regressavam:
> — Estão completamente loucos, senhor Governador! Trata-se de uma legião de mendigos, outra de doidos e outra, com perdão da palavra, de prostitutas. No meio deles uma porção de miseráveis, desses que só existem na Índia. E tem um possesso chamado Viramundo que assumiu o comando de tudo isso. É, uma espécie de Antônio Conselheiro. Acho que teremos em Minas um novo Canudos.
> O Governador perguntou o que era Canudos e, enfurecido, quis saber o que aquela gente pretendia. (SABINO, 2016, p. 216).

Completamente despreparado e ignorante, o Governador Ladisbão não sabe como agir diante de tal acontecimento, é completamente comandado por seus assessores e afirma que aquele movimento só poderia ser coisa de comunista. Há, nesse episódio, uma notória sátira, que ridiculariza a figura do Governador e também o regime ditatorial brasileiro, pois faz alusão aos comunistas como inimigos do Governo. De acordo com Foucault (2013, p. 230), "admite-se, e isso é uma tradição do humanismo que a partir do momento em que se atinge o poder, deixa-se de saber: o poder enlouquece, os que governam são cegos". Além desse elemento típico da tradição carnavalizada que é a sátira, observa-se que o protagonista é representado de maneira grotesca:

> Geraldo Viramundo, acompanhado do Estado-Maior, comandante Batatinhas, Barbeca e Brigite, dirigiu-se ao palácio, seus comandados abrindo caminho para ele. Passou sobranceiro pelas tropas do governo já estrategicamente colocadas e entrou no imenso saguão pisando firme, com as botas que alguém já lhe havia arranjado — um par de botinas velhas — para completar o uniforme que o distinguia como Comandante supremo dos sublevados: um velho quepe de motorista e um cinturão com talabarte que prendia o paletó mal-ajambrado, como se fosse uma túnica militar. (SABINO, 2016, p. 217-218).

Percebe-se que a loucura do protagonista, seu olhar, seu discurso e seu comportamento estão intimamente relacionados com a negação do sistema de poder dominante, pois o louco, representado com aspectos característicos da carnavalização e liberto da lógica convencionalmente adotada por aquela sociedade é capaz de expor a loucura cotidiana desse sistema, a desrazão dessa lógica. Foucault ressalta que:

> Para poder lutar contra um Estado que não é apenas um governo, é preciso que o movimento revolucionário se atribua o equivalente em termos de forças político-militares, que ele se constitua, portanto, como partido, organizado — interiormente — como um aparelho de Estado, com os mesmos mecanismos de disciplina, as mesmas hierarquias, a mesma organização de poderes. (FOUCAULT, 2013, p. 239).

Viramundo e seu Estado-Maior são uma inversão carnavalizada dessa organização do Estado. O Governador, aconselhado por seus auxiliares, recebe o protagonista e seus companheiros em seu Palácio, simulando ter a pretensão de ouvir as reivindicações do grupo e seu arauto inicia a leitura do protocolo elaborado pelos governistas:

> — O Governo da Província de Minas Gerais, na pessoa de Sua Excelência, o digníssimo Senhor Governador Geral Clarimundo Ladisbão, aqui presente (ao ser designado, o Governador fez uma discreta vênia), compromete-se neste compromisso a — Primeiro: no sentido de preservar os superiores interesses da pátria, a partir do respeito em toda a Província de Minas Gerais aos sagrados princípios que norteiam a política governamental, e a fim de proteger os interesses de cada um no proveito de todos e o proveito de todos no interesse de cada um...
> — Basta — cortou vivamente Viramundo com um gesto enérgico, descartando o primeiro item. — Vamos ao segundo.
> O arauto vacilou, mas, a um gesto do Governador, obedeceu:
> — Segundo: levando-se em conta a necessidade de eliminar as mazelas sociais que tanto comprometem os mais elevados foros de nossa civilização, e na firme determinação de assegurar a ordem pública...
> — Basta — cortou Viramundo. — Passemos ao terceiro.
> O arauto fez um gesto de desalento, mas prosseguiu:
> — Terceiro: segundo...
> O mentecapto interrompeu:
> — Segundo ou terceiro?
> O arauto embatucou:
> — Segundo...
> — O segundo você já leu e não interessa. Vamos ao terceiro!
> — Segundo... — gaguejou o homem, intimidado, mas afinal venceu o impasse criado: — Terceiro! Segundo os postulados cristãos a que se subordina a tradicional família mineira, na defesa intransigente do decoro e da moralidade pública...
> — Basta — ordenou o comandante Viramundo pela terceira vez, liquidando também com aquele item. — Falta muito?
> — Não, esse era o último — informou o arauto, consternado, enrolando o pergaminho.
> Viramundo voltou-se para o Governador Ladisbão, que, rodeado de altas autoridades civis e militares, por sua vez rodeados de um forte corpo de segurança, aguardava o fim da cerimônia com um sorriso de mofa, e declarou solenemente, apontando o documento nas mãos do arauto:
> — Saiba o Senhor Governador Geral da Província de Minas Gerais que o respeito às normas protocolares, que regem uma tentativa de armistício como esta, me impedem de dizer onde Vossa Excelência deve enfiar esse canudo.
> Fazendo-lhe uma seca mesura também protocolar, virou-lhe as costas, seguido de seu Estado-Maior. (SABINO, 2016, p. 218-219).

Com base no excerto acima, é possível perceber como o discurso do louco desarticula o discurso tradicional, que, supostamente, estaria repleto de autoridade. Além disso, nota-se o tom cômico do episódio e a sátira ao discurso político, abundante em palavras de

universalidade abstrata e vazio de significado prático. Referindo-se ao regime ditatorial, Denis Rosenfeld destaca que:

> Uma sociedade onde as vozes daqueles que não conseguem exprimir-se não se fazem ouvir cria uma situação de efetiva cacofonia política, tendo como consequência a perversão de tudo aquilo que é dito. A liberdade política só pode estar comprometida numa sociedade em que o falar dos governantes tornou-se um puro esconder, o falar dos excluídos um simples balbuciar e o falar das autodenominadas vanguardas um novo ocultar (ROSENFIELD, 1984, p. 62).

A resolução pacífica do conflito criado pela revolução comandada por Viramundo, no entanto, é apenas uma aparência, uma estratégia política, visto que, enquanto o protagonista e seu Estado Maior estavam no Palácio do Governador, os militares dispersavam a multidão de marginalizados que se aglomeraram na Praça da Liberdade, acabando com a revolução:

> Quando Viramundo regressou à praça, as forças de segurança já haviam recebido ordem de dispersar a multidão. E não perdiam tempo em fazê-lo, usando sem cerimônia bombas de gás lacrimogênio e golpes de cassetete a torto e a direito. Militares a cavalo, brandindo sabres, abriam grandes claros entre os que procuravam fugir, em atropelo. Ninhos de metralhadoras se postavam nas esquinas, prontos a atirar. (SABINO, 2016, p. 220).

A violência com que o Governo dispersa a tentativa de protesto alude novamente ao contexto ditatorial. De acordo com Spindel (1981, p. 37), "a ditadura preocupa-se em eliminar qualquer tipo de oposição mais efetiva [...]. No intuito de suprimir as verdadeiras oposições, o governo autoritário lança mão, além da repressão, de um intenso processo de desmobilização da sociedade". Além disso, conforme afirma o autor, "[...] tais regimes não têm a menor intenção de atender às reivindicações que vinham sendo feitas por estas camadas populares" (SPINDEL, 1981, p. 38). Portanto, as instituições políticas perdem sua razão de existir:

> Quando a sociedade já não encena a sua comunidade política, as instituições tornam-se formais, não expressando a livre atuação de todos. As instituições são assim utilizadas em proveito dos grupos sociais e políticos dominantes, de tal maneira que a descrença nas relações políticas existentes se apodera dos indivíduos (ROSENFIELD, 1984, p. 97).

É possível compreender que, assim como o protagonista Rubião, de *Quincas Borba*, Viramundo tenta fazer com que a realidade corresponda a suas aspirações íntimas, mas não consegue modificá-la de modo efetivo, ainda que os anseios íntimos dos dois protagonistas sejam bastante diferentes. Se, por um lado, Rubião tenta colher as batatas da capital, conquistar Sofia, aumentar sua fortuna e obter algum prestígio político, por outro, Viramundo

tenta defender os oprimidos, como a viúva Correia Lopes, Marialva, o cego Elias, os pacientes dos hospícios e os habitantes da Cidade Livre dos Mendigos, promovendo a igualdade de direitos. Embora tenham objetivos diferentes, Rubião e Viramundo — possuindo uma falha trágica e muitos traços anti-heroicos — têm de enfrentar seu fracasso em modificar a realidade, sendo a ilusão de vitória proporcionada apenas pela loucura.

Após o fracasso da revolução mineira, Viramundo, Barbeca e o Capitão Batatinhas partem em "jornada cívica" para levar seu protesto ao Chefe da Nação Brasileira e exigir dele as mudanças necessárias, segundo Sabino (2016, p. 222), "eram três figuras grotescas e estropiadas, aquelas que saíam do mato para ir margeando a estrada. Quem os visse, diria tratar-se de três protagonistas de alguma pantomima de saltimbancos". Observa-se, novamente, as características grotescas que os personagens assumem.

Essa seria a primeira vez que o protagonista ultrapassaria a fronteira do Estado de Minas Gerais, mas, em seu trajeto, Geraldo Viramundo passa pelos arredores de sua cidade natal, Rio Acima. Entretanto, o protagonista não reconhece o lugar:

> Estavam nos arredores de Rio Acima, onde não havia mais rio, nem acima, nem abaixo: com o tempo, tornara-se um fio d'água escorrendo por entre as pedras do vale. Se Viramundo pusesse reparo, veria que um pouco além, nas margens daquele rio quase inexistente, ou nadando em suas águas outrora caudalosas, havia passado grande parte de sua infância. Mas Viramundo não reparava em nada ao redor, só tendo pensamento para a missão que deveria cumprir. (SABINO, 2016, p. 223).

Ao cair da tarde, Barbeca e o Capitão Batatinhas conseguem um pedaço de toicinho, um queijo palmira e um pacote de biscoito de polvilho em um armazém próximo — trata-se justamente do Armazém Boaventura, da família de Viramundo. O protagonista, porém, não aceita comer e afasta-se para contemplar a paisagem em silêncio e, enquanto seus amigos saem para pegar um pouco de água do antigo rio, ele é vítima de uma emboscada, sendo cercado por vários homens:

> Atordoado com as pancadas que recebia de todo lado, pensou apenas que esta era a emboscada temida — como pudera ser tão inexperiente de não fazer antes um reconhecimento nas redondezas! Agora era ficar bem quieto para não denunciar ao inimigo a presença dos companheiros, talvez eles escapassem. Nem percebeu quando alguém apareceu com uma corda e o amarraram na árvore, continuando a castigá-lo aos socos, pontapés e pauladas:
> — Para você aprender a roubar a sua mãe, seu canalha.
> Se Viramundo pudesse abrir os olhos já cegos pelo sangue que escorria, talvez reconhecesse o que falara, de nome Breno, e que era dono do armazém.
> Quando seu corpo já pendia sobre as cordas que o amarravam, aparentemente sem vida, aquele que se chamava Breno convocou os companheiros:
> — Vamos embora, pessoal, que ele já recebeu sua lição.

> Um jovem, fazendo trejeitos, ainda espetou com uma vara o corpo inerte, à altura do tórax, cantando "Judas já morreu! Quem manda aqui sou eu!", e se afastou rindo, em meio aos demais. (SABINO, 2016, p. 226).

O irmão de Viramundo, Breno, é o responsável pelo ataque que culmina na morte do protagonista. Não se pode deixar de mencionar a semelhança desta passagem com o episódio bíblico da traição e morte de Cristo, que, encontrando-se sozinho no Monte das Oliveiras, é vítima de um ardil e acaba sendo preso e morto. Quando Barbeca e Batatinhas retornam, encontram Viramundo agonizando:

> Lavaram-lhe o rosto ensanguentado, limparam-lhe as feridas, mas a mais grave era a do lado: a vara penetrara no torso como uma lança e o sangue jorrava sem parar. Em vão o capitão procurava estancá-lo com pedaços da camisa de Viramundo. Barbeca, chorando, amparava-lhe a cabeça, tentando reanimá-lo, depois de oferecer-lhe água, que ele não chegou a beber. Ambos, desesperados, não sabiam mais o que fazer.
> Nem havia nada a fazer: naquele instante Viramundo entreabria com dificuldade as pálpebras intumescidas pelas pancadas, olhava seus dois amigos e tornava a fechá-las, depois de tentar falar qualquer coisa e não conseguir. Então, sem uma palavra, entregou o espírito. Mas seus lábios pareciam entreabertos num sorriso. (SABINO, 2016, p. 227).

4.9. Nos desvãos íntimos: o refúgio da loucura

É possível perceber as semelhanças entre a morte de Viramundo e a morte de Cristo: a angústia e o silêncio, a traição, a inocência, o sacrifício próprio em nome da salvação dos outros, a violência sofrida, a vara espetada no corpo inerte, a entrega do espírito. Conforme mencionado anteriormente, a figura física de Viramundo e seu comportamento também são similares a Cristo: um indivíduo com barba e cabelos longos, socialmente incompreendido, que enfrentava o poder, sendo capaz de entregar a vida para defender e modificar a vida dos mais humildes e marginalizados, adotando uma conduta revolucionária, considerado, às vezes, um sábio, outras vezes, um louco. A respeito do teor trágico da morte de Cristo, Terry Eagleton ressalta:

> Se Jesus finalmente se submete de boa vontade à morte, é apenas porque ele parece vê-la como inevitável. Não sabemos por que ele se sentiu assim e, com certeza, nem ele sabia; mas parecia que esse era o único caminho que lhe restava, considerando os caminhos do mundo e o que podemos especular que era sua decepção quanto à relativa falta de impacto de sua missão na Galileia. Provavelmente ela não tenha sido tão efetiva como, por exemplo, a de seu mentor João Batista, pelo menos no que se refere à arregimentação da multidão. E, para ele, ter se sentido dessa maneira em relação à sua morte é o mesmo que dizer que sua crucificação é trágica. [...] a crucificação não é o que ele teria escolhido se pudesse decidir por si mesmo, o que

> ele não considerava ser o caso. Sua morte é um sacrifício exatamente por causa disso. Sacrifício não é uma questão de renunciar àquilo que achamos que não tem valor, mas sim de ceder espontaneamente aquilo que prezamos para benefício de outros. É isso que marca a diferença entre o suicida e o mártir. (EAGLETON, 2013, p. 67).

A morte de Viramundo é um acontecimento trágico no romance e o fato de ele afirmar várias vezes que precisava cumprir seu destino, sugerindo que não tinha escolha diante da realidade, pois sua trajetória já estava determinada gera uma interessante ambiguidade sobre sua constituição: seria ele um herói épico nos moldes greco-romanos, que possuía um fado predeterminado? seria uma figura divina, que veio ao mundo cumprir um propósito? ou seria um louco? Mantendo essas mesclas e ambiguidade em sua elaboração, o protagonista Viramundo, por sua inocência, pode ser entendido como um mártir, um bode expiatório, um símbolo da injustiça e da desumanidade. De acordo com Terry Eagleton:

> Na visão de Schopenhauer, o herói trágico sabe que expia não seus próprios pecados, mas o crime da própria existência. A tragédia, em outras palavras, contém tanto a justiça quanto a injustiça do sacrifício; o ato do sacrifício é uma expiação necessária de algum crime; não obstante, sua vítima deve ser inocente. (EAGLETON, 2013, p. 203).

Sendo inocente do crime do qual é acusado — o furto de mantimentos no armazém de sua própria família —, o protagonista aproxima-se do herói trágico e comporta-se de maneira ética para tentar salvar os amigos, pagando pelo crime de outros. Isso não significa que o personagem seja um herói trágico propriamente dito, mas que o narrador autor o representa como um indivíduo que possui pelo menos um traço do herói trágico: algum conflito de identidade, um desajuste, uma falha trágica. Esse distúrbio íntimo e o sentimento de inadaptação social fazem com que o leitor possa perceber o protagonista como um louco, um indivíduo marginalizado e desenvolver o *sentimento do contrário*. Dessa maneira, o seu desencontro consigo mesmo e com o mundo é entendido como um elemento que fica no limiar entre o trágico e a loucura, capaz de designar Viramundo como uma vítima e de despertar a empatia do leitor para com ele.

Além disso, Foucault (2012) também destaca que Cristo, ao assumir a condição de louco e marginalizado, assim como Viramundo o fez ao ser expulso de Mariana, assumiu com ela todas as misérias humanas:

> [...] Cristo não quis apenas cercar-se de lunáticos, ele mesmo quis passar aos olhos de todos por demente, percorrendo assim, em sua encarnação, todas as misérias da

> degradação humana: a loucura torna-se assim a forma última, o último degrau do Deus feito homem, antes da realização e da libertação da Cruz (FOUCAULT, 2012, p. 157).

Se o personagem machadiano Rubião não morreu súdito nem vencido, mas rei, colocando uma coroa imaginária em sua cabeça, Viramundo morre com uma espécie de sorriso nos lábios, provavelmente realizado por ter conseguido salvar a vida dos dois amigos. A respeito dessa capacidade que a loucura possui de superar, de certo modo, a morte, Foucault (2012, p. 16) afirma que "da máscara inútil ao cadáver, é o mesmo sorriso que permanece. Mas o que existe no riso do louco é que ele ri antes do riso da morte; e pressagiando o macabro, o insano o desarma". Com a morte de Cristo, é possível pensar que a loucura é capaz de desarmar a morte, partilhando da sacralidade que a morte cristã compreende:

> Respeitar a loucura não é decifrar nela o acidente involuntário da verdade humana, limite não acidental mas essencial. Como a morte é o fim da vida humana no plano do tempo, a loucura é o fim da vida no plano da animalidade. E assim como a morte foi santificada pela morte de Cristo, a loucura, naquilo que tem de mais bestial, foi também santificada (FOUCAULT, 2012, p. 157).

Assim, tem-se novamente o vínculo entre a loucura, a sabedoria e a sacralidade, já discutido anteriormente. Ao dispor-se a levar suas reinvindicações ao Chefe da Nação e morrer de forma semelhante a Cristo, o romance gera uma ambiguidade: o Chefe da Nação pode tanto ser o governante do Brasil quanto Deus, elevando a morte e o protesto de Viramundo a uma dimensão mística e atemporal. Em seus estudos sobre a obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin afirma que, nela, a morte é entendida como elementos ambivalentes:

> Em Rabelais e nas fontes populares a que recorre, a *morte* é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está *implicitamente* incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação. (BAKHTIN, 1999, p. 359).

Já que *O Grande Mentecapto* incorpora diversos aspectos da tradição luciânica, pode-se entender que a morte do protagonista neste romance possui essa dimensão renovadora, pois carrega uma esperança de um futuro mais favorável para os oprimidos. Portanto, o protagonista desvenda e expressa o protesto e o desejo de liberdade contido no íntimo de cada

ser humano. No sétimo capítulo do romance, por exemplo, em um desabafo com o leitor, o narrador pesquisador mostra como Geraldo Viramundo representa esses anseios:

> Ai, Viramundo de minha vida, que vira Minas pelo avesso sem revelar aos meus olhos o seu mais impenetrável mistério. Ai, Minas de minha alma, alma de meu orgulho, orgulho de minha loucura, acendei uma luz no meu espírito, iluminai os desvãos do meu entendimento e mostrai-me onde se esconde esse vagabundo maravilhoso, esse meu irmão desvairado que no fundo vem a ser o melhor da minha razão de existir. Foi ele, esse iluminado de olhos cintilantes e cabelos desgrenhados que um dia saltou dentro de mim e gritou basta! num momento em que meu ser civilizado, bem penteado, bem vestido e ponderado dizia sim a uma injustiça. Foi ele quem amou a mulher e a colocou num pedestal e lhe ofertou uma flor. Foi ele quem sofreu quando jovem a emoção de um desencanto, e chorou quando menino a perda de um brinquedo, debatendo-se na camisa-de-força com que tolhiam o seu protesto. Este ser engasgado, contido, subjugado pela ordem iníqua dos racionais é o verdadeiro fulcro da minha verdadeira natureza, o cerne da minha condição de homem, herói e pobre-diabo, pária, negro, judeu, índio, cigano, santo, poeta, mendigo e débil mental, Viramundo! que um dia há de rebelar-se dento de mim, enfim liberto, poderoso na sua fragilidade, terrível na pureza da sua loucura. (SABINO, 2016, p. 189-190).

Percebe-se, com base nesse excerto, a identificação criada entre o protagonista, o narrador e o leitor, sendo Viramundo o representante de sentimentos universais e capaz de fazer com que os leitores empíricos se solidarizem com ele. Em suas considerações sobre o conto *A doida*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Contos de Aprendiz*, de 1951, a crítica literária Gislene Silva destaca que, na construção da empatia de um personagem louco com o leitor, a representação da alteridade, ao focalizar as características humanas desses personagens, fazem com que os demais indivíduos percebam-nos como pertencentes ao mesmo grupo.

Segundo Silva (2011, p. 211), "o preconceito dá lugar ao conhecimento e à compreensão do outro como integrante do mesmo, quando é possível comungar seus pensamentos e solidarizar-se com ele. A aproximação da alteridade leva o eu a se reconhecer no outro". Além disso, Teixeira (2010, p. 174) admite que a identificação do leitor com alguns personagens pode também estar atrelada à sua reincidência: "a sensação de familiaridade produzida por certos tipos literários, tão facilmente explicada por presumível universalismo do autor, talvez se pudesse justificar melhor como resultado de sua reincidência secular em representações artísticas da tradição". Assim, Pode-se entender a empatia criada pelo protagonista Geraldo Viramundo também a partir desse ponto de vista.

Retomando as afinidades entre o personagem Dom Quixote e Viramundo, temos que ambos enfrentam moinhos de vento, tentando construir o seu real e que, consequentemente, a loucura está no cerne da condição humana:

> A caricatural realização da figura de Dom Quixote, mesmo guardando o ridículo inerente à sua tolice e insanidade, mostra traços tão desconcertantes do que é comum a todo homem que desperta profunda empatia por parte do leitor. Num limite último, cada homem enfrenta moinhos de vento na obstinada construção do seu real, mas consciente do absurdo de uma trajetória da qual ele não é senhor (MARIA, 2005, p. 63).

O fato de *O Grande Mentecapto* ser uma obra que tem resistido à passagem do tempo, sendo bastante editada e lida até os dias de hoje, pode estar relacionado à atualidade dos temas abordados — a opressão, a marginalização, a violência, a desigualdade social, o despreparo e a desonestidade política, o atraso e a ineficiência das instituições, as tradições culturais, entre outros —, que ainda correspondem à situação político-social brasileira contemporânea bem como pode estar relacionado à identificação dos leitores com o protagonista no que diz respeito a sua capacidade de representação dos conflitos humanos universais. A respeito dessa afinidade entre Dom Quixote e seus leitores, que faz com que o romance se torne uma obra canônica, Luzia de Maria (2005, p. 63) afirma que "quando Cervantes consegue fazer do seu insano cavaleiro um herói capaz de vencer esta desafiante batalha — a do tempo — está intuindo o princípio de que a mentalidade do psicótico possui os mesmos componentes do pensamento normal".

O leitor pode encontrar na loucura de Viramundo muitos elementos que também estão presentes na lógica corrente e, com isso, o leitor toma consciência do quão tênues são os limites entre realidade e ficção, sanidade e loucura e compreende que, como o protagonista, todos os seres humanos vivem constantemente sendo distendidos por forças opostas e às vezes irreconciliáveis. Logo, personagens como Viramundo, Rubião, Sorôco, Simão Bacamarte e outros que partilham da loucura representam, em última análise, a tensão íntima permanente à qual todo ser humano é submetido, sendo a loucura uma interface da razão. A narrativa de *O Grande Mentecapto* desliza do cômico para o trágico e vice-versa, apoiada sobre o seu vínculo com a tradição carnavalizada, que tem no tragicômico um de seus principais traços característicos.

Evidentemente, obras como *Quincas Borba, O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* são originais e sua forma de representar a loucura guarda certas distinções, mas é possível observar nelas o cuidado na criação de uma forma que consiga simbolizar tematicamente

tanto a ambivalência do louco quanto a consciência crítica que sua loucura pode conter, expondo as contradições da lógica convencionalizada e negando os sistemas de poder ocultos sob essa lógica, pois a loucura, nessas narrativas, é entendida como a contraparte indissociável da razão e tem o poder de revelar o avesso da razão.

Percebe-se que, nos três romances que são objeto deste estudo, a representação da loucura relaciona-se com os mascaramentos narrativos, com a alteridade, a presença de vozes discursivas diferentes, com a dramatização tragicômica dos fatos. Em *O Grande Mentecapto* é possível encontrar características muito semelhantes com a reversibilidade das situações presente em *Quincas Borba*, por exemplo, porque a narrativa desliza de um polo a outro de maneira ágil. No romance de Sabino, o protagonista é um indivíduo mosaical e a presença do cômico e da polifonia são fundamentais na sua elaboração.

Logo, a partir do ponto de vista formal da modernidade do tragicômico, pode-se compreender *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* como narrativas contemporâneas, que representam a loucura, já que, conforme Souza (2006):

> A tragicomédia, concebida como forma poética que remonta ao *Satyrikon*, se mantém, no decurso de sua evolução histórica, como o gênero radicalmente moderno da literatura ocidental. Moderno, não no sentido cronológico de ser atual ou de estar na moda em determinada época, mas na acepção poetológica da originalidade. O estatuto tragicômico como parâmetro de avaliação estética permite compreender, numa perspectiva através dos séculos, que os poetas Eurípides e Shakespeare são contemporâneos. (SOUZA, 2006, p. 64).

O elevado número de traços linguísticos que expressam a ideia de oposição tais como as antíteses, os paradoxos e as ironias — presentes tanto em *O Grande Mentecapto* quanto em *Quincas Borba* — é importante para a tessitura de uma narrativa que trate da temática da loucura, pois revela as diversas possibilidades de escolha com as quais os indivíduos deparam-se todos os dias e instaura também as dúvidas sobre as verdades previamente estabelecidas, levando o leitor a refletir sobre as escolhas e os caminhos que lhe são apresentados.

Desse modo, o leitor pode reavaliar as situações, percebendo-as a partir de diversos ângulos, sendo que um deles é o da loucura. Sob o comando do princípio da inversão, que rege o fenômeno carnavalizante, o romance mostra-se ambivalente na forma e também no conteúdo: trágico e cômico, realista e idealista, temporal e atemporal. Concluindo, o romance revisita a tradição reinterpretando-a a partir de um ponto de vista contemporâneo: a narrativa mesma pode ser vista, em termos de estrutura, como um corpo carnavalizado que realiza uma devoração crítica, uma transformação e uma renovação da tradição literária — processo que

Mario de Andrade denominaria de antropofágico —, reapresentando-a pelo olhar de um narrador irônico e multifacetado que vai virando pelo avesso as certezas instituídas e vai instaurando a dúvida.

Considerando esse resgate da tradição, é possível perceber que as narrativas machadianas também são recuperadas pelo romance e que o próprio Mário de Andrade, em suas cartas a Fernando Sabino no início da carreira literária deste, aconselha o autor a inspirar-se em Machado de Assis:

> E, já falei, creio, você precisa muito de ler Machado de Assis, mas ler com reler, roubando ele, plagiando ele, não no estilo nem no espírito mas na delicadeza de sentimento. Machado de Assis não deve ser pra você um companheiro de vida, mas apenas um tesouro onde vai roubar. Roube dele tudo quanto possa ser útil a você, jogando o resto fora. Mas sempre não esquecendo que você pode roubar errado. O problema é delicadíssimo. (ANDRADE, 2003, p.52).

Por todo o exposto, pode-se afirmar que Fernando Sabino consegue *roubar a Machado de Assis* com muito acerto, sendo que, assim como Machado faz em *Quincas Borba* e outras obras, *O Grande Mentecapto* logra representar a alma exterior e interior do homem de sua época, fazendo aflorar dela a incipiente loucura. No entanto, percebe-se um contraste entre as duas narrativas: o autor ficcional de *O Grande Mentecapto* sustenta um olhar esperançoso em relação à realidade futura — fato que pode estar relacionado ao momento político de publicação da obra — enquanto Geraldo Viramundo, possui uma visão desencantada diante da realidade com a qual se depara ao longo do romance, enquanto o autor ficcional de *Quincas Borba* mostra-se niilista e Rubião, por sua vez, como personagem ignaro, mantém sua crença nas vitórias que alcançaria.

Empregando elementos típicos da literatura carnavalizada, *O Grande Mentecapto* dará grande importância ao riso carnavalizado, pois satiriza o sistema político opressor representado e esse sistema alude ao regime ditatorial brasileiro. O romance, constantemente, contrasta a verdade oficial e monológica socialmente convencionalizada com a verdade carnavalesca, com o olhar do louco, que simboliza o desvio, o avesso da lógica e consiste no ponto de vista com o qual o romance concorda. Em suas considerações sobre a carnavalização, Bakhtin explica a existência destas duas verdades opostas como um aspecto característico do riso medieval. Sobre a relação da obra machadiana com esse riso carnavalizado, Cruz (2009) afirma:

> Naturalmente, o riso em Machado é muito diferente; corrosivo, amargo, mas, ainda assim, é riso, e guarda um parentesco indelével com o riso da Idade Média: seu

> caráter libertador, seu poder de relativizar tudo, pois sempre há uma outra versão sobre o mesmo fato, uma outra verdade. Veja-se que não é mera coincidência o fato de o tom cômico dos romances de Machado aumentar na proporção em que cresce a polifonia (CRUZ, 2009, p. 391).

Como já discutido no primeiro capítulo deste estudo, em *Quincas Borba*, o fazer irônico do narrador machadiano gera o cômico e constrói o humor, *o sentimento do contrário*, que provoca a reflexão crítica tão importante para a representação da loucura. Há nesse romance uma luta entre os desígnios do espírito e do coração, entre o trágico e o cômico, ou seja, há um princípio de reversibilidade de situações opostas e equivalentes e o narrador dramatiza essa tensão. De acordo com Cruz (2009, p. 407), "[...] dois sentidos passam, então, a lutar no interior do enunciado, cada qual buscando prevalecer sobre o outro, ao passo que a instância da enunciação joga com graus distintos de assunção do próprio discurso". O discurso do romance expressa as controvérsias, o jogo de ambiguidades e dúvidas, criando uma atmosfera múltipla e imprecisa na narrativa, aspecto importante para a abordagem da temática da loucura, que é, fundamentalmente, uma instância desestabilizadora.

Em *O Grande Mentecapto* também se pode encontrar um jogo de mascaramentos do narrador, o tragicômico, um discurso repleto de ambiguidades, contradições e lacunas. A presença da alteridade e a polifonia são fulcrais na representação da loucura realizada nessa narrativa, pois o dialogismo carnavalizado é muito importante na elaboração romanesca desta obra.

O aspecto mosaical do romance — onde atuam muitos textos, canções, discursos, pontos de vista, elementos da cultura popular brasileira, etc. — faz com que o discurso da loucura e a própria organização narrativa sejam capazes de recriar — por meio da desconstrução e revisão crítica de todos os aspectos com os quais a obra dialoga — a tradição cultural, política, social, econômica, histórica, filosófica, religiosa, dentre outras, brasileira e universal, por meio da incorporação de discursos e ideias estrangeiros. Logo, o romance possui grande capacidade transformadora, realizando a *devoração* crítica da lógica tradicional e desnudando a loucura cotidiana da humanidade.

5 CONCLUSÕES

Por todo o acima exposto, conclui-se que o romance *Quincas Borba* pode ser entendido como uma matriz formal e temática para a representação da loucura na narrativa brasileira. Nesta obra, o autor ficcional Machado de Assis elabora um jogo de mascaramentos e instaura um narrador autor dissimulado, que tenta, constantemente, ludibriar o leitor. Utilizando elementos típicos da tradição literária dionisíaca, esse narrador autor emprega a ironia e o movimento de simulação e dissimulação característico dela para compor uma forma tragicômica e, através do riso amargo que ela desencadeia, problematizar a questão da loucura. A criação desse *humor* machadiano é que oferece à literatura brasileira uma maneira de representar a loucura que seja capaz de mostrar o princípio geral de reversibilidade das situações e da condição humana, que a loucura desvenda.

Valendo-se da ironia, o romance constrói uma disparidade discursiva: um equilíbrio formal alcançado pela alternância de elementos opostos e equivalentes. Nesta disparidade, reside o *humor* ou *sentimento do contrário*, forma narrativa que evidencia também, em termos de conteúdo, a existência da reversibilidade das almas: a dissimilaridade entre *persona* e *âmago*. Logo, o *humor* machadiano e a representação tragicômica que ele proporciona da loucura cotidiana do protagonista — considerado um maluco com base na apresentação que o narrador faz dele e no julgamento social dos demais personagens — desnudam a loucura cotidiana do espaço social representado. O romance nega os conceitos e ideais em voga, no Brasil e no exterior, no final do século XIX, tais como o racionalismo, o positivismo, o progressismo, o cientificismo dos médicos alienistas, etc.

Contrapondo-se a essas ideias socialmente convencionalizadas e mostrando a irracionalidade que está na base de sua formulação, a loucura de Rubião, e de outros personagens machadianos, relativiza as verdades unívocas e instaura a dúvida, fazendo com que o espaço de sociabilidade da Corte brasileira do final do século XIX e a Queda do Império de D. Pedro II — bem como a posterior Proclamação da República e modernização do país — sejam revistos a partir de um olhar crítico, estabelecido pelo narrador autor. A narrativa de *Quincas Borba* evidencia como a sociedade brasileira representada contribui para o processo de enlouquecimento do protagonista: o *âmago* dos personagens é muito diferente das aparências exteriores (a *persona*) e, ao tentar adaptar-se às normas sociais vigentes, a falha íntima de Rubião é agravada, chegando ao ponto de provocar o esfacelamento de sua identidade, pois os personagens lhe ofereciam um reflexo muito distorcido da realidade.

Aturdido por muitas contradições e não conseguindo adaptar-se à nova lógica social que se impunha, Rubião enlouquece e sua loucura aponta para a suposta loucura que acometia a sociedade brasileira do final do século XIX, desvendando os jogos de poder subjacentes à essa nova lógica. Utilizando o multiperspectivismo e dramatizando a alteridade, o narrador autor de *Quincas Borba* já delineia o que Michel Foucault, posteriormente, afirmaria: o saber e as regras sociais, políticas e econômicas atendem a interesses individuais daqueles que detém o poder, ou seja, o poder relaciona-se com mecanismos de opressão e controle social dos sujeitos.

Logo, percebe-se que foi Machado de Assis quem primeiro trilhou o caminho em busca de uma forma narrativa capaz de problematizar as circunstâncias que envolvem a loucura e quem primeiro conseguiu elaborar essa forma narrativa tragicômica — o *humor* — para compor um enredo romanesco que, através da suposta loucura do protagonista, desmascara a loucura cotidiana da sociedade brasileira e discute questões universais referentes à constituição da consciência humana.

Percebe-se que os outros dois romances estudados nesta pesquisa, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto*, seguem as pegadas deixadas pelo romance machadiano e, vinculando-se também à tradição literária dionisíaca e utilizando a forma tragicômica e o *humor*, elaboram uma representação da loucura dos protagonistas que seja capaz de desnudar a loucura cotidiana brasileira do século XX. É válido destacar também que *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* são produções artísticas singulares e de qualidade, mas é possível encontrar neles muitas semelhanças com o romance *Quincas Borba* e, do diálogo entre as três obras estudadas, depreender a possível existência de uma forma narrativa comum, além de conteúdos similares.

Pode-se identificar, por exemplo, que em *Quincas Borba, O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* os enredos são temporalmente e espacialmente cíclicos, porque os protagonistas voltam para os mesmos lugares onde estiveram no início das narrativas — Rubião retorna a Barbacena, o louco do Cati encontra o Cati e Geraldo Viramundo volta para Rio Acima —. Essa semelhança relaciona-se com o princípio geral da reversibilidade das situações e da alma humana, já que as sequências narrativas se duplicam e se contradizem ao longo dos enredos. Além disso, é possível pensar também que a fragmentação narrativa elaborada pelos narradores autores talvez esteja remetendo ao fragmentado discurso midiático empregado na recomposição de acontecimentos históricos.

Parece que, propositalmente, os acontecimentos que compõem a história do Brasil são narrados, na imprensa, de maneira a adquirirem um aspecto enigmático e até mesmo sem

sentido. Dessa maneira, o leitor / espectador pode não se dar conta do que está realmente acontecendo e não perceber os estratagemas que se ocultam por trás desses discursos duvidosos. Assim, o jogo de simulação e dissimulação camuflado sob a superfície textual dos romances em questão pode estar dialogando com os jogos de simulação e dissimulação camuflados sob a superfície discursiva construída pela mídia brasileira. Portanto, a representação da loucura produzida pelos narradores autores de *Quincas Borba*, *O louco do Cati* e *O Grande Mentecapto* aponta, de maneira crítica, para as falhas existentes na lógica social estabelecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: FTD, 2012.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA, Antônio Manuel de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: INL, 1969.

ALMEIDA, Francis Moraes de. Prefácio. In: MACHADO, Dyonélio. *Uma definição biológica do crime*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Claro enigma*. São Paulo: Record, 1991.

_____. *Contos de Aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1951.

ANDRADE, Mário de; SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro:* genocídio: 60 mil mortes no maior hospício do Brasil. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ASSIS, Machado de. *Casa Velha*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *Dom Casmurro*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/domcasmurro.htm>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. *Esaú e Jacó*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/esauejaco.htm>. Acesso em: 26 nov. 2016.

_____. *Histórias sem data*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2011. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/Historiassemdata.htm>. Acesso em: 21 mar. 2017.

_____. *Memorial de Aires*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/memorial.htm>. Acesso em: 07 mai. 2017.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2011. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas por John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp. 2008.

_____. O Machete. In: ___. *Contos avulsos fase 6*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos6.htm>. 14 dez. 2016.

_____. *Papéis avulsos*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm>. 14 dez. 2016.

_____. *Quincas Borba*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2011. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. *Relíquias de casa velha*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2012. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/reliquiasdecasavelha.htm>. Acesso em: 14 mar. 2017.

_____. *Ressurreição*. Edição eletrônica de Marta de Senna, 2011. Disponível em: < http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm>. 14 dez. 2016.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção Pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Silvia Maria. Machado de Assis: entre o teatro e o conto. *Ângulo* (FATEA), v. 113, p. 76-84, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsanina Galvão G. Pereira, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *A paródia em O louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BARROS, Manoel de. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*: o enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, Edson. In: *HOLOCAUSTO Brasileiro*. Direção: Armando Mendz, Daniela Arbex. Produção: Alessandro Arbex, Daniela Arbex, Roberto Rios, Maria Angela de Jesus, Paula Belchior, Patrícia Carvalho. Juiz de Fora: Vagalume Filmes, 2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=tY08UodOjw4>. Acesso em: 14 dez. 2016.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30.* São Paulo: Edusp / Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMARA JR, Joaquim Mattoso. *Ensaios machadianos*: língua e estilo. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

_____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. O homem dos avessos. In: ___. *Tese e Antítese*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1964.

CASTRO, Maraiza Almeida Ruiz de. *O Grande Mentecapto:* romance carnavalizado. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Manch*a. Madrid: Castalia Espanha, 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

CINTRA, Ismael Ângelo. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó*). 1985. 254 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1985.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*. Tradução de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. Coleção Os Pensadores. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COOPER, David. *Psiquiatria e AntiPsiquiatria*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

COSTA, Jurandir Freire. *História da Psiquiatria no Brasil*: um corte ideológico. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tânia Mara Galli. A construção da civilidade: urbanismo, arquitetura e loucura na Porto Alegre de fins do século XIX e início do XX. *Arquitextos*, Porto Alegre, ano 09, out. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/105>. Acesso em: 30 set. 2016. Não paginado.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*: uma leitura semiótica. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2009.

CRUZ, Leandra Brasil da. Loucura e imaginário social na literatura brasileira: passagem do século XIX para o século XX. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 01-28, 2017. Disponível em: <http://stat.ijie.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/article/viewFile/3975/5007>. Acesso em: 10 out. 2017.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*: Revista de teoria e análises literárias. n. 27, 1979. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIÁRIO DE MINAS, Juiz de Fora, 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=373460&pasta=ano%20188&pesq=sanat%C3%B3rio%20de%20Barbacena>. Acesso em: 14 dez. 2016.

EAGLETON, Terry. *Doce violência*: a ideia do trágico. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: editora da UNESP, 2013.

ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Andarilhos da imaginação*: um estudo sobre os loucos de rua. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Nelo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Microfísica do poder*. 26. Ed. São Paulo: Graal, 2013.

_____. *O poder psiquiátrico*: curso dado no Collège de France. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis*: uma interseção entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, mar/maio 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 25 mai. 2017.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=sanat%C3%B3rio%20de%20Barbacena>. Acesso em: 14 dez. 2016.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, Santa Maria, v. 33, p. 43-52, 2000.

GLEDSON, John. *Machado de Assis*: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis*: impostura e realismo. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Por um novo Machado de Assis*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*: influências inglesas. Rio de Janeiro: INL, 1976.

GRANJA, Lúcia. Antes do livro, o jornal: "Conto Alexandrino". *Luso-Brazilian Review*. University of Wisconsin-Madison, Madison, vol. 46, n. 1, p. 106-114, jun. 2009.

_____. De silêncios e silenciamentos: Dom Casmurro e Um copo de cólera. *Machado de Assis*: permanências. São Paulo: Editora 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017. No prelo.

_____. *Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. Memórias de Dyonelio Machado: mosqueteiro da palavra e das idéias. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n.95, p. 97-101, 1994. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/article/view/15743/10361>. Acesso em: 28 mar. 2017.

_____. *Alegoria na literatura brasileira*: a tetralogia 'opressão e liberdade' de Dyonelio Machado. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

_____. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

HABERT, Nadine. *A década de 70*: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. *Dyonélio Machado*. Porto Alegre: IEL, 1987 (Letras Rio-Grandenses, 10).

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*: Revista de teoria e análises literárias. n. 27, 1979. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 05-49.

KARLS, Cleber Eduardo. *Quando o médico e o literato se encontram*: as representações da loucura e do crime em Dyonélio Machado. 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LIMA, Susana Moreira de. O espaço social da voz: preconceito e literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Pelas margens*: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte 2011.

LOPES, José Leme. *A Psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília: INL, 1974.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Dyonélio. *O cheiro de coisa viva*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.

_____. *O louco do Cati*. 5. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Uma definição biológica do crime*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

MACHADO, Roberto. Prefácio. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 26. Ed. São Paulo: Graal, 2013.

MACHADO, Ubiratan. *Três vezes Machado de Assis*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2007.

MADRUGA, Artur. *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Tchê, 1986.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Violência política*. São Paulo: Moderna, 1987.

MARIA, Luzia de. *Sortilégios do avesso*: razão e loucura na literatura brasileira. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

MARTINS, Cyro. O louco do Cati. In:___. *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional*: representação na narrativa brasileira contemporânea. 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MAYA, Alcides. *Algumas notas sobre o humour*. 3 ed. rev. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: UFMS, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. De la locura que hay en someter lo verdadero y lo falso al juicio de nuestra suficiencia. In: _____. *Ensayos Completos*. Tradução: Juan G. de Luaces. Tomo I. Barcelona: Editorial Iberia, 1947.

MOTTA, Sérgio Vicente. *Dois momentos históricos da ironia*: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias. 1988. 374 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1988.

MURICY, Kátia. *A razão cética*: Machado de Assis e as questões do seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão de Botafogo*: presença francesa em *Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000.

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas*: a imaginação em Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PELOGGIO, Marcelo Almeida. Um problema de forma: o dogmatismo em Machado de Assis. *Antares*: Letras e Humanidades, v. 7, p. 113-126, 2015.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6 ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988.

PEREIRA, Marcello de Oliveira. A ironia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 221-242, jun. 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Escrita, linguagem, objetos*: leituras de História Cultural. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____. Imagens da Violência: o discurso criminalista na Porto Alegre do fim do século. *Humanas*. Porto Alegre, v.16, p. 109 - 131, 1993.

_____. Sensibilidade: escrita e leitura das almas. In: _____; LANGUE, Frédérique (Orgs.). *Sensibilidades na história*: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de D. D. Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POMPEU, Renato. *Memórias da loucura*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Ivan Cardoso aborda o gaúcho sem veleidades em curta sobre Dyonelio Machado. *Sessões do imaginário*. Porto Alegre, v.1, n.5, p. 44 - 47, 2000. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/750/8961>. Acesso em: 10 mar. 2017.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.

REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panaceia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ROSE, Marco Túlio de. Dyonélio Machado, o último dos romancistas modernos. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 38 – 39, 26 dez. 1975.

ROSENBAUM, Yudith. Machado de Assis e Guimarães Rosa: loucura e razão em "O alienista" e "Darandina". São Paulo, *Machado de Assis em linha*, vol. 9, n. 19, set./dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1983-68212016000300093&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 28 jul. 2017. Não paginado.

ROSENFIELD, Dennis Lerrer. *O que é democracia*? São Paulo: Brasiliense: 1984.

SABINO, Fernando. *Memória Roda Viva: entrevista.* [25 dez. 1989]. São Paulo: Roda Viva. Entrevista concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/278/entrevistados/>. Acesso em: 14 dez. 2016.

_____. *O Grande Mentecapto*: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações. 79. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: ___. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Cultura e política.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo*: ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. *Otelo*: o mouro de Veneza. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Quincas Borba*: folhetim e livro. 2007. 302 f. Tese (DPhil in Portuguese in the Faculty of Medieval and Modern Languages) – Wolfson College, Oxford, 2007.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva. Desafiando e ressignificando representações: A doida, de Carlos Drummond de Andrade. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Pelas margens*: representação na narrativa brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte 2011.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2006.

SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras*? São Paulo: Brasiliense: 1981.

STERN, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *O Altar e o Trono*: dinâmica do poder em O alienista. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

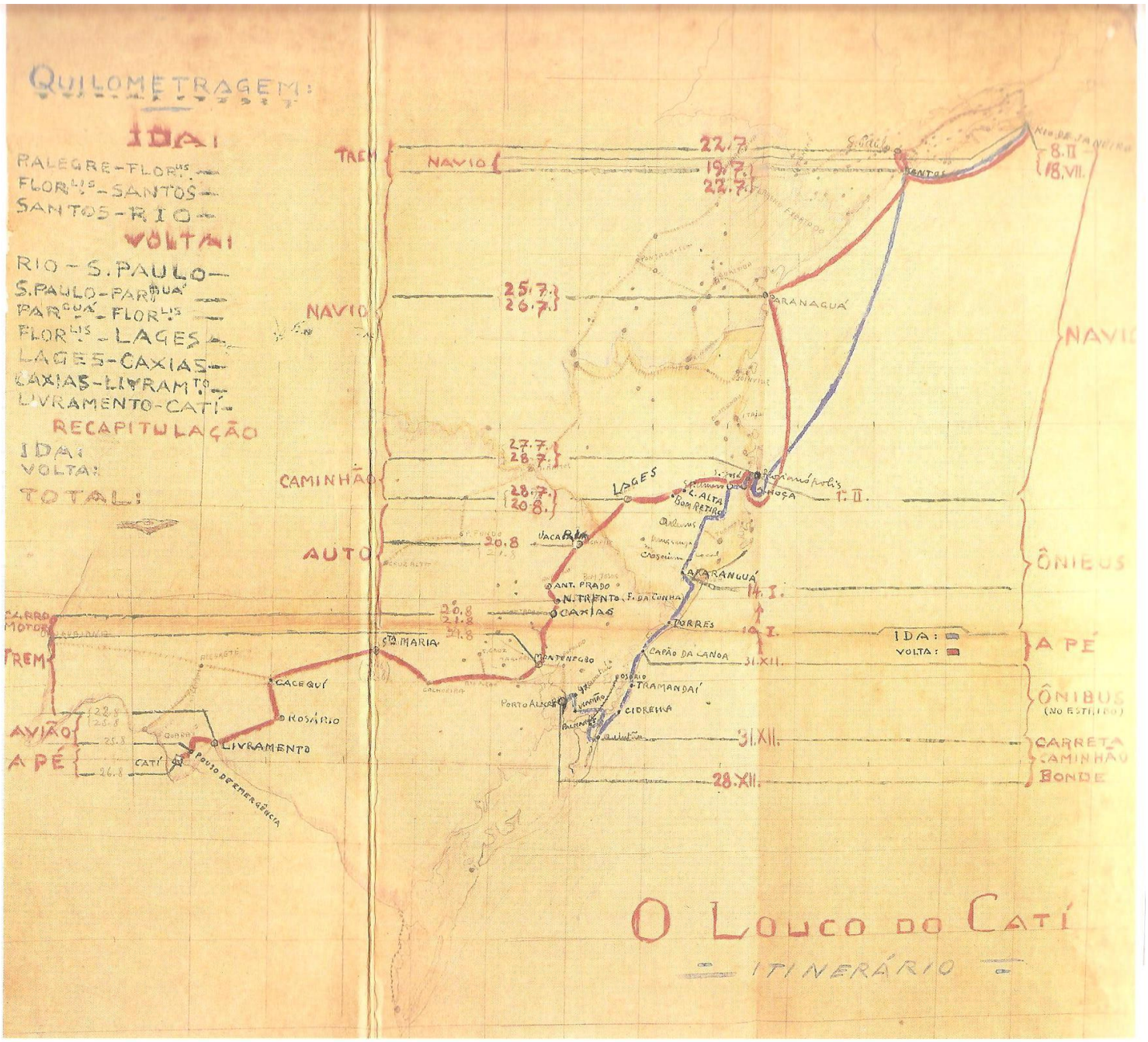
VARA, Teresa Pires. *A mascarada sublime*: estudo de Quincas Borba. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos*: estudos de psicologia histórica. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

WOOD, Michael. Entre Paris e Itaguaí. Tradução Otacílio Nunes Jr. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 83 mar. 2009. p.185-196. Disponível em: < http://novosestudos.org.br/v1/contents/view/1329 >. Acesso em: 15 jun. 2017.

ZOLA, Émile. *A besta humana*. Os Rougon-Marcquart história natura e social de uma família sob o Segundo Império. XVII volume. Tradução e notas de Dilson Ferreira da Cruz. Barueri: Disal, 2014.

_____. *A taberna*. São Paulo: Cia Brasil, 1956.

_____. *Naná*. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ANEXO A – Itinerário da viagem realizada pelo protagonista do romance *O louco do Cati*