

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ RAFAEL MONTEIRO PESSÔA

ENTRE O LIRISMO E O ABISMO
As representações da loucura de Raimundo Carrero

RECIFE
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ RAFAEL MONTEIRO PESSÔA

ENTRE O LIRISMO E O ABISMO

As representações da Loucura de Raimundo Carrero

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito parcial necessário à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Lucila Nogueira Rodrigues

RECIFE
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Nerise da Cruz Santa Rosa, CRB4-498

P475e Pessoa, José Rafael Monteiro
 Entre o lirismo e o abismo; as representações da loucura de
 Raimundo Carrero. / José Rafael Monteiro Pessoa. – Recife: O autor,
 2014.
 107 f.: il.
 Orientadora: Lucila Nogueira Rodrigues
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
 CAC. Letras, 2014.
 Inclui referências.

1. Literatura. 2 .Loucura. 3.Carrero, Raimundo. 4. Foucault, Michel.
5. Freud, Sigmund. 6. Lacan, Jacques. I. Rodrigues, Lucila Nogueira
(Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed)

UFPE (CAC 2014-42)

JOSÉ RAFAEL MONTEIRO PESSOA

**ENTRE O LIRISMO E O ABISMO: As Representações da Loucura de
Raimundo Carrero**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 27/2/2014.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr.^a. Lucila Nogueira Rodrigues
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende
HISTÓRIA - UFPE

**Recife – PE
2014**

À Gléna Salgado Vieira, que sempre me
motivou a escrever esta dissertação.

AGRADECIMENTO

Entre a pseudo-pieguice e a mais sublime sinceridade, agradeço aos meus pais, loucos, tão sóbrios, José Gomes Pessôa e Sônia Maria Monteiro Pessôa, por todos os apoios, do financeiro ao emocional, pelo incentivo e pelo amor. Em suma, por absolutamente tudo que sempre fizeram por mim.

Agradeço a paciência, o apoio e o amor da minha avó Djanira Monteiro, minha irmã Cristiana Monteiro, minhas sobrinhas Eduarda Vieira, Heloísa Monteiro, Antonia Vieira e Marina Monteiro, mulheres, meninas, que são essenciais para minha vida.

Agradeço a minha sogra, Gelcy Salgado Vieira, que vibra por cada conquista minha como a de um filho.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, malucos que são os principais responsáveis pela força motriz do Hospital das Clínicas da UFPE, por entenderem minhas ausências muitas vezes, para que eu pudesse um dia ser Mestre em Teoria da Literatura.

Agradeço aos meus loucos amigos que navegam na mesma nau errante que eu: Nilson Cordeiro, meu irmão de outros pais, sempre meu conselheiro, meu ombro, meus ouvidos; Elyne Veras, transformadora de versificados universos, incentivadora sublime, que delira a cada conquista minha; Rafael Batista, amigo pé no chão, amante dos livros, responsável por alguns dos meus; além dos inomináveis amigos que demonstram sempre a satisfação e a torcida pelas conquistas nossas.

Agradeço aos meus colegas de mestrado, os Literatos Sem Nome, que sempre estiveram dispostos a compartilhar seus conhecimentos, em especial a Wanessa Loyo, sempre tão cordial e tranquilizadora. Além de todo o corpo docente da Pós-graduação em Letras da UFPE, em especial aos professores: Anco Márcio Tenório Vieira, Roland Walter e Suely Cavendish, pelas aulas brilhantemente ministradas.

Sou bastante grato também a um historiador, debandado para a literatura bem antes de mim, uma grande pessoa, Odomiro Fonseca.

Agradeço aos meus mestres de outrora: o professor do curso de História da UFPE, Antonio Paulo Rezende, por todos os ensinamentos que carrego para a vida; Alexandre Furtado, conselheiro desde a seleção ao mestrado; e, Rafael de Oliveira, o Dom Pirrito II, por dividir comigo as paixões poético-delirantes.

Agradeço ao genial Raimundo Carrero, louco responsável por toda inquietante obra que está sendo analisada nesta dissertação. Além de um ótimo escritor, professor, é, sem dúvidas, uma pessoa fascinante.

Agradeço à minha magistral orientadora, Lucila Nogueira, por sua paciência, seus ensinamentos, sua confiança, sua poesia, simpatia e por guiar meu barco nas tormentas de águas de complicada navegação. Não haveria ninguém tão capaz de conduzir esse barco como ela.

E, por fim, agradeço à Glena Salgado Viera, muita mais que uma mulher, amiga, companheira, incentivadora. Sem ela possivelmente eu nem tivesse uma graduação, uma pós-graduação, muito menos um mestrado. Sou e serei eternamente grato por tudo que me fez ser e ter. Devo a ela todos os elogios, desde *O elogio da Loucura*, livro que sempre me incentivou a ler, aos meus mais líricos afetos. Devo a Glena a mão que ampara, que empurra e que afaga. As ideias, a pesquisa, o conhecimento desenvolvido, a loucura em si, são minhas. Mas, para mim, esta dissertação é dela.

Aqui estão os loucos. Os desajustados. Os rebeldes. Os criadores de caso. Os pinos redondos nos buracos quadrados. Aqueles que veem as coisas de forma diferente. Eles não curtem regras. E não respeitam o status quo. Você pode citá-los, discordar deles, glorificá-los ou caluniá-los. Mas a única coisa que você não pode fazer é ignorá-los. Porque eles mudam as coisas. Empurram a raça humana para a frente. E, enquanto alguns os veem como loucos, nós os vemos como geniais. Porque as pessoas loucas o bastante para acreditar que podem mudar o mundo, são as que o mudam.

Jack Kerouac

Enquanto você se esforça pra ser um sujeito normal e fazer tudo igual, eu do meu lado aprendendo a ser louco, um maluco total.

Raul Seixas

RESUMO

A dissertação em questão versa sobre as relações entre a loucura e a literatura, visto que suas interseções serem de importância ímpar para compreender não só o homem contemporâneo, o homem moderno, mas o ser humano de uma forma geral e os limites dos seus sentimentos. Para tanto, buscaremos nas obras literárias do escritor pernambucano Raimundo Carrero, bem como nas considerações filosóficas do escritor renascentista Erasmo de Rotterdam e do filósofo francês Michel Foucault, aliadas as considerações psicanalíticas de Freud e Lacan, analisar os possíveis diálogos existentes entre os autores sobre os universos da loucura, associando, inclusive, o contraditório entre a razão e a loucura, a normalidade e a anormalidade, onde a literatura, mais que expor, vem a questionar, assim sendo, observaremos como a literatura nos é importante para o desenvolvimento das ideias de identidade e imaginário do homem e de sua comunidade. Aliado às leituras dos escritos carrerianos e dos estudiosos citados, utilizou-se obras literárias de Machado de Assis, Lima Barreto, Dostoiévski, dentre outros, para compor a análise literária, além dos aportes teóricos que contemplam análises de Georg Lukács e Tzvetan Todorov, por exemplo.

Palavras-chave: Literatura. Loucura. Raimundo Carrero. Michel Foucault. Sigmund Freud. Jacques Lacan.

ABSTRACT

The dissertation in question concerns the relationship between madness and literature, since their intersections are of utmost importance to understand not only the contemporary man, the modern man, but the human being in general and the limits of their feelings. To do so, we will seek in the literary works of the Pernambuco writer Raimundo Carrero, as well as the philosophical considerations of Renaissance writer Erasmus of Rotterdam and French philosopher Michel Foucault, allied psychoanalytic considerations of Freud and Lacan, analyze the possible existing dialogues among authors about the worlds of madness, even associating contradiction between reason and madness, normality and abnormality, where literature, rather than expose, comes the question, therefore, we look at how literature is important in the development of the ideas of identity and imagination of man and his community. In conjunction with the readings and writings cited was used literary works of Machado de Assis, Lima Barreto, Dostoyevsky, among others, to compose literary analysis, in addition to theoretical studies that include analyzes of Georg Lukacs and Tzevetan Todorov, for example.

Keywords: Literature. Madness. Raimundo Carrero. Michel Foucault. Sigmund Freud. Jacques Lacan.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	09
2. A Ideia da Loucura ou A Loucura da Ideia.....	19
3. Raimundo Carrero: o louco por trás das obras.....	43
4. Os delicados abismos da loucura: da loucura lírica a sutil.....	66
5. Para a loucura o amor não tem bons sentimentos.....	86
6. Considerações.....	98
Referências.....	102

1 INTRODUÇÃO

Às vezes é preciso se perder para se achar. E se fosse possível se perder em pensamentos? Perder-se a ponto de acreditar que o caminho onde transitamos sobre tijolos amarelos atrás de um poderoso mágico, nos encaminhasse até o buraco de um atrasado coelho branco, levando-nos a uma lagarta e seu narguilé, que nos indagasse – “Quem és tu?”, e nossa mente associasse, de forma imediata, ao monólogo de um conflituoso príncipe dinamarquês e seu eterno dilema – “Ser ou não ser?”, e, nós, como cavaleiros da triste figura, travando batalhas inimagináveis com nossos moinhos de vento, acreditando no valor incalculável da pureza, seja da terra-pátria ou das castas damas, amando Dorotéias, Ofélias, Capitus... Acreditando, perdido em literária loucura, mas uma vez a lagarta - “Quem és tu?”.

A presente pesquisa poderia ser desenvolvida dentro dos padrões das mais perfeitas ordens, regras e normas. Contudo, estaríamos apenas reforçando o desejo de um mundo regrado e racional, negando, ou melhor, ignorando a existência dos diferentes.

O trabalho ora apresentado versa sobre as relações entre a loucura e a literatura, visto que suas interseções serem de importância ímpar para compreender não só o homem contemporâneo, o homem moderno, mas o ser humano de uma forma geral e os limites dos seus sentimentos, tentando, naturalmente, fugir dos lugares-comuns, onde a busca da identidade resume-se ao “eu e o outro”.

A loucura, seja nos seus espaços de cárcere ou na literatura, é mola propulsora na tentativa do homem em responder seus questionamentos existenciais. Para tanto, buscaremos nas obras literárias do escritor pernambucano Raimundo Carrero, bem como nas considerações filosóficas do escritor renascentista Erasmo de Rotterdam e do filósofo francês Michel Foucault, aliadas as considerações psicanalíticas de Freud e Lacan, analisar os possíveis diálogos existentes entre os autores sobre os universos da loucura, associando, inclusive, o contraditório entre a razão e a loucura, a normalidade e a anormalidade, onde a literatura, mais que expor, vem a questionar. Assim sendo, observaremos como a literatura nos é importante para o

desenvolvimento das ideias de identidade e imaginário do homem e de sua comunidade. Para tanto, observaremos também o espaço da loucura na trama das relações humanas, problematizando os limites da normalidade, refletindo acerca do tratamento dado ao tema da loucura nas obras literárias de Raimundo Carrero.

Além das obras carrerianas, também recorreremos aos escritos de Machado de Assis, Lima Barreto, Dostoievski, Miguel de Cervantes dentre outros autores, haja vista os mesmos abordarem o universo da loucura, cada um ao seu modo.

Incorporadas aos romances literários, análises dos pontos de vista tanto da teoria literária de autores como Georg Lukács, Walter Benjamin e Tzevetan Todorov, quanto da filosofia de Michel Foucault, e da psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan, são fundamentais para uma melhor compreensão dos conceitos sobre o homem moderno, seja como personagem ou como membro da sociedade.

A literatura e a loucura apresentam mais entrecortes do que se pode imaginar numa análise superficial. Partindo da ideia que a saúde mental se baseia no homem da razão, isto a coloca numa linhagem que nos leva a buscar sua ascendência na própria constituição da psiquiatria, remetendo-nos a Foucault e a sua *História da Loucura*, mostrando como a psiquiatria é fruto desse confronto que foi sempre marcado pela exclusão da loucura.

Se a descoberta do inconsciente por Freud, entre os fins do século XIX e início do século XX, fez desmoronar a hegemonia de um homem determinado pela razão, não a enterrou, no entanto. A razão continua sua luta pelo domínio, e não mais apenas da loucura, uma vez que tenta agora fazer calar o homem no que este possa ter a dizer de sua condição humana de ser falante que sofre.

Mascarada em ideologia farmacológica, a razão apresenta-se também como solução para a “miséria neurótica” de Freud e até para o incurável mal-estar de ser humano, como “doença do pânico, fobia social, estresse do executivo, fadiga crônica, dentre tantas outras, categorias que patologizam o cotidiano em suas bases fundamentais”. (AMARANTE, 1999, p.51).

Freud também alegou, em sua *Apresentação autobiográfica*, nunca ter sentido uma preferência particular pela posição e pela atividade do médico. Seu interesse maior apontava-se antes para as questões da condição humana.

Possivelmente por isso considerasse os poetas e literatos mais próximos da psicanálise que os médicos. Assim, é com frequência que encontramos ao longo de sua obra, citações de Goethe, Shakespeare, Dostoiévski, dentre tantos.

Raimundo Carrero, autor principal em análise nesta dissertação, nos diz que sem contradição na alma humana não há obra literária; e, que, enquanto o jornalismo expõe, a literatura questiona. Muito embora, o pensar a literatura seja extremamente subjetivo, haja vista as diferentes conceituações ao longo dos séculos, sejam elas mais amplas ou mais restritivas, dependendo do momento ou do espaço o qual o teórico faz parte. Contudo, pode-se dizer que a literatura tem um sentido bem específico, além do cultural, o que não implica dizer que uma conceituação seja definitiva e imune a qualquer confrontação. O romance, por exemplo, pode ser dito como um produto da imaginação, ou seja, ele é de total liberdade de expressão, de criação, de análise. Não obstante, o gênero romance, por assim contar, tem definições bem mais amplas do que a referida anteriormente.

Segundo Tzvetan Todorov, "Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas, a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los."(TODOROV, 1973, p.211)

É tão comum observar as influências da realidade na literatura, como é comum observar as influências à realidade proporcionadas pela literatura, visto que ela se move no contexto histórico. Contudo, vale salientar que qualquer interpretação pura e simples de uma obra de arte, a qual a literatura faz parte, é limitar-se e incorrer categoricamente no erro. Contudo, qualquer leitor ou apreciador, independente de sua formação, tem o poder de absorver à sua maneira, tudo o que foi lido e/ou contemplado. Possivelmente, a única pessoa

capaz de compreender os objetivos de uma obra artística seja seu próprio autor. Não obstante, após tornar público, o criador não tem mais nenhuma posse sobre sua criação. Logo, cada espectador, ouvinte ou leitor, tem o direito a uma interpretação particular.

Para entender melhor a conceitualização da literatura, os seus teóricos muitas vezes recorreram a uma tradição muito heterogênea de filosofia, onde qualquer classificação de suas abordagens é apenas uma aproximação. Há muitas "escolas" ou tipos de teoria literária, que têm diferentes abordagens para compreender os textos. A teoria e crítica da literatura estão intimamente ligadas à história da literatura.

O romance seria a tentativa de superar a dissonância entre o "eu" (sujeito) e o "outro" (objeto). Para Lukács, o romance seria a forma artística que corresponde à fratura entre o sujeito e o mundo, vivida pelo homem moderno, pois o mundo moderno é um mundo degradado, desintegrado, inadequado: "O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (LUKÁCS, 2009, p.85). Logo, no romance, a oposição entre realidade e ideal se traduz em uma tensão entre o desejo e a impossibilidade de realização, expresso no anseio configurador do indivíduo problemático.

Meditemos, então, sobre o último trecho do parágrafo anterior, onde encontramos oposição entre o real e o ideal, a tensão entre o desejo e a impossibilidade de realização, gerando, dessa forma, o indivíduo problemático. Seria o indivíduo problemático um louco? E o que viria a ser a loucura, enfim? Deixemos essas respostas para frente, ao trabalhar com escritos literários, o clímax, como o prazer, sempre pode esperar. O importante agora é a reflexão.

Reflexão, algo tão querido pelos Românticos de Jena, sobre o qual nos foi bem apresentado pelo filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin, com a sua tese de doutoramento - *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

Na primeira parte de sua tese, intitulada *A Reflexão*, dividida em quatro partes, Benjamin nos apresenta uma análise do pensamento dos primeiros românticos alemães, os Românticos de Jena. Destes intelectuais encontramos de início Friedrich Schlegel e Novalis. Estes, com novos ideais artísticos,

afirmam que a literatura, enquanto arte literária, precisa expressar não só o sentimento como também o pensamento, fundidos na ironia e na auto-reflexão. Justamente o primeiro nível necessário para a crítica, segundo Benjamin, visto que esta era, para ele, um ato de reflexão que se desdobrava em cinco níveis, articulando-os, sendo que o primeiro nível incluía uma auto-reflexão. Assim sendo, Benjamin faz uma ampla observação de como a reflexão exerce uma fundamental importância para os pensadores românticos alemães. Segundo o filósofo, os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar, uma garantia para seu caráter intuitivo.

O romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças ao seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão. (BENJAMIN, 2011, p.32)

Benjamin nos explica que a reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce apenas no pensar aquele primeiro pensar, ou seja, no segundo grau. O pensar do segundo grau nasce por si e auto-ativamente do primeiro, como seu autoconhecimento.

Do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria, e o pensar do pensar a sua forma.

Lacoue-Labarthe e Nancy seguem o exemplo de estudo inicial de Walter Benjamin do conceito de crítica sobre o Romantismo de Jena, deixando claro que o estudo do romantismo e sua teoria da literatura é necessariamente parte de um estudo de pressupostos que regem as atuais práticas literárias e teórico-críticos, um estudo de elaboração de modelos contemporâneos de literatura crítica e teórica.

Os filósofos e críticos literários franceses Phelippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em seu livro *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, estudam as relações entre a literatura e a filosofia, assumindo um entendimento pós-heideggeriano da filosofia que leva em conta as inflexões de Derrida da questão heideggeriana do Ser. Para eles, a Literatura é um termo que corresponde a uma área rigorosamente definida de investigação filosófica.

De natureza extremamente complexa, a infinita reflexão dos românticos de Jena, o “pensar do pensar do pensar” poderia ser uma grande loucura para um não iniciado nos estudos das Letras, bem como é loucura em demasia a tentativa de compreender o mundo e o homem. Logo, a ontologia e a metafísica podem ser ou levar o homem à loucura?

Mais uma vez recorremos às palavras de Raimundo Carrero para buscar um entendimento sobre o que nos propusemos a entender – “quem se vicia no ser humano – o grande enigma – fica louco. Por isso o artista vive cercado pela loucura”.¹

Retorno ao questionamento: O que é loucura? Quantos conceitos são possíveis para um mesmo termo?

Remetendo-nos a Foucault, o louco sempre foi um sujeito destituído de identidade, sobretudo por existir quem dite na sociedade os padrões de normalidade e anormalidade.

O homem desde a Idade Moderna vive em profunda crise de identidade ou a procura da mesma, algo cada vez mais acentuado no mundo contemporâneo, fruto de uma globalização, “pós-moderno” em um extremo, neolítico em outro, totalmente antagônico. Quando nos referirmos à identidade nessa pesquisa, a idealizamos como um processo de construção e desconstrução, dinâmico, conflituoso, imagético, discursivo, coletivo e individual simultaneamente, indicando os contornos do que viria a ser cada indivíduo ou cada grupo.

No contexto de transformações e mudanças da contemporaneidade, cada indivíduo passa a assumir inúmeras identidades, as quais variam conforme o momento ou situação enfrentada, bem como o ambiente e o contexto social, político, econômico e cultural pelo qual atravessa o homem e a sociedade. Segundo Stuart Hall, em *Identidade cultural na pós-modernidade*, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até o momento visto como sujeito unificado”. (HALL, 2006, p.7)

¹ Depoimento dado ao jornalista Felipe Torres, Jornal Diário de Pernambuco, 23 de setembro de 2013.

A identidade não se determina de modo autárquico, sem referência a um antagonismo, ou melhor, face uma figura antagônica, sendo necessária para isso uma negociação, implicando num conflito argumentativo ou até mesmo impositivo. Contudo, o desafio político à identidade é uma de suas distinções primordiais. A força dominante, as assimetrias entre atores nacionais e locais, além do grau de organização interna de cada grupo, colocam o desafio da negociação. Reivindicar uma origem imemorial e indiferenciada não é suficiente ou mesmo possível para garantir um referencial identitário. Sobretudo pelo fato das identidades serem construções tanto no sentido histórico, como no sentido das ações estratégicas, resultadas de uma série de operações e investimentos coletivos.

As sociedades, em sua maioria, vivem constantemente diante de um confronto de ideias e valores e o contato com diferentes realidades, grupos e ideias, faz com que os homens construam uma representação social de si, sendo essa representação um conjunto de informações, imagens, símbolos, definições, ideias, crenças, saberes e concepções culturais surgidas das interrelações coletivas do indivíduo em um dado contexto social. A representação social tem, portanto, um papel de suma importância na construção ou formação das identidades sociais individuais.

Do contato mantido entre diferentes realidades e grupos sociais se constrói sua representação social, e esta interfere na formação de sua identidade e/ou de suas diferentes identidades.

Os indivíduos sofrem grande influência dos grupos sociais aos quais pertencem e se relacionam. Primeiramente, porque constroem suas representações sociais através dos contatos que mantêm com a comunidade que nasceram e cresceram, construindo suas representações sociais e, a partir destas, formando uma de suas identidades, as quais os caracterizariam como sendo indivíduos que valorizam suas raízes originárias.

Contudo, o contato mantido com uma realidade diferente das suas e grupos sociais distintos fazem com que estes indivíduos também formem outra identidade, na qual eles se identificam com as novas práticas.

Os indivíduos acabam por formar outras identidades, a partir das suas representações sociais, que são construídas nas relações que mantêm com

seu novo universo de contato, ou seja, com realidades diferentes e grupos sociais distintos.

Os contatos com diferentes realidades e grupos sociais vêm influenciando na construção da representação social, bem como na formação de suas identidades, construindo, dessa forma uma identidade diferente da que vinha sendo construída até então. A identidade em sua constituição é sempre provisória, por tratar-se de um processo aberto de construção, de negociação, com perdas e ganhos, onde há reconhecimento no igual e auto-percepção no diferente.

A construção da identidade, seja nas relações de mercado, como nas dimensões das relações intra e intergrupais, é baseada em trocas de afinidades ou conveniência. Identidade seria também a forma exteriorizada ou reivindicada de uma nova subjetividade. Essas identidades culturais serviriam para várias finalidades como estimular a indústria do turismo e do lazer; corroborar ações governamentais em disputas por recursos condicionados à adoção de práticas multiculturais; bem como auxiliar a criação de uma nova imagem para que empresas que lhes garantam acesso a determinadas fatias do mercado de consumo.

Historicamente, é possível observar que apenas nos últimos séculos, sobretudo no século XX, os portadores de alguma enfermidade intelectual, ou simplesmente, os loucos, além de qualquer pessoa que apresente algum transtorno emocional, tornaram-se também um mercado consumidor ativo, seja para a indústria farmacêutica, seja para as clínicas de psicologia, psicanálise e psiquiatria. No entanto, a loucura sempre esteve presente na humanidade.

A loucura se relaciona aos mais profundos sentimentos humanos. As relações falsas com o mundo exterior vão lhe tirando o sentido da realidade e o que conduz a loucura é justamente o fato do sujeito ter perdido a identidade. O homem enfrenta o desafio das normas sociais e não pode ser ele mesmo. O que o indivíduo é não corresponde ao que ele deve parecer ser. O discurso do louco é apresentado como inverossímil, destituído de credibilidade e poder.

O discurso da loucura e do poder serão teoricamente contextualizados a partir dos estudos de Michel Foucault e Erasmo de Rotterdam, estudiosos que desenvolveram esboços sobre a loucura a partir de suas relações com o poder.

Foucault estabelece limiares entre períodos, buscando conhecimentos acerca das sociedades passadas, para um melhor entendimento do que somos e do que podemos vir a ser.

O filósofo francês realiza um estudo a partir da observação da loucura em diferentes períodos, procurando estabelecer o momento e as condições de nascimento da psiquiatria. Ele nos apresenta a psiquiatria como uma ciência recente, visto que antes do final do século XVIII, época em que se começa o processo de patologização do louco, torna-se leviano ou impróprio falar em doença mental.

A riqueza da temática da loucura na literatura possibilita, através da linguagem, descortinar e questionar as normas e padrões sociais que agem como uma velada lei, à qual se segue sem se refletir para o disparatado que a mesma possa conter. Não obstante, no discurso de um indivíduo considerado louco, a apresentação de ideias coesas se faz presente muitas vezes. “Mesmo um louco diz muitas vezes coisas acertadas”, contar-nos-ia Erasmo de Rotterdam. (ROTTERDAM, 1973, p.145)

No primeiro capítulo desta dissertação, denominado *A Ideia da Loucura ou A Loucura da Ideia*, trataremos de uma forma breve como a loucura foi observada tanto na medicina quanto na literatura em épocas pontuais. Por longo tempo a loucura não se associou à doença mental, mas sim, a transgressão de preceitos éticos e morais, estabelecidos socialmente. Portanto, demonstraremos através das análises do filósofo Michel Foucault, do psicólogo Isaias Pessoti, do pensador Erasmo de Rotterdam, além de demais teóricos que nos possibilite visualizar como a loucura vinha sendo tratada e retratada. Da Grécia de Hipócrates e Homero, passando pelas naus dos loucos aos seus espaços de cárcere, da Idade Clássica à contemporaneidade, da tortura ao movimento antimanicomial.

No capítulo seguinte, *Raimundo Carrero: o louco por trás das obras*, descortinamos objetivamente sobre a figura do escritor Raimundo Carrero, suas influências literárias, as técnicas literárias que lhe são caras, bem como suas extensões profissionais como repórter policial e músico, além de suas análises sobre a humanidade e seus valores existenciais. Dessa forma,

fizemos uso de diversas entrevistas, palestras, e naturalmente a sua composição literária.

No terceiro capítulo, *Os delicados abismos da loucura: da loucura lírica a sutil*, intentaremos uma análise dos livros carrerianos *Os extremos do arco-íris* e *Tangolomango*. Nestas obras se fazem presentes os elementos mais delicados da loucura (para utilizar a expressão que compõe o título do livro que reúne as três primeiras obras de Carrero – *O delicado abismo da loucura*). Não obstante, observamos também nestas obras a crueldade humana em várias faces, mas, buscaremos o lirismo escondido sob as linhas carrerianas. Por mais que não se objetive traçar um perfil psicanalítico dos personagens, pode-se dizer que os questionamentos não serão evitados.

No capítulo final, *Para a loucura o amor não tem bons sentimentos*, adentraremos no universo onde a loucura toma vieses de crueldade, e, mais que angústias, transparecem os extremos do suicídio e homicídio, onde uma possível psicopatia pode ser contextualizada. Embora, vale salientar mais uma vez, o objetivo não é fazer uma análise que apenas um profissional da área da psique pode fazer, e sim, a que podemos inferir através das ciências humanas, seja literatura, história, filosofia, sociologia, mas sem fugir de interpretações cabíveis através de textos teóricos. Neste capítulo, lançamos mão da obra *O amor não tem bons sentimentos*, onde encontramos Matheus, o mais “louco” dos personagens de Carrero, por aliar a loucura lírica, a paranoia, a angústia e o homicídio.

Nas *Considerações*, condessamos os problemas encontrados para realização da pesquisa, sobretudo ao trabalhar a loucura nas obras literárias de Carrero. Não obstante, apresentamos as análises e algumas ideias possíveis para o tratamento do tema da loucura na literatura, onde a riqueza temática não cessa independente de quantas análises se façam presentes, haja vista o trabalho ser inextinguível.

O desejo expresso nesta dissertação é um debate contemporâneo sobre a importância da literatura para a reflexão sobre assuntos de relevância ímpar para a compreensão das contradições e angústias que compõe a alma humana. E nas obras do escritor pernambucano Raimundo Carrero encontramos subsídios fundamentais para tais análises.

2 A IDEIA DA LOUCURA OU A LOUCURA DA IDEIA

Antes de tudo, digi-me: haverá no mundo coisa mais doce e preciosa do que a vida? E quem, mais do que eu, contribui para a concepção dos mortais?[...] Que é, afinal, a vida humana? Uma comédia. Cada qual aparece diferente de si mesmo; cada qual representa o seu papel mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco. (ROTTERDAM, 2002, p.21)

A busca por respostas é o que dá vida para o homem; e entender essas respostas é o seu principal intento. O filósofo francês Michel Foucault, no documentário *Foucault por ele mesmo*, nos fala que nós não vivemos num espaço neutro, plano. Nós não vivemos, morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado, recortado, matizado, com zonas claras e escuras, diferenças de níveis, degraus de escadas, cheias, corcovas, regiões duras e outras friáveis, penetráveis, porosas.

Muitas vezes fazemos o que somos condicionados a fazer, vivemos cercados de regras, conceitos, costumes, normas, culturas... Vivemos em quadrados e enquadrados. Para tanto, é preciso fazer uma história das problematizações, ou melhor, a história da maneira pela qual as coisas produzem problemas. É possível que em todas as suas épocas o homem almejasse encontrar na aurora das suas crenças e ciências uma explicação para o sentido da vida, a explicação da realidade e quem essencialmente é o ser humano.

Em toda a história da humanidade existia entre os homens os que observavam o mundo de uma maneira diferente e se comportavam fora dos articulados padrões da normalidade. Entre as inquietações humanas tornou-se aparente o interesse sobre os ditos loucos, desde Hipócrates, na Grécia do século IV a.C., passando por Erasmo de Rotterdam nos séculos XV e XVI, atravessando os caminhos da França de Philippe Pinel, no século XVIII e XIX, e Foucault, no século XX, até navegar pelos rios do Recife de Raimundo Carrero, dos séculos XX e XXI.

Em suma, se não fosse eu, até agora amizade alguma seria agradável, ou teria qualquer continuação. O povo não suportaria por muito tempo o seu príncipe, o criado o seu amo, a mulher o marido, o empregado o patrão, o estudante o professor, o amigo o seu amigo, nem o hospedeiro o hóspede, se entre eles não houvesse a ilusão, o engano recíproco, a adulação, a conveniência prudente, em suma, o lenitivo da Loucura. (ROTTERDAM, 1973, p.42)

Das naus dos loucos a seus espaços de cárcere, da Idade Clássica à contemporaneidade, da tortura ao movimento antimanicomial, a loucura vinha sendo domada, banida, punida e retratada de diferentes formas, tanto em relatos médicos como na arte, de surtos agressivos ao romance satírico, lírico e poético.

Por longo tempo a loucura não se associou à doença mental, mas sim a transgressão de preceitos éticos e morais, estabelecidos socialmente. Cada visão da loucura está embasada em conceitos de valores. Logo, as conclusões possíveis são pautadas a partir dos valores de cada época.

Durante mais de vinte séculos, pelo menos desde Hipócrates até o século XVII, a loucura foi dividida em poucos gêneros, basicamente mania e melancolia (raramente subdivididos em poucas espécies), aos quais se acrescentam às vezes outros dois, nem sempre aceitos como formas de “loucura” propriamente dita: a frenite (implicando, quase sempre, a febre) e a demência, envolvendo enfraquecimento mental geral e não alguma lesão circunscrita às funções de julgamento ou raciocínio. (PESSOTI, 2001, p.15-16)

Podemos encontrar desde a Grécia Antiga, registros de casos de loucura, de anormalidades psíquicas e de seres humanos com alguma diferença comportamental em relação aos demais, sobretudo nas obras clássicas, onde alguns dos personagens apresentam traços de insensatez, por assim dizer, a exemplo da obra de Homero.

Homero descreve uma bebida destinada ao esquecimento, bem como quadros de mania e melancolia, vividos por seus personagens. A possível cura seria admissível quando o personagem deixa de querer superar ou assemelhar-se aos deuses, ou mesmo desiste de querer fugir de seu destino, bem como quando se reintegra ao modelo social de que se desviou.

A loucura em questão estaria ligada a religiosidade, ao desconhecido, aos deuses, e os homens são meros instrumentos onde estaria manifestada a vontade divina. Logo, a responsabilidade de seus atos era, de certa forma, isenta. Não obstante, estamos falando de literatura, e o momento histórico em questão é totalmente diferenciado, onde as mitologias, tragédias e epopeias têm uma significação e uma representatividade ímpar para a sociedade.

Quando pensamos em loucura psiquiátrica e análises organicistas na Antiguidade, devemos nos remeter a Hipócrates. Para ele, a loucura é um desarranjo do cérebro, provocado por disfunções humorais e tem causa orgânica.

É de tal postura crítica, quanto às categorias que fundam o conhecimento, que decorre todo o ceticismo de Hipócrates quanto à natureza divina ou sagrada que então atribuía à loucura. Mais ainda, Hipócrates rejeita os critérios então vigentes de “classificação” das formas de loucura. Uma classificação mitológica que identificava cada doença orgânica ou cada forma de loucura, pelo deus ou pelo *dáimon* que se presumia responsável pelo distúrbio (mental ou orgânico). (PESSOTI, 2001, p.18)

Os pensamentos de Hipócrates marcaram o fim da medicina sacerdotal na Grécia, mas, por outro lado, retardou o desenvolvimento da concepção psicológica da alienação, que aparece embrionariamente na obra do autor trágico Eurípides, onde podemos claramente lembrar-nos de episódios nos quais Medeia aparentava traços de loucura, haja vista o que se acreditava ser loucura.

Pode-se pensar, ousadamente, que na poesia heroica a presença da loucura era, até certo ponto, um mero expediente literário. Mas, ainda que assim fosse, não vale o pensamento diante da loucura que se apresenta nos textos trágicos do século V a.C., principalmente nas peças de Eurípides. Ali, embora através da forma teatral, a loucura comparece como um estado que, mesmo incidental, é uma contingência natural da vida humana, do homem comum. Já não é um episódio dramático na vida dos heróis e decretado pelos deuses. Ela é, agora, sofrimento, distorção do pensamento, descontrole da paixão. É um estado humano e natural da anormalidade: é, em sentido amplo, patológica. (PESSOTI, 2001, p.16)

A influência de Hipócrates pode ser percebida na obra da maioria dos pensadores da época, de Platão a Célio Aureliano. Seguidores da teoria hipocrática, eles compreendem a loucura como desarranjo dos humores,

receitando terapias físicas, recomendando a purificação dos órgãos e a diluição dos humores, para restabelecimento do equilíbrio. A verdadeira terapia deve assegurar a excreção, fluidificação ou transformação da atrábilis.

Na medicina greco-romana destaca-se também o médico e filósofo romano, de origem grega, Cláudio Galeno, que entre suas obras escreveu *Comentários a Hipócrates*. Ele acreditava que a loucura é produzida por um desarranjo humoral, mas substitui os humores líquidos e palpáveis de Hipócrates por conceitos da escola pneumática. Sua doutrina de pneumas tem ampla aceitação nos séculos XVIII a XIX, a ponto de Starobinski chamar as obras de medicina dessa época de "paráfrase de Galeno".

Segundo Galeno, as doenças mentais são lesões nas faculdades superiores, assim entendidas a imaginação, a razão e a memória. O processo causal começa com vapores de origem abdominal, que afetando o encéfalo, atingem as funções superiores. O quadro nosológico varia segundo as diferentes combinações entre os tipos de lesões e as faculdades afetadas.

Dessa forma, a natureza da loucura para Galeno é híbrida. Se de uma maneira ela é somática, orgânica, atribuída aos pneumas, enquanto vapores e sopros internos do corpo humano que afetam imediatamente o encéfalo e mediamente as faculdades mentais; de outra ela é psicológica, haja vista sua sintomatologia ser proveniente da disfunção da imaginação, razão ou da memória. Apesar de procurar uma explicação física, a teoria dos pneumas ainda adentra-se num círculo mágico como causa da loucura.

A partir do século XV, a loucura (enquanto transtorno psiquiátrico, embora não existisse essa nomenclatura) passa a assombrar a imaginação humana, exercendo uma atração e fascínio sobre o homem.

A loucura, porém, não está somente ligada às assombrações e aos mistérios do mundo, mas ao próprio homem, às suas fraquezas, às suas ilusões e a seus sonhos, representando um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo. Aqui, portanto, a loucura não diz respeito à verdade do mundo, mas ao homem e à verdade que ele distingue de si mesmo. [...] A experiência trágica e cósmica da loucura viu-se mascarada pelos privilégios exclusivos de uma consciência crítica. É por isso que a experiência clássica, e através dela a experiência moderna da loucura, não pode ser entendida como uma figura total, que finalmente chegaria, por esse caminho, à sua verdade positiva; é uma figura fragmentária que, de modo

abusivo, se apresenta como exaustiva; é um conjunto desequilibrado por tudo aquilo de que carece, isto é, por tudo aquilo que a oculta. Sob a ciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília. (FOUCAULT, 2010, p.29)

Foucault, em seu livro *História da Loucura*, fez uma síntese de como a loucura é retratada e punidamente tratada. Ela era o já-está-aí da morte, e o riso, antes do riso da morte, pressagiando o macabro, o insano, o desarmava. A ascensão da loucura é percebida na Renascença, após as ruínas do simbolismo gótico, tornando aparentes figuras cujo sentido só se deixa alcançar sob espécies do insano.

Foucault entende a loucura não como uma patologia que deve ser “curada” pelos saberes provenientes das ciências médicas, mas como um fenômeno de linguagem.

Segundo Foucault, desde o fim da Idade Média a loucura se aparenta mais à festa, como se na loucura a nossa cultura procurasse férias, um contrário dela mesma, que seriam para ela um espelho, um momento absoluto em que o tempo se interrompe, faz círculo para um ritual e inaugura entre os homens formas de comunicação que sua linguagem do cotidiano não lhes permite sem dúvida. A festa seria, no fundo, a maravilha da liberdade, de estar louco e de achar no coração dessa cegueira a iluminação de todo um mundo que está em festa.

Na Idade Média até o Renascimento, o debate do homem com a demência era um debate dramático que o afrontava com os poderes surdos do mundo; e a experiência da loucura se obnubilava, então, em imagens nas quais se tratava da Queda e da Realização, da Besta, da Metamorfose e de todos os segredos maravilhosos do Saber. Em nossa época, a experiência da loucura se faz na calma de um saber que, por conhecê-la demasiado, a esquece. (FOUCAULT, *Ditos e Escritos I*, 2010, p.159)

Na Idade Média, a loucura não era soberana. Ela dividia espaço com outras fraquezas da alma humana, como a luxúria. Já na Renascença, a loucura passa a se apresentar maior frente às fraquezas humanas, haja vista a loucura ser mais aparente, não esconde nada, não obscurece.

No período do Renascimento, inúmeras imagens com faces enigmáticas de difíceis compreensões, surgem. Essas imagens têm sua origem no universo

onírico, dessa forma exercem tanto fascínio através dos tempos. A loucura representaria um saber obscuro, segredos que deveriam ser desvendados.

Segundo Foucault, entre todas as outras formas de ilusão, a loucura traça um dos caminhos da dúvida dos mais frequentados pelo século XVI. Nunca se tem certeza de não estar sonhando, nunca existe uma certeza de não ser louco.

Seguindo a história da loucura, Foucault explica que até o final do século XVIII, a loucura era considerada e entendida somente em relação à razão, visto que num movimento de reciprocidade, se, por um lado, elas se recusavam, de outro uma fundamentava a outra. A loucura levava à sabedoria, e a razão toma consciência da loucura. Posteriormente, a loucura só passaria a ter sentido no próprio campo da razão, tornando-se uma de suas formas.

A verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma. (FOUCAULT, 2010, p.36)

A loucura seria capaz de induzir nos homens uma falsa percepção dos sentidos. Logo, é necessário ter consciência do conceito de loucura e se o indivíduo é ou não louco, não bastando para isso ter um pensamento lógico e coerente se ele não acredita que é são.

Durante toda a época clássica, os loucos fazem parte de uma paisagem social, de uma paisagem social pitoresca que serve ao relacionamento de uma inquietude cética. Afinal de contas, eu poderia eu mesmo ser louco, mas eu não sei de nada porque a loucura é inconsciente e porque se todos são loucos, eu não tenho mais ponto de referência para saber se eu o sou ou não. (*Foucault por ele mesmo*, 2003)

Levamos, então, em consideração, o pensamento da necessidade de um ponto referencial sobre a loucura, do contrário, de fato, não saberíamos quem é o louco e quem é o são, todos nós estaríamos no *Jardim das Delícias*, do pintor holandês Bosh², ou mesmo correndo atrás de um coelho branco, tal qual a Alice dos livros do britânico Lewis Carroll. Para saber o que vem a ser a

² A obra de Bosch ressalta um novo olhar sobre a loucura; nesse espaço o louco não é visto mais como uma figura fútil, e sim como portador de um saber enigmático, “que diz respeito não só ao homem, mas ainda aos segredos e às verdades subterrâneas dos cosmos”. (LAIA, 2001)

loucura, é necessário saber como se funda e se classifica, para depois saber o que é. Contudo, seria muito limitativo dizer o que vem a ser a loucura, haja vista ter virado lugar-comum os que pensam diferentes serem os loucos, ou utilizando a denominação que Foucault condenava: doente mental. Foucault condenava essa denominação por, em tese, ela servir como legitimação e justificação racional de práticas históricas e contínuas de repartição e distribuição daqueles indivíduos assim desqualificados pela razão ocidental.

Podemos com a loucura levantar duas conceituações principais, um é a do louco que tenha sua liberdade cerceada por existirem laudos médicos que comprovem que ele não goza perfeitamente de suas faculdades mentais; a outra é a do louco que vai contra as regras culturais preestabelecidas, que subverte a ordem, que, no mínimo, pode ser considerado excêntrico. Seria o excêntrico também um louco.

Foucault, em suas obras, nos diz que sempre existiram diversos mecanismos para a exclusão do diferente, seres marginalizados pela sociedade, cada vez mais diminuído e destituído de poder. O sujeito louco está inserido neste grupo. Para o filósofo francês, a palavra do louco ao longo da história foi interditada por diferentes instâncias do aparelho social: a jurídica, a econômica e a religiosa. Sendo assim,

Desde a Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros; pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo. (FOUCAULT, 1999, p.10-11).

Foucault propõe escutar os loucos silenciados pela história, problematizando a partir dos pensamentos de René Descartes³, a loucura excluída da ordem da razão. Para Descartes, se alguém pensa não pode ser

³ René Descartes (1596-1650) – filósofo, físico e matemático francês, considerado o primeiro pensador moderno, criou em suas obras *Discurso sobre o método* e *Meditações* as bases da ciência contemporânea. Com o método cartesiano, Descartes instituiu a dúvida, onde o ato de duvidar seria indubitável, e apenas pode-se dizer que algo existe aquilo que pode ser provado. Desta forma, o pensador buscou provar a existência do próprio *eu* e de Deus. Quanto ao *Eu* é um sujeito que duvida – *ergo cogito ergo sum* – eu que penso, logo existo. O argumento do *cogito* mostra que é necessário intuir o pensamento e a existência de modo unificado e, a partir daí extrair as certezas como – eu sou; eu sou um *res cogitans* (substância que pensa); é mais fácil conhecer o espírito que o corpo).

louco. Se alguém é louco, não pode pensar. Talvez seja essa a base do pensamento foucaultiano de onde há obra, não há loucura.

Segundo Descartes, a loucura representaria o desgoverno mais absoluto de si, inclusive do próprio corpo, configurando-se como entrave incondicional ao pensamento e impossibilitando o exercício racional, apontando para um esvaziamento do sujeito louco ao longo da história.

Na formação do racionalismo moderno, *Cogito* e loucura anulam-se reciprocamente. A herança de Descartes fornece uma racionalidade que enclaustra a loucura.

Após os pensamentos de Descartes levantamos o questionamento: Haveria o “eu” quando há loucura?

As imagens sobre a loucura no período renascentista podem ser analisadas como uma forma de revelação da sociedade, oferecendo aos homens a verdade sobre si mesmos, suas fraquezas, seus vícios e seus sonhos, algo que podemos vislumbrar nas pinturas de Bosh.

Segundo Foucault, nos quadros de Bosch, a loucura

tem uma força primitiva de revelação: revelação de que o onírico é real, de que a delgada superfície da ilusão se abre sobre uma profundidade irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites; e revelação inversa, mas igualmente dolorosa, de que toda a realidade do mundo será absorvida um dia na Imagem fantástica, nesse momento mediano do ser e do nada que é o delírio da destruição pura; o mundo não existe mais, porém sobre ele o silêncio e a noite ainda não se abateram inteiramente; ele vacila num último clarão, no ponto extremo da desordem que precede imediatamente a ordem monótona da realização. (FOUCAULT, 2010, p.27)

Foucault observa, através de elaboração simbólica, o início de um artifício de dominação da loucura pela razão, processo que pode ser considerado decisivo para um status que a loucura irá adquirir na cultura ocidental, haja vista ser essa a qual estamos diretamente relacionados.

A loucura é associada ao conceito de desrazão, termo significativamente moral, referindo-se àquele que não obedeceu, que transgrediu limites, tornando-se até mesmo imoral. A percepção da loucura tem um viés ético, seja no trabalho, na religião ou na sexualidade.

O século XVIII percebe a louco, mas deduz a loucura. E no louco o que ele percebe não é a loucura, mas a inextricável presença da razão e da não-razão. (MACHADO, 2006, p. 61)

O louco no período clássico integra um perigo para a razão clássica, pautada na moralidade. Assim sendo, este desprovido de razão deve ser excluído da sociedade. Dessa forma, utiliza-se a ideia de que a loucura necessita ser sobrepujada, e o louco apenado pela sua condição.

Naturalmente o ritual mais expressivo da época renascentista é a *stultífera navis*, a Nau dos Loucos, uma barca que transportava loucos de um local para outro, não se conhecendo ao certo a origem e o destino. A significação da água sobre a qual navega é de purificação. Ao mesmo tempo, compreende-se que o louco está preso no próprio veículo de passagem.

E é possível que essas naus de loucos que, assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca de razão [...] Esses loucos são alojados e mantidos pelo orçamento da cidade, mas não são tratados: são pura e simplesmente jogados na prisão. (FOUCAULT, 2010, p.11-12)

Em outra ocasião, Foucault nos fala das naus utilizando como suporte a pintura de Bosh.

A grande ameaça surgida no horizonte do século XV se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perderam sua violência. Algumas formas subsistem, agora transparentes e dóceis, formando um cortejo, o inevitável cortejo da razão. A loucura deixou de ser, nos confins do mundo, do homem e da morte, uma figura escatológica; a noite na qual ela tinha os olhos fixos e da qual nasciam as formas do impossível se dissipou. O esquecimento cai sobre o mundo sulcado pela livre escravidão de sua Nau: ela não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidio e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e mantida. Não existe mais a barca, porém o hospital. (FOUCAULT, 2010, p.42)

Em meio a todas as representações literárias e pictóricas, a nau dos loucos chamava a atenção pelo fato de serem realidade, existirem. Era uma forma de livrar a cidade das pessoas que incomodavam, dentre elas os insanos, legando ao desconhecido os navegantes desses barcos. É possível

observar desde a Idade Média uma “tríade da exclusão”, ou seja, os leprosos, os portadores de doenças venéreas e os “loucos” representavam os excluídos da sociedade e, como tais, deveriam dissipar-se dos olhos das pessoas.



Gravura medieval representando loucos e peregrinos no mesmo barco

(...) barcos carregando insanos de uma cidade para outra, em uma prática que parecia conjugar um sentido de cura e um sentido de exclusão. Porque, por um lado, uma das rotas coincidia com aquela dos lugares para onde se dirigiam os peregrinos. Assim, esses barcos, com sua carga peculiar, talvez, pudessem ter sido vislumbrados como ‘navios altamente simbólicos de insensatos em busca de sua razão’ – a água configurando-se como um elemento purificador no qual loucos eram lançados às imprecisões de seu destino. Por outro lado, a água é também o que leva embora o louco, o que já favorecia a exclusão para além dos muros da cidade onde ele habitava. (LAIA, 2001, p.19)

Com a notoriedade temática da loucura na época renascentista, desenvolveu-se tanto na literatura quanto na pintura, a representação da Nau dos Loucos. Para Foucault, a presença do tema da loucura nas letras e na iconografia é justificada porque

ela simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura europeia, por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua

ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens. (FOUCAULT, 2010, p.14)

Foucault situa na segunda metade do século XVIII a diferença que começa a se delinear entre loucura e desrazão. Enquanto a experiência de desrazão é afetiva, imaginária e atemporal, a reflexão sobre a loucura é temporal, histórica e social. A individualização da loucura vai significar a criação de instituições destinadas exclusivamente aos loucos.

Segundo Foucault,

frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e cabeças alienadas assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que a salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem [...] é sob a influência do modo de internamento, tal como ele se constituiu no século XVII, que a doença venérea se isolou, em certa medida, de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão. (FOUCAULT, 2010, p.06-08)

No primeiro capítulo d' *A história da loucura*, Michel Foucault sintetiza a ideia que se seguirá no decorrer de toda a sua obra: a necessidade que a sociedade tem de excluir parte de si mesma.

Os hospícios são criados com uma natureza altamente dicotômica, compostos com significações políticas, sociais, econômicas, religiosas e morais, ao mesmo tempo em que tem função assistencialista, ele é punitivo.

O internamento constitui-se de um mecanismo de segregação social, onde numa sociedade pautada no capital, os loucos são incapazes de produzir lucro. Assim sendo, eles têm sua liberdade cerceada, numa tentativa de resolver uma problemática social. Enquanto o válido é considerado positivo para a sociedade, o doente, sem utilidade econômica, num dever social, deve ser recolhido por grandes instituições ou pela família.

Os processos de exclusão são culturais e acumulados. O diferente fica fora de determinados ambientes, cabendo a ele lugares específicos, sejam manicômios, prisões ou outra instituição. Seria uma inclusão pela exclusão.

Há indivíduos, diz Foucault que são excluídos em todos os sistemas, são os resíduos de todos os resíduos, estão marginalizados da sociedade. Estes indivíduos são os loucos; excluídos, do trabalho, da família, da linguagem e do discurso, do jogo. (EIZIRIK, 2002, p.44)

Foucault acerca da história da loucura e suas relações com o poder nos conta também que:

[...] o que estava implicado, antes de tudo nessas relações de poder, era o direito absoluto da não-loucura sobre a loucura. Direito transcrito em termos de competência, exercendo-se sobre a ignorância, de bom senso, de acesso à realidade, corrigindo os erros (ilusões, alucinações, fantasmas), da normalidade, impondo-se à desordem e ao desvio. (FOUCAULT, 1997, p.56)

O hospício pode ser considerado o principal instrumento terapêutico da psiquiatria do século XIX, sendo os seus principais desígnios a autocontenção e o julgamento, visto que a psiquiatria era uma terapêutica sem medicina, cujas metodologias atuavam como técnicas de controle, relações de força organizadas em termos de autoridade e dominação. Ao tomar a loucura como alienação, sua cura seria o regresso ao estado inalienável pela ação desempenhada pelo hospício, chegando para o louco a era do patológico.

Foucault nos conta ainda sobre uma categorização entre pessoas normais e anormais. Segundo ele, as sociedades definiram desde o século XVIII as diferenças entre normal e anormal, utilizando tais termos para regular o comportamento das pessoas.

O estudo sobre anormalidade configura-se numa das mais importantes formas em que as relações de poder se estabelecem na sociedade possibilitando os procedimentos de exclusão.

Segundo Foucault, existe três categorias de anormais. A primeira é referida ao monstro humano, cuja identificação tem como referência as leis, incluindo a transgressão, seja de noções jurídicas como leis da natureza. A segunda categoria está ligada ao indisciplinado, o que precisa de correção e o internamento é uma alternativa de melhora, fazendo com que os bons sentimentos retornem ao indivíduo. A última categoria está ligada a figura do onanista, surgindo a partir de novas relações entre sexualidade e organização familiar.

Enquanto pensamos na questão de categorização de sujeitos diagnosticados como loucos por um profissional habilitado em medicina, podemos lembrar, já na área literária, do médico Simão Bacamarte, personagem do escritor Machado de Assis, no conto *O Alienista*.

N'O *Alienista*, o personagem do médico Simão Bacamarte trata como loucos todos aqueles que se desviam ao padrão social, os que perpetram demasias e fogem aos preceitos instituídos, ou seja, todos aqueles que não se enquadram em uma estrutura dita normal. Casos de mania de grandeza ou loucuras de amor dão arcabouço a sua teoria: “A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia [...]” (ASSIS, 1994) Dá-se início a uma classificação, separando os mansos e furiosos, e, posteriormente, há uma subdivisão em classes para facilitar sua análise. São as manias, os delírios e as alucinações.

Ainda na obra em questão, o Dr. Simão Bacamarte, desenvolve suas teorias a respeito do tratamento da loucura, conhecimento obtido em sua estadia na Europa.

Como método de cura, ou exclusão, os pacientes do Dr. Bacamarte eram internados no asilo conhecido como Casa Verde.

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade... Sem este asilo, continuou o alienista, pouco poderia fazer; ele dá-me, porém, muito maior campo aos meus estudos. (ASSIS, 1994, p.256)

Contudo, na obra de Machado de Assis, a postura extremista do Dr. Bacamarte para classificar os moradores como loucos, levou a inúmeros debates entre os habitantes da cidade.

Os alienados foram alojados por classes. Fez-se uma galeria de modestos; isto é, os loucos em quem predominava esta perfeição moral; outra de tolerantes, outra de verídicos, outra de simplices, outra de leais, outra de magnânimos, outra de sagazes, outra de sinceros, etc.

[...]

Estando os loucos divididos por classes, segundo a perfeição moral que em cada um deles excedia às outras, Simão Bacamarte cuidou em atacar de frente a qualidade predominante. Suponhamos um modesto. Ele aplicava a medicação que pudesse incutir-lhe o sentimento oposto; e não ia logo às doses máximas, — graduava-as, conforme o estado, a idade, o temperamento, a posição social do enfermo. Às vezes bastava uma casaca, uma fita, uma cabeleira, uma bengala, para restituir a razão ao alienado; em outros casos a moléstia era mais rebelde; recorria então aos anéis de brilhantes, às distinções honoríficas, etc. (ASSIS, 1994, p.286)

A Casa Verde, de *O Alienista*, é a nau de outrora e os manicômios tão comuns na época clássica, como lembra Foucault, num caso, quando em abril de 1657, foram detidos em Paris cerca de seis mil pessoas. Elas foram levadas ao hospital geral porque eram desempregados ou mendigos, inúteis, libertinos, excêntricos, homossexuais, loucos ou insensatos. Eram enviados ao hospital sem que se tomasse contra eles, em nenhum momento, uma medida jurídica precisa. Era uma simples precaução de polícia. Uma ordem do rei ou uma simples súplica da família era suficiente para enviar uma porção de pessoas ao hospital por toda a vida.

A prática deste tipo de internamento vingou, segundo Foucault, por mais um século e meio. Contudo, os debates antimanicomiais são bem posteriores. No século XX, o dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948), tido como louco por episódios possivelmente relacionados ao uso de substâncias que alteram a percepção, foi interno por longos anos de sua vida em manicômios, onde foi acometido por terapia de eletrochoque. Artaud apontou a violência desta terapia através de uma poesia, denunciando as clínicas psiquiátricas como cárceres onde os internos provêm mão de obra gratuita e a brutalidade é a norma.

Passei nove anos num asilo de alienados.
Fizeram-me ali uma medicina que nunca deixou de me revoltar.
Essa medicina chama-se eletrochoque,
consiste em meter o paciente num banho de eletricidade
fulminá-lo
e pô-lo bem esfolado a nu
e expor-lhe o corpo tanto externo como interno
a passagem de uma corrente
que vem do lugar onde não se está
nem deveria estar
para lá estar.
O eletrochoque é uma corrente que eles arranjam sei lá como,
que deixa o corpo,
o corpo sonâmbulo interno,
estacionário
para ficar sob a aluada da lei
arbitrária do ser,
em estado de morte
por paragem do coração. (ARTEAUD apud NOGUEIRA, 2006)

Em outro momento Artaud nos questiona:

E o que é um louco?
É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente
aceito, em vez de trair uma determinada ideia superior de
honra humana.

Assim, a sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se, porque se recusaram a ser cúmplices em algumas sujeiras. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis. Nesse caso, a reclusão não é a única arma e a conspiração dos homens tem outros meios para triunfar sobre as vontades que deseja esmagar. (ARTAUD, apud MARIA, 2005, p. 165).

Já nos fins do século XV e início do século XVI, o pensador renascentista Erasmo de Rotterdam, em *O elogio da Loucura*, nos conta que o médico alcançou grande respeito na sociedade. No entanto, ele defendia a tese de que a medicina é representada muitas vezes por homens que não passam de indivíduos ignorantes e até mesmo aventureiros. Assim sendo, ele nos indica uma possibilidade de uma aproximação entre a medicina e a loucura e, por conseguinte, sobre o teor desatinado de muitas ações justificadas pela ciência médica.

A categoria psiquiátrica da doença mental surge no final do século XVIII e início do século XIX. Até então, a loucura estava integrada como as outras doenças à racionalidade médica própria da época clássica.

Segundo Hegel, “a positividade da psiquiatria encontra-se no fato de que nela o louco já não é mais tratado como um Estranho ou Animal, mas como um ser humano parcialmente privado de razão”. (BILLOUET, 2003, p. 24)

O asilo da era positivista, aquele pelo qual se glorifica Pinel por sua fundação, não é um livre campo de observação, de diagnóstico e de terapêutica; é um espaço jurídico onde se é acusado, julgado e condenado e do qual não se liberta senão pela versão desse processo na profundidade psicológica, ou seja, pelo arrependimento. A loucura será punida no asilo, mesmo sendo inocentada fora dele. Por muito tempo, e até nossos dias pelo menos, ela está aprisionada em um mundo moral. (FOUCAULT, 2010, p. 496).

Em Foucault se observa que a psiquiatria é que constrói o louco, ao passo que dá a si mesmo o direito de poder de estruturar uma verdade acerca desse louco.

A psiquiatria, através da normalização, fez uso de um sistema em que o sujeito não só é classificado, como também controlado e moldado, pelo poder designado nas instituições e práticas sociais.

Sobre o exposto, Machado nos diz que

[...] quando a medicina, com a psiquiatria, inicia um controle do louco, ela cria o hospício, ou hospital psiquiátrico, como um espaço específico; institui a utilização ordenada e controlada do tempo, que deve ser empregado sobretudo no trabalho, desde o século XIX considerado o meio terapêutico fundamental; monta um esquema de vigilância total que, se não está inscrito na organização espacial do hospício, se baseia em uma “pirâmides de olhares” formada por médicos, enfermeiros, serventes; extrai da própria prática os ensinamentos capazes de aprimorar seu exercício terapêutico. (MACHADO, 2006, p. 174)

A criação do hospício não extingue a especificidade da loucura, apenas coloca o louco como doente mental, personagem individualizado de uma população vasta, caracterizado pela desrazão. Logo, o poder disciplinador ao invés de destruir ou anular o indivíduo, o produz:

O adestramento do corpo, o aprendizado do gesto, a regulação do comportamento, a normatização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história a figura singular, individualizada do homem como produção do poder. (MACHADO, 2006, p. 176)

Paulatinamente os locais de internamento também se transformam em espaços de cura. Evita-se agora uma maior coação ao louco, porque isto o leva a abrigar-se na sua imaginação. Deixa-se ser ele mesmo, para que a loucura assuma suas próprias faces. Principia um sistema de registros dos acontecimentos do asilo, ao contrário do que acontecia anteriormente, onde não havia registros sobre as pessoas internadas. A "liberdade enjaulada" dos loucos, na expressão de Foucault, com valor terapêutico, só é concretizada, no entanto, com Philippe Pinel, na França, e Samuel Tuke, na Inglaterra.

Com a obra *Tratado Médico-filosófico sobre a Alienação Mental*, do médico francês Philippe Pinel, pode-se dizer que a psiquiatria como especialidade médica é iniciada. Intitulada. É atribuída a Pinel a autonomia da medicina do espírito e o mérito de aplicação de técnicas revolucionárias para a época, como soltar os grilhões e liberar os loucos das correntes. A liberdade a eles concedida, no entanto, dá-se dentro dos muros dos hospícios.

Desde o fim do século XVIII, a vida do desatino só se manifesta na fulguração de obras como as de Hölderlin, Nerval, Nietzsche ou Artaud – indefinidamente irreduzíveis a essas alienações que curam, resistindo com sua força própria a esse gigantesco aprimoramento moral que se está acostumado a chamar, sem

dúvida por antífrase, de a libertação dos alienados por Pinel e Tuke. (FOUCAULT, 2010, p.503)

Pinel assume a direção do Bicêtre em 28 de agosto de 1793, transformando-o no principal centro de hospitalização de insensatos, a par da previsão legislativa de 1790, determinando a construção de casas para os insensatos. O Bicêtre, construído inicialmente para abrigar a pobreza, recebe, além dos loucos, velhos, indigentes e condenados, aos quais se somam os presos políticos da Revolução Francesa. "Sob a Restauração, quando se terá de esquecer que Pinel era médico de Bicêtre, sob o Terror, lhe será atribuído o mérito de ter assim protegido aristocratas ou sacerdotes". (FOUCAULT, 2010, p.463)

Pinel classifica a loucura em quatro categorias: mania, melancolia, demência, acrescentando o idiotismo, que Esquirol chamará idiotia. Pinel designará o conjunto dessas quatro formas como "alienação mental". O francês entende a loucura como lesão no intelecto ou da vontade, embora manifestada por sintomas orgânicos e comportamentais. Para ele, qualquer classificação das espécies da loucura deve basear-se na cuidadosa observação daqueles sintomas, como nos diz Pessotti.

O princípio fundamental é o estudo preliminar e cuidadoso das diferentes lesões no intelecto e da vontade, manifestadas exteriormente como alterações no comportamento, nos gestos, no modo de falar através de precisos distúrbios físicos [...] se os sintomas são altamente observados e com empenho constante, torna-se possível classificá-los e distingui-los, com base nas lesões fundamentais do intelecto e da vontade, sem deixar-se desviar pelas inúmeras formas que eles apresentam (PINEL apud PESSOTTI, 2001, p.57-58)

A observação clínica, para obter os resultados aspirados por seu idealista, não pode se processar nas condições que vinham sendo exercitadas dentro dos asilos e hospícios. Torna-se necessária a libertação dos loucos das correntes, para que alcance seus objetivos. A observação deve dar-se sobre o comportamento em seu estado natural e, não, distorcido pelo desconforto e pela violência das antigas práticas asilares. Quando a contenção à força for necessária, deve utilizar a camisa-de força.

O trabalho terapêutico de Pinel é orientado ao tratamento das paixões excessivas ou desviantes dos pacientes. Para curar os excessos e eliminar os delírios, utilizam-se experiências emotivas igualmente fortes. O confronto entre

a emoção que provoca o delírio e a empregada para superá-la deve instigar uma elaboração racional do paciente, causando a superação do pensamento delirante. Para o êxito, o paciente deve ter um resíduo de racionalidade. Do oposto, o tratamento moral apresenta-se ineficaz. Quando o tratamento não obtém sucesso, deve descontinuar a competência clínica e dar início aos "processos repressivos adequados" ou mesmo prescrever o confinamento definitivo.

Pinel conjectura a loucura como lesão da mente, ainda quando causada por excesso de alguma paixão, rejeitando a apresentação dada por Eurípides à loucura, como descontrole passional. Nesse desarranjo intelectual ou afetivo não há, necessariamente, uma lesão anatômica do cérebro, daí indicar a medicina moral para seu tratamento.

O tratamento "moral" inspirado em Pinel não é imune a críticas. Visto que centra-se no poder do médico, como defensor da razão e depositário da norma social.

Pinel introduz alguma racionalidade na acomodação dos loucos, segundo as peculiaridades de sua patologia e o manicômio passa a servir como espaço privilegiado para a observação sistemática dos comportamentos e seu diagnóstico, modificando o papel da medicina ao abandonar a finalidade de pura exclusão e custódia.

A equipe médica passa a ter finalidades de cura e terapia, permanecendo o maior tempo possível com o paciente, interagindo com o mesmo, buscando resgatar sua racionalidade. Institui-se, dessa forma, a relação terapêutica médico-paciente, vista como fundamental para alcançar as alterações comportamentais pretendidas. Os diversos papéis que o médico desempenha são explorados, em consequente, pelo pai da psicanálise Sigmund Freud.

O médico, enquanto figura alienante, continua a ser a chave da psicanálise. Talvez seja porque ela não suprimiu essa estrutura última, e por ter conduzido a ela todas as outras, que a psicanálise não pode e não poderá ouvir as vozes do desatino, nem decifrar em si mesmos os signos do insensato. A psicanálise pode desfazer algumas das formas de loucura; mesmo assim, ela permanece estranha ao trabalho soberano do desatino. Ela não pode nem libertar nem transcrever e, com razão ainda maior, nem explicar o que há de essencial nesse trabalho. (FOUCAULT, 2010, p.503)

Na metade do século XIX, a prática de Pinel e Esquirol está desgastada. O manicômio retorna à sua finalidade primordial de instrumento de segregação. A custódia dos loucos deve dar alívio à família e à sociedade. A sua cura, de forma científica, deve ter bases orgânicas, embasadas nas drogas ou psicofármacos. Enquanto isso, o conhecimento psicopatológico é colocado de lado, repetindo-se a tendência histórica de compreensão da loucura pelo modelo organicista. E como no diz Isaías Pessoti, “o estilo organicista de pensar e de trabalhar exigia muito menos do médico. E lhe dava uma possibilidade muito maior de arbítrio: tanto no diagnóstico como no tratamento”. (PESSOTI, 2001, p.168)

Com Pinel, os loucos conquistaram o direito de serem tratados como doentes. Posteriormente, Freud principiou que o sujeito não dá a certos pensamentos, sentimentos e desejos os mesmos direitos que dá a outros pensamentos, sentimentos e desejos. Dessa forma, Freud mostrou que o homem aliena-se de si mesmo ao retirar o sentido de seus desejos. Repressão, recusa e rejeição - "verdrängung", "verleugnung" e "verwerfung" - são os mecanismos utilizados para este fim, engendrando as doenças mentais, tornando excessivamente tênue a linha entre a normalidade e a loucura. A intempestividade do *id* ou a prudência do *super-ego* poderia despertar no indivíduo as manias e as melancolias que desde Hipócrates sempre existiram. Como tornar-se sábio então? Assim sussurra em nossos ouvidos a *Loucura* de Erasmo de Rotterdam - os sábios “sabem fazer do branco preto, soprar no frio e no quente e evitar a confusão entre o que sentem e o que dizem.” (ROTTERDAN, 1973, p.66)

O que observamos com Freud, e, até mesmo, com as classificações do que viria a ser loucura, é que qualquer pessoa poderia vir a enlouquecer. Como nos diria Rotterdam, “não há, em todo o mundo, um só homem que a todo o momento se mostre sábio sem espécie de loucura” e “O coração do sábio está com a tristeza, o coração do louco com a alegria.” (ROTTERDAN, 1973, p.70-128).

Antes de fazer dessas frases elementos polêmicos, podemos refletir sobre as seguintes situações: se qualquer pessoa pode ter seu estado de percepção alterado com a utilização de substâncias como álcool ou mesmo outras drogas, ela seria considerada louca? O mergulho nos Paraísos Artificiais

– o ópio, o haxixe e o vinho – que certa vez fora descrito por Charles Baudelaire, transformaria um são num louco?

Tomemos o exemplo do escritor Lima Barreto, que passou vários anos interno num manicômio por ser considerado louco, quando é sabido que ele possuía problemas com a bebida alcoólica.

O escritor e jornalista Afonso Henriques de Lima Barreto, nasceu no Rio de Janeiro, no dia 13 de maio de 1881, sete anos antes da abolição da escravidão. Era filho de João Henriques de Lima Barreto e de Amália Augusta. Mulato num país com forte ranço escravagista, também enfrentou a exclusão derivada da pseudo-loucura de seu pai, que no caso era fruto do alcoolismo. História vista nas entrelinhas da obra *Cemitério dos Vivos*.

O escritor Lima Barreto foi porta-voz e precursor do movimento antimanicomial no Brasil. Ele denunciou as ações desenvolvidas nos manicômios, sendo autor de *Cemitério dos Vivos*, embora ficcional, fora baseada em suas experiências vividas no hospital psiquiátrico; e, *Diário do Hospício*, este, sim, biográfico. As anotações que constituem o *Diário do hospício* foram feitas por Lima Barreto durante a sua segunda internação no Hospital Nacional de Alienados (dezembro de 1919 a fevereiro de 1920) e encontram-se na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Lima Barreto, assim como Antonin Artaud, foi considerado louco por uso de substâncias que limitam a capacidade de raciocínio, no seu caso o álcool.

Estou no Hospício, ou melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra para aqui pelas mãos da polícia. Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos uma outra, só capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra vez que lá estive (Referência à sua primeira internação no hospício, de 18 de agosto a 13 de outubro de 1914.) me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável. Desta vez, não. O enfermeiro antigo era humano e bom; o atual é um português (o outro o era) arrogante, com uma fisionomia bragantina e presumida. Deram-me uma caneca de mate e, logo em seguida, ainda dia claro, atiraram-me sobre um colchão de capim com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria. Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco, mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há 6 anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: delírio. (LIMA BARRETO, 2010, p.23)

Os escritores como Lima Barreto, Machado de Assis, Antonin Artaud, bem como o próprio Foucault, observam a psiquiatria não como libertadora, mas como processo de dominação, exemplificando o poder disciplinar, o poder médico e da ciência.

Teóricos da psicanálise fizeram uso da literatura para análise e elaboração de teorias, haja vista as artes oferecerem um rico arsenal para se desenvolver uma visão crítica sobre as breves certezas da ciência e dos conhecimentos ao longo da história.

Sigmund Freud (1856-1939), por exemplo, tem sua obra marcada pelo literário e pela interlocução com diversos escritores, sobretudo o escritor russo Fiódor Dostoiévski.

É justamente a criação da psicanálise, um dos fatores primordiais para que se possa observar a psiquiatria de uma forma mais amena e menos invasiva, ou melhor, para que o tratamento dado aos sujeitos seja diferenciado, sendo a psicanálise bastante focada no inconsciente e na memória individual.

[...] os psicanalistas e os psicólogos insistiram quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento, nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura, exercem sobre a memória individual. (LE GOFF, 2003, p. 426).

Um grande estudioso da memória, o filósofo Henry Bergson em sua perspectiva sobre a memória, desenvolvida no final do século XIX, com seu trabalho *Matéria e Memória*, partiu de um desafio para superar o dualismo presente em estudos sobre as relações entre matéria e espírito, em que a memória é tratada como objeto.

A reflexão de Bergson sempre parte da essência da matéria, onde a matéria era o “conjunto de imagens, e a percepção da matéria dessas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, um corpo”. (BERGSON, 1990, p.13).

Assim sendo, a representação da imagem seria delineada, a partir do corpo como centro que medeia à relação do homem com a realidade, afirmando que: “Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa, nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções”. (BERGSON, 1990, p.26).

Bergson estrutura uma concepção sobre memória e sua função na relação do corpo com a realidade exterior e inicia a reflexão estruturada sobre a memória, considerando que:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.

...

O passado sobrevive de duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes. Com isso, a operação prática, e consequentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON, 1990, p.55-59).

Com Bergson observamos que as percepções humanas estão impregnadas de lembranças e a memória é marcada pela força destas lembranças. Seguindo suas análises de dualismos e dos dois tipos de memória, observa-se que nos dois tipos de memória, a forma de acesso é única, a qual para evocar seu passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar, visto que a imensa maioria de nossas lembranças tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, consequentemente, não se reproduzir jamais. Muito embora nem todo reconhecimento implique necessariamente “a intervenção de uma imagem antiga, haja vista ser possível também evocar tais imagens sem conseguir identificar as percepções com elas”. (BERGSON, 1990, p.73).

Por este viés, o estudo da memória se fixa no indivíduo, e o modo como o indivíduo se relaciona com o seu passado, distendendo-se em percepções e em lembranças, onde somos fruto da totalidade do que capitamos sensorialmente e nos envolvemos.⁴

⁴ No capítulo seguinte, abordaremos mais uma vez a temática da memória, referenciando a sua importância no processo criativo de Raimundo Carrero, onde podemos observar o sentido de memória coletiva de Halbwachs, além da concepção de memória em Le Goff.

Novamente retomamos a psicanálise numa tentativa de apreender melhor as memórias particulares e como estas podem se converter numa patologia. Para a psicanálise, a loucura não parte da conjectura da separação entre o patológico e o normal. Freud, por exemplo, alega que a loucura faz parte de cada um e reside no inconsciente, e os loucos são aqueles que cederam à luta que é uma constante a todos em relação ao que é inconsciente.

Para Freud, o delírio é uma tentativa de cura e não deve ser suprimido através da medicação e, diferente da psiquiatria, deve-se valorizar o discurso do psicótico, suas produções, ao passo que acredita que ele veicula uma vontade, lhe oferecendo uma escuta, instrumento fundamental para a realização de um trabalho terapêutico.

Freud propõe a direção do tratamento não a partir de um saber previamente instituído, mas de uma abertura inconsciente, onde o analista necessita abrir mão de seus preconceitos. Dessa forma, podem-se ouvir as minudências do discurso de cada sujeito. Não obstante, Freud retrocedeu diante do fenômeno da psicose ao afirmar que o tratamento psicanalítico tinha seus limites, considerando que os pacientes psicóticos eram inacessíveis aos esforços terapêuticos, em virtude de dificuldades no estabelecimento do vínculo transferencial.

Psicanalistas como Lacan, seguidores de Freud, discordam deste ao considerar que é possível o tratamento da psicose pelo dispositivo analítico, ainda que com algumas diferenças em relação ao tratamento psicanalítico das neuroses. Vale salientar que a escuta conservar-se como o instrumento essencial deste tratamento, na medida em que a psicose implica numa relação particular do sujeito com a linguagem. Dessa forma, o dispositivo psicanalítico da escuta vem sendo apropriado pelas novas formas de assistência surgidas em torno da discussão da reforma psiquiátrica.

Já na segunda metade do século XX é que podemos observar de forma mais categórica os ideais da reforma psiquiátrica que clamava por uma voz ativa desde Machado de Assis, Lima Barreto e Antonin Artaud. Podemos citar Franco Basaglia, como um dos psiquiatras mais debatidos no mundo, em função dos trabalhos que desenvolvia na Itália. Ele introduziu uma série de transformações no Hospital Psiquiátrico de Gorizia e no Hospital Psiquiátrico

Regional de Trieste, abolindo as medidas institucionais de repressão, criando condições para reuniões entre médicos e pacientes, devolvendo ao doente mental a dignidade de cidadão. Seu livro *A Instituição Negada* é considerado uma obra-prima da psiquiatria contemporânea.

A psiquiatria, desde seu nascimento, é em si uma técnica altamente repressiva que o Estado sempre usou para oprimir os doentes pobres, isto é, a classe operária que não produz... O hospício é construído para controlar e reprimir os trabalhadores que perderam a capacidade de responder aos interesses capitalistas de produção. (BASAGLIA, 1982, p.14)

O conceito de Reforma Psiquiátrica sofre uma radical transformação após os resultados desenvolvidos por Franco Basaglia no norte da Itália. Mais que uma reforma psiquiátrica, o hospital passa-se a ser negado, sendo denunciado como manicômio, pautado na tutela, na custódia e na gestão de seus internos.

Após Basaglia, o ideal de uma Reforma Psiquiátrica seria uma sociedade sem manicômios, capaz de abrigar os loucos, os portadores de sofrimento mental, os diferentes, os anormais. De fato, ainda hoje, é uma temática bastante delicada a ser discutida. Mas desde o século XVI, Erasmo de Rotterdam já nos alertava que “é tão louco exprimir uma verdade intempestiva como é imprudente ser de uma sabedoria deslocada”. (ROTTERDAM, 1973, p.54)

Seja nos literatos, ou estudiosos como Foucault e Erasmo de Rotterdam, observamos que mesmo indivíduos loucos podem apresentar discursos lógicos sobre a alma humana, levando-nos a questionar como são organizadas e estabelecidas “veracidades” sobre os acordos sociais, sobre os problemáticos limites entre a razão e a desrazão, sanidade e loucura, normalidade e anormalidade. E alguns desses discursos serão analisados a seguir através da obra de Carrero, onde, mais que uma loucura atrelada a sua história, colocar-se-á em evidência análises do ponto de vista mais contemporâneo, sobretudo com a utilização dos estudos psicanalíticos de Freud e Lacan.

3 RAIMUNDO CARRERO: o louco por trás das obras

A gente escreve sobre o que não tem coragem de confessar a própria alma. (Raimundo Carrero, 2013)

O jornalista, professor e escritor pernambucano Raimundo Carrero de Barros Filho, nasceu em 20 de dezembro de 1947, em Salgueiro, interior de Pernambuco, filho de Raimundo Carrero de Barros e Maria Gomes de Sá. Décimo filho de uma família de onze irmãos. Ele teve acesso à literatura clássica desde muito jovem. Segundo o próprio, ficava horas lendo José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Ibsen, Shakespeare, Bernard Shaw, entre tantos outros.

Carrero sempre confessou ter paixão pela literatura pura. E dessa forma desenvolveu a sua própria literatura. Para ele, o leitor que faça depois a leitura que achar conveniente. Esta leitura poderia ser psicanalítica, psicológica, sociológica, mas trabalhada pelo escritor seria somente literatura. E a literatura mais pura possível, com suas estratégias e seus artifícios.

As leituras das obras o incentivaram a produção dos seus primeiros textos. Muito embora tenha realizado seus primeiros escritos ainda na adolescência, Carrero iniciou-se na literatura oficialmente com a publicação do seu romance *A história de Bernarda Soledade – A Tigre do Sertão*⁵, contando com um longo prefácio do seu amigo, o escritor paraibano Ariano Suassuna. Esta obra de Carrero é integrante da literatura do Movimento Armorial. Segundo Carrero, a estética armorial é exterior, próxima da epopeia e exige uma técnica associada ao folheto de cordel.

Enquanto alguns especialistas consideram Carrero como um escritor regionalista, ele não se considera desta forma, pois, segundo ele, o regionalismo é

uma escola, é um movimento cultural, é algo que está ligado a princípios rígidos. Regionalistas seriam José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, um tanto de Jorge Amado e nada de Graciliano Ramos. Este nunca foi regionalista. E por quê? Veja bem: só é regionalista quem cumpre as determinações do Movimento Regionalista, lançado – ou não – por Gilberto

⁵ “Até escrever a *A história de Bernarda Soledade – A Tigre do Sertão*, tive que percorrer muitos caminhos, gastei muito papel e tinta; inventei muitos contos e novelas, gastei dezenas de noites acordadas; vivi dias tumultuados; pensei que nunca seria escritor”. (CARRERO apud PEREIRA, 2009, p.20)

Freyre, em 1926. O documento assinalava que o escritor brasileiro precisava observar a maneira de viver de uma região – a maneira de andar, de vestir-se, de amar – para documentá-la na obra artística. E acrescentava: com alguma coisa de estética. Ora, a estética é o centro da obra artística, seu principal objetivo. Na minha obra, por exemplo, ocorre o contrário: a estética é o princípio; a luz que ilumina o conteúdo. Não é o conteúdo que ilumina a estética. (Depoimento dado à Heloísa Buarque de Hollanda, disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-raimundo-carrero/)

Carrero transparece em sua obra o universo do humano em todas as faces, incluindo a miséria, a maldade e a loucura, deixando exposto nos livros abordados todas essas camadas da realidade humana. Para o autor se não existe contradição na alma humana, não existe obra literária. A loucura é essencial para a vida, transgredir o natural é o que faz a vida ter cor, ter graça. Para ele a vida precisa de um pouco de anarquia, um pouco de molecagem, senão não é vida.⁶

Carrero alia inúmeros elementos para a construção de suas histórias e seus personagens, um desses elementos ele busca na religião. Conhecido como um fervoroso católico e exímio leitor bíblico, ele bebe no pecado e na dor para desenvolver seus pensamentos. A este respeito Carrero nos diz que

Se o pecado for visto pelo plano religioso, é uma ofensa grave a Deus. Mas se o pecado for tomado no sentido de transgressão humana, então pode ser justificado pela lógica da vida. Todas essas questões me inquietam, ainda mais porque a civilização moderna procura eliminar a presença divina. O que se justifica: o homem é, por natureza, um transgressor e por isso mesmo quer se sentir livre para transgredir. O que parece fácil de acontecer porque a presença divina só se justifica pela fé, não pela lógica. E é aí que reside outra contradição, metido na camisa de força da lógica, o homem que transgredir para não se submeter a regras. O que numa palavra significa: acredita-se no pecado e não no pecador. E assim vai o escritor, ao constatar que sem uma dose enorme de transgressão não existirá escritor. Na expressão de Henry Miller: o escritor é um rebelde, por isso precisa da traição, da transgressão às regras, ao comportamento social, à lógica natural, à narrativa comum, à gramática, ao abuso de regras... É isso, aliás, que está dito em *Sombra Severa*. É uma metáfora da transgressão humana. É uma metáfora ainda maior do escritor, do criador enfim, que se rebela contra o mundo e, no entanto, é seu melhor amigo. Ou seja, Judas estupra a noiva do irmão, Abel, mata-o em seguida e é capaz de sofrer por ele. Algo aterrador, concordo. (CARRERO apud PEREIRA, 2010, p.77-82)

⁶ Depoimento dado ao jornalista Felipe Torres, Jornal Diário de Pernambuco, 23 de setembro de 2013.

A literatura carreriana busca nomear o real, sendo o real aquilo que move a humanidade. Carrero, acreditando em sua ousadia, deixa as feridas expostas, falando de maneira tensa e densa da barbárie humana. Para ele, a alma humana pode chocar o leitor. Segundo o psicanalista George Lederman, “a prosa de Carrero é antes de tudo um mergulho no interior do ser humano para lá descobrir suas perplexidades, seus medos e paixões. Quem procurar na ficção carreriana momentos de leve entretenimento por certo se frustrará. Os personagens de Carrero não são deuses nem heróis, são pessoas como eu e você, todos eles com seu inferno e paraíso. Suas falas constituem geralmente monólogos interiores como uma forma de se entenderem melhor.” (LEDERMAN apud PEREIRA, 2010, p.31). Dessa forma, Carrero faz uso de uma linguagem crua em contraponto a sentimentos afetuosos. Não obstante, ele deixa claro que o autor não é o narrador. O autor assina a obra. Quem narra é o primeiro personagem criado pelo escritor. Não há nenhuma conciliação. Por mais que para ele literatura seja memória e a utilização do autobiográfico se faça corrente.

A literatura tem o poder de estremecer as bases culturais estabelecidas, expondo e questionando a realidade. Para Carrero, escrever é uma dor, uma angústia, é se rebelar e não se satisfazer com a realidade. Para um bom trabalho, o escritor tem que ter rotina. Escrever não é iluminação. Escrever é trabalho. Não precisa de inspiração, de talento e de estilo. Precisa de trabalho. Onde a maior qualidade do autor é ser um bom sedutor. No fim, só se escreve pra se conhecer o espírito humano. Para ele, a estória foi a maneira encontrada para realizar bem suas reflexões.

Entre suas técnicas, Carrero faz uso da possibilidade de convocar o leitor ao diálogo, haja vista este último se identificar ou se distanciar dos personagens de suas obras, mexendo com a sensibilidade do leitor ao máximo.

Podemos dizer que Raimundo Carrero sintetiza muitos elementos de um escritor romântico moderno, seja pelo fato de possuir as angústias do autor, que correspondem aos conflitos imanentes que o homem sempre possuiu e que transpareceram mais claramente nos últimos séculos.

Ao longo de minha carreira de escritor – sobretudo depois que escrevo um livro ou pouco depois de publicá-lo -, não é incomum o tempo em que me sinto tomado por um vazio

intelectual, cinzento e lerdo, em que fico completamente parado. Seco. Ou tenho essa sensação. É como se não existisse. Conduzido por uma incrível insensibilidade. Aí quando me imagino sentado na cadeira de balanço do meu pai, em Salgueiro, sempre à noite, e desejando permanecer ali para sempre. Não quero nunca mais voltar ao mundo. E o que mais me impressiona, é que não sinto raiva, não sinto desgosto, não sinto desespero. Nada. E apenas nada.

Talvez uma espécie de zumbi, estranho ao mundo, às suas sensações, aos seus comportamentos. Não é o caso de perguntar por que vivo ou por que não vivo; por que sou escritor ou por que não sou escritor. Não, não é assim. Apenas não sinto nada, não vejo nada, não percebo. Torno-me autômato. E o sonho de voltar à cadeira de balanço retorna, é uma imagem recorrente que me dá tranquilidade, me deixa em paz, me acalma. Agora estou ali, certo de que a noite passa, e que nunca mais vou precisar sequer de mim.

Esse vazio intelectual vai, aos poucos, passando para a minha vida prática. Não sinto gosto. Não vejo cores. Não me alegro. E o que mais me inquieta é não sentir gosto. Ou seja, sabor. Quando não distingo uma feijoada de uma macarronada. Uma feijoada não me satisfaz, muito menos uma macarronada. Que diferença faz um suco de caju, de um suco de mangaba? Uma cerveja ou um copo de vinho? Nada faz diferença na minha boca. Não sinto o tato. Ou penso que não sinto o tato. Passa por mim um estranho constrangimento quando tenho de falar com as pessoas. Não é uma questão de querer ou não querer – é uma questão de vazio.

Parecia ouvir, na minha quieta sensação de estranho ao mundo, aquelas palavras de Addie, personagem de Faulkner, no romance *Enquanto agonizo*: “Eu só me lembrava, então, de como meu pai costumava dizer que a verdadeira razão de se viver era preparar-se para ficar morto durante muito tempo”. Então eu me via mais do que nunca quieto, inexpressivo, preparando-me para morrer. Ou não. De que valia? Nada valia nada. Mais uma vez despojado de sensações e de sentimentos.

Aí eu começo a pensar: por que não passo isso para meus personagens? Mas que personagens se eu não sei escrever? O que é um romance? Para que serve um romance? Que importância tem um homem escrever romances? Se meus leitores perceberem bem, minha obra está cheia dessas inquietações. É um momento da minha vida, digo, e – seja de que forma for – quero gostar dele. Ainda que as pessoas não percebam. Lembro-me de Hemingway dizendo a Fitzgerald: “Não lamente suas tragédias, transforme-as em literatura”. Sim, mas que tragédia, meu Deus, se não havia sequer uma tragédia para lamentar e escrever?

O curioso é que também se instala a reação. Quero sair dali, logo. Mas eu não sei escrever, não sei pensar, não sei ler. Os meus livros não existem, nunca foram escritos, não passam de ilusão. E se eu conseguir escrever alguma coisa agora? Começando hoje? Tornando-me verdadeiramente um escritor? Uma reação lenta, sem força, despossuída. Foi num desses tempos que me perguntei: de que matéria, afinal, são feitos os romances. Já havia começado a ministrar oficinas de criação literária, tinha poucos alunos, e procurava examinar cada passo de uma história, o que cada palavra estava ali e por quê. Mesmo assim vivia esquisitas inquietações. Nunca me senti plenamente um escritor. Faltava sempre alguma coisa, sempre.

Em *A teoria do romance*, Lukács nos fala sobre a angústia do autor diante de sua desesperada busca pelo sentido em um mundo convencional e opaco. Este mundo onde os homens modernos vivem é o que Freud chama de melancólico.

Contemporâneo a Lukács, o psicanalista Sigmund Freud, em 1917, em seu artigo *Luto e melancolia*, compara a melancolia constantemente ao processo de luto, assinalando um amplo enredamento do primeiro, ao passo que destaca o luto como um processo imprescindível à manutenção das ligações dos “objetos” nos momentos de perda, objetos que podem variar desde o amor de alguém, um sonho, um ideal ou sua própria identidade. Na melancolia o “eu” ama o “objeto” por meio da identificação. O melancólico constitui um forte pacto do objeto diretamente com o eu, executando, então, uma identificação com o objeto. Ao identificar-se com o objeto, o melancólico, segundo Freud, “recria” o objeto em si. (FREUD, 2011, p.47-51)

Essa melancolia muitas vezes é expressa na solidão. E nas primeiras obras carrerianas encontramos a solidão do sertão. Em suas palavras, a solidão do sertão é muito grande, é uma solidão bem diferente da solidão da área urbana. É uma solidão cheia de sol, de silêncio, mas muito pegajosa, muito pesada. A solidão da cidade grande é sombria, cinzenta, a do sertão é pesada, a qual Carrero chama de solidão oca, como se houvesse dentro da solidão outra solidão. Para o autor, no sertão, as pessoas são magoadas com o silêncio, odeiam o silêncio, e o amam ao mesmo tempo. Por isso seus personagens não falam. Sua crença em elipses é onde está a literatura, não é na palavra escrita, é no abismo entre uma palavra e outra, esse abismo é o que forma a loucura para Carrero.

Já Lukács, pensa o ser, sua existência no mundo e, principalmente, sustenta o primado da razão prática. O que lhe permite reconhecer uma cisão que se dá na relação de representação entre a obra e o mundo, e não na relação de expressão entre a obra e o artista.

A estética dita romântica é centrada na especulação sobre a autonomia da arte e, em particular, na especificidade histórica do gênero romance. Lukács contrapõe em uma filosofia da história a experiência da antiguidade à

da época moderna. Enquanto a primeira teria sido marcada por uma formação natural, dotada de coesão e unidade, a segunda assinalaria uma formação artificial, na qual imperaria a fragmentação, a força do particular e de uma individualidade original e interessante, ou seja, positivamente, um espaço no qual se daria a emancipação do entendimento.

Na modernidade não é mais possível um entendimento perfeito entre o indivíduo e o mundo, visto que o homem tornou-se problemático e o mundo, fortuito. Dessa forma, o romance vem anunciar justamente essa situação de completo desterro. Não obstante, os homens não interrompem a busca da totalidade perdida. Se antes a totalidade era espontânea, imediata, agora ela é artificial, produtora, sendo ao mesmo tempo desejo, ausência e signo de um desmoronamento.

O mundo moderno não é mais homogêneo e a condição moderna é a da fragmentação. Contudo, Lukács encontra uma solução para os problemas da relação entre natureza e história, dialogando com o referencial antigo e, ao mesmo tempo, afastando-se das soluções românticas dadas ao problema. Portanto, para Lukács, o romance não é a síntese de todos os gêneros, embora seja portador de uma especificidade, uma configuração própria na significação do tempo que precisa ser desvendada. Para Lukács, o tempo presente é constitutivo e não um tempo intermediário denunciando a ingenuidade e melancolia dessa subjetividade tornada seu próprio objeto, que tem de refletir por não poder agir.

No século XX, há uma reformulação, um repensar na estrutura do romance. Em *Notas de Literatura*, Theodor Adorno busca esclarecer a posição do narrador no romance moderno, visto que há crise do narrador no romance, que, segundo o autor, é decorrente do subjetivismo. (ADORNO, 2003, p.55) Adorno debate os limites do romancista e sua obra, ressaltando que o romance deveria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Adorno celebra o escritor irlandês James Joyce, por este vincular o levante do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva, visto o realismo ser estreito.

O narrador que apenas descreve, delimitando o seu papel e o do leitor em lugares fixos, não pertence à contemporaneidade, pois o domínio do objeto torna a obra distante do real. A questão seria: como narrar? Narrar passa em

parte para o leitor, tornando este num partícipe da construção da interpretação da narrativa, não de maneira passiva, pois o leitor completa o pensamento do narrador.

Dessa relação leitor-narrador, há que se destacar a distinção entre leitor ativo e passivo⁷. A receptividade da obra está ligada ao horizonte de expectativa, ou seja, o que o leitor espera e como ele recebe.

Luiz Costa Lima (LIMA, 1991) nos diz que enquanto no romance tradicional o enfoque era o convencimento, visto que o narrador tentava envolver o leitor de modo que ele acreditasse na sua narrativa, o narrador, portanto, era quem conduzia o leitor para o interior da história narrada com seus fatos e personagens; a narrativa contemporânea é exposta nas entrelinhas, na ironia, na construção do texto, pelo entrecruzar do enunciado e da enunciação que se nota a veracidade dos fatos, muitas vezes, manipulado pelo narrador como nos romances românticos. Logo, o leitor exerce um papel ativo, participando da construção do sentido ao duvidar do que está sendo narrado ou mesmo embarcar dialogicamente com o narrador.

Segundo Carrero, o narrador não precisa necessariamente ser dramático ou lírico, eloquente nos adjetivos ou leviano nos advérbios. Basta acreditar no sentimento da frase, da cena ou do cenário. Basta contar e descobrir o ritmo correto e precisa evitar as frases que interrompam o fluxo narrativo, pois o leitor perceberia a “mão pesada do autor”. (CARRERO, Suplemento Pernambuco, fev.2013)

Carrero, fazendo uso de uma literatura séria, constrói seus personagens de maneira bastante calculada, pondo o homem diante de si mesmo. Se imaginar no lugar do personagem é a técnica para que sua literatura se tornasse densa, dramática. Seus personagens se afastam dos comportamentos convencionais, aqueles aceitos como naturais pela sociedade.

Natural para muitos autores, a identificação com um ou mais de seus personagens é fidelizada por Raimundo Carrero, seja no início com *Bernarda Soledade*, seja mais recentemente com Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*. Muito embora Carrero apregoe que jamais teria coragem de cometer as barbáries de seus personagens, a sua identificação com eles é

⁷ No próximo capítulo retornaremos a falar sobre a narrativa e o papel do leitor (ativo e passivo).

inevitável. O autor revelou a particularidade de que enquanto escrevia seus livros embutia nele os seus desejos, exemplificando da seguinte forma: “quando Matheus falava que estava com vontade de fumar. Era eu, Carrero, que estava com vontade de fumar”.⁸ Em outro momento, ele nos disse que seus personagens representariam as suas dilacerações, sua intelectualidade, suas ansiedades, mas sempre de maneira ficcional.

Isso quer dizer: eu não seria um bandido, por exemplo, mas jogaria toda a minha compreensão daquilo que me parecia ser um bandido no personagem, não roubando dele as minhas características, ainda que fossem inventadas. Para isso, tomei como exemplo ficcional, a mais dolorosa das confissões literárias. “A Confissão de Stravóguine ao Bispo Thikon”, de Dostoievski, no romance “Os Possessos”. Outra vez: não como exemplo de vida, por favor, mas como exemplo de sinceridade literária.

Cada uma das minhas palavras teria que ser vigorosamente sinceras. Com aquela força e aquela determinação. E isso me custou um tempo de agonia. Ainda que fosse na risada, na gargalhada, na festa. Porque na risada, na gargalhada, na festa, há sempre uma dose muito especial de dor. Até porque todos nós rimos por causa dessa sensação dolorosa que permeia a ironia, o cinismo, o sofrimento. Ninguém rir da beleza, mas do desespero humano. Por isso, Charles Chaplin tem sido tão importante no seu zelo estético e harmônico. Com ele aprendi a busca do equilíbrio narrativo, naquele sentido de que é possível escrever uma tragédia sem usar o que chamo de frases grandiloquentes, que berram mais do que justificam, traindo a outra expressão de Flaubert: “Toda palavra que aparece mais do que as outras numa frase é porque a palavra está errada”. (CARRERO, 2010. Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php)

Duas peculiaridades bastante presente nos personagens de Carrero, deve-se ao fato do autor ter sido repórter policial e músico⁹. Como repórter policial, Carrero esteve frente-a-frente com situações de extrema crueldade, onde o homem mostra-se capaz das coisas mais terríveis. Mesmo não exercendo mais essa função, o escritor continuou a utilizar as manchetes de jornal para se “inspirar” a desenvolver suas histórias. Quanto a sua musicalidade, é presença constante o saxofonista em suas tramas, geralmente ele é o protagonista, caso observado em Jeremias, de *Maçã Agreste*, Matheus de *O amor não tem bons sentimentos* e, naturalmente, Natalício em *Sinfonia para vagabundos*, onde encontramos a imagem de um saxofone já na capa do livro.

⁸ Depoimento dado ao autor da Dissertação.

⁹ Carrero é saxofonista, e em sua juventude tocou com a banda de rock Os Tártaros.

Na novela *Sinfonia para vagabundos*, o personagem chamado Natalício é o músico da noite, o músico pobre das unhas grandes e pretas, das madrugadas insones, saindo das boates de madrugada para ir para casa a pé, tomando cachaça no bares e tendo que tomar a sopa de caridade na igreja da Praça D. Vital, no Mercado de São José. Foi observando esses músicos – porque o escritor, o artista de um modo geral guarda essas imagens no inconsciente para depois transformá-la em personagem – foi observando essas pessoas que eu passei a sentir a necessidade de trazê-las para o romance. Foi aí que eu coloquei num outro romance, chamado *Maçã agreste*, um saxofonista que se chama Jeremias; no romance *O amor não tem bons sentimentos* tem Matheus que é o personagem central e está no conto que saiu pela Record, ele é um músico de boate e de banda. (CARRERO apud PEREIRA, 2010, p.68)

Uma especificidade constante nos personagens carrerianos é o fato deles possuírem um passado e fortes laços familiares, sendo inclusive comum o aparecimento dos mesmos personagens em livros distintos, é o caso da família de Dolores e Ernesto Cavalcante Rego, seus filhos e suas inúmeras e conflituosas relações.

Em *Maçã Agreste*, romance que abre o *Quarteto Áspero*, se dá início a história da família de Ernesto e Dolores. A partir deste romance, a literatura carreriana começa a ter uma expectativa mais urbana, ainda que um urbano muito ligado ao rural, haja vista ele afirmar ter muito medo da vida urbana. A relação urbana lhe parece surda por natureza, sendo uma relação apessoal. Enquanto o sertão, o rural, é mais pegajoso, as pessoas estão na alma das outras o tempo todo, mesmo nas que parecem não muito próximas.

Em *Maçã Agreste*, os personagens são solitários em sua essência. O músico Jeremias, líder da seita *Soldados da Pátria por Cristo*, prega a bondade e a compreensão de dia e a noite exorta os pivetes e prostitutas a seguirem na devassidão. Marcelo Pereira, ancorado por Gilvan Lemos, conta-nos que Jeremias era um solitário até na procura do prazer ao tocar saxofone ou no sexo:

(Jeremias) “não chega nem a possuir fisicamente a amante, e se esta uma vez o satisfaz é na realização de um ato que costumamos chamar de solitário. Quer dizer, a amante lhe proporciona o prazer, mas é como se ela ao mesmo tempo procurasse para si”. Jeremias “sofre mais com o roubo de seu saxofone do que com a desdita dos seguidores de sua doutrina”, enquanto Raquel “se entrega aos homens da rua porque este era o seu sonho”, mas “nem ao amante efetivo ela dispensa qualquer distinção amorosa”. Dolores, por sua vez,

não lamenta a fuga afetiva do filho nem o suicídio do marido. Sente apenas a falta da maçã agreste, que não a leva a pecado nenhum, mas é onde talvez se concentrem todos os pecados do mundo e que fazem Dolores acumular dentro de si todas e tantas dores “que já a insensibilizaram diante do que lhe resta viver. (PEREIRA, 2009, p.37)¹⁰

Sem a intenção de continuar a história propriamente dita, mas a de aproveitar a riqueza de seus personagens, Carrero escreve a história de Matheus, que trataremos de forma mais intensa no quarto capítulo. E, para se compreender a história do personagem Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*, faz-se necessário saber que a história do seu arco familiar tem início em *Maçã Agreste*, onde o enredo contempla a narrativa de Jeremias (que também está presente em *Somos pedras que se consomem*), filho de sua mãe Dolores. Ao mesmo tempo em que era seu irmão, Jeremias também era o pai biológico de Matheus.

Sobre *O amor não tem bons sentimentos*, Carrero contou que a história era sobre “um maluquinho que estupra e mata a mãe e a irmã, que, tem, coitado, um sofrimento imenso”¹¹. Sua primeira decisão ao escrever é não correr do personagem, não correr de suas reações. “Se eu ficar com ele, vou com ele até o final, jogo minha alma inteira, minha alma completa, minhas maluquices, minhas dores, minha solidão de tantas faces...”, completa o autor.

Já Scheneider Carpegiani nos diz que:

Para construir o romance, Carrero foi em busca de dois arquétipos literários – o *Dom Quixote* de Cervantes e o Raskolnikov de Dostoiévski, em *Crime e Castigo*. O primeiro verteu a loucura em miséria e galhofa aos olhos do mundo, o segundo, a solidão em assassinato.

[...]

O amor não tem bons sentimentos parte de um lance antifreudiano: garoto é abandonado pelos pais ao nascer, é criado pela e tia e passa o resto da vida procurando remendar as partes de uma família que nunca fora sua, num mundo que já não é mais possível. Ao contrário da psicanálise – onde o paciente se volta ao passado e (em teoria) retorna fortalecido – em Carrero o retorno só estreita os laços com o trágico. (CARPEGIANI apud PEREIRA, 2009, p.44)

¹⁰ As análises entre aspas são de autoria de Gilvan Lemos, a quem Marcelo Pereira referenciou.

¹¹ Depoimento dado a Heloísa Buarque de Hollanda.

O personagem Matheus aparece novamente em *Tangolomango*, livro que tem como foco principal tia Guilhermina, personagem esta, presente em *O amor não tem bons sentimentos*.

Longe dali morei com minha tia, minha tia Guilhermina, num casarão retirado, envolvido por árvores e muros, aonde convergiam tristeza e abandono. Ficava numa esquina, estranhamente recuado, o último da rua, feito senzala ou quintal, castelo de agonia e soluços, de um silêncio tenso e denso, às vezes interrompido pelo cântico de pássaro, não mais do que um pássaro, parecendo que ali tudo tinha que ser medido – medido, contado, pesado. De rigorosa monotonia.

[...]

E aí os dois – Tia Guilhermina e Matheus – passavam a manhã do domingo entre aplausos a eles mesmos, enfrentando o sol que entrava pelos janelões avançando até o meio da sala. E ela olhando a rua distraída. (CARRERO, 2013, p.23-46)

Outra característica do personagem carreriano é o fato dele ser fragmentado, típico do romance, onde a angústia, a melancolia e os conflitos psicológicos são características naturais. Em *Sinfonia para vagabundos*, o próprio Carrero admitia estar vivendo uma fase bastante angustiante e melancólica em sua vida, na qual se sentia “vazio”, repassando essas sensações para seus personagens.

...me senti novamente vazio e, mais do que vazio, cansado. Cinzento. Sem prazer e sem gosto. Sem sabor. Começou “Sinfonia Para Vagabundos”.

[...]

Primeiro o vazio existencial desses três personagens: Deusdete, Natalício e Virgínia – neles joguei todas as minhas sensações, as minhas inquietações e, sobretudo, o vazio, sempre ele, ali perto, mordendo meus calcanhares. - que andam pelas ruas do Recife, se misturam a prostitutas e mendigos, sem encontrar repouso nem respostas. E depois a técnica. Ou as duas coisas ao mesmo tempo. (CARRERO, 2010.

Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php)

Segundo Janilto Andrade (apud PEREIRA, 2010, p.39), os personagens de *Sinfonia para vagabundos* “são navegadores à deriva, antes sonambúlicos que percorrem veredas (da cidade) cuja origem é a insensatez da sociedade pós-moderna cujo destino é o nada. Natalício, Deusdete, Virgínia... A incoerência entre viver a uma utopia e uma realidade que vai transformando os indivíduos em gnomos que metem medo uns aos outros. (As personagens) são

jogadas numa sinfonia cuja melodia é a destruição da força psíquica e cuja contramelodia é a absoluta penúria material”. Já Aldo del Rey (apud PEREIRA, 2010, p.40), observa que “esta suíte para vagabundos que vivem, sofrem, amam e morrem em surdina, sem possibilidade de se fazerem ouvir em meio à estridência do caos urbano, expõe a força lírica de Raimundo Carrero, que resiste aos seus propósitos simultaneamente vanguardistas e pós modernistas”.

Em *Somos Pedras que se Consomem*, obra em que Carrero retoma alguns dos personagens de *Maçã Agreste*, antes mesmo de *O amor não tem bons sentimentos*, a angústia e a melancolia que já existira anteriormente em sua obra, ganha mais força, dessa vez o dilema shakespeariano, tão Hamlet, do cometer ou não o suicídio, aparece em sua obra de forma mais explícita. A personagem Biba apresenta uma profunda melancolia, sobretudo pelo fato da mesma ter sido vítima de inúmeros abusos sexuais desde tenra idade. Enquanto os outros personagens do romance desclassificavam-na, ela vivia seus dilemas existenciais através das suas lembranças e análises.

Deitou-se no chão. Uma mulher. Uma menina. Queria esquecer o próprio nome. Biba. Apenas Biba. E somente Biba. Estuprada. Violentada. Esquartejada. Puta. Prostituta. Rapariga.

[...]

O inferno. Pela segunda vez em toda sua curta e violentada vida pensara em suicídio. E logo, logo a vida não existiria. Inferno e suicídio. Parece que combinavam. Que rimavam. Embora depois de morta esperasse não encontrar coisa alguma. Vazio. Apenas vazio. Vazio absoluto. Inferno. Suicídio. Vazio. Devia ser assim. (CARRERO, 2001, p.101-107)

Quanto ao caráter visual, a literatura carreriana é altamente descritiva e o teor tanto sensual quanto caótico é fortemente presente. Existe a possibilidade natural da alma de um jovem músico boêmio permanecer sempre viva no escritor, pois, segundo Carrero, ele sempre foi afeito a relacionamentos intensos e a sedução é a arma que o sujeito tem para a conquista. E a boemia da noite foi uma forte escola para o desenvolver de personagens e histórias.

Foi como músico que aprendi o que é a noite, o que é tocar numa festa, num baile, acompanhar os namoros, os beijos, os abraços. Esses personagens, principalmente os depressivos, me ajudaram muito a compreender o processo da vida noturna,

a dificuldade financeira do músico que toca a noite toda e não tem como pagar as contas de manhã... Tocava numa festa no Clube dos Cisnes, de noite tocava no Internacional, vestido no terno, e terminava a noite tocando num cabaré como a boate Mauá. Esses músicos, sim, passaram para mim a sensibilidade de viver, de conhecer bem a música, de conhecer bem a vida e o que era a mente das mulheres. É inevitável que na vida do músico tenha mulheres. Elas aparecem, convivi com várias mulheres. (CARRERO apud PEREIRA, 2010, p. 63)

Assim como a sedução é importante para a conquista de um relacionamento, o escritor deve envolver seu leitor através da sedução, e o autor pernambucano busca com sua linguagem prender o leitor a sua obra, seja de uma maneira impactante, seja numa sensualidade descritiva presente nas falas e/ou pensamentos dos seus personagens.

E depois ela passava o batom nas maçãs do rosto com os dedos para avermelhar a face, contornava os olhos com o lápis preto, e as sobrancelhas – aprendera aquilo no tempo em que não conhecia blush - , e ainda pintava os cílios para destacar os olhos verdes mesmo quando estavam cinza de cansaço. No cansaço é que sentia mais desejo, desejo não, não posso sentir desejo pelo meu sobrinho, também carne e sangue meus. O sangue não pode falhar. Esquece tudo, agora, imediatamente. Esfregava o sexo para esquecer. E o desejo saltava para os peitos intumescidos. Nunca senti desejo por ele, só formigamento. (CARRERO, 2013, p.42)

Como um leitor voraz, Carrero sente a necessidade muitas vezes de construir o seu texto aplicando uma larga perspectiva intertextual em suas obras, onde vários autores são convocados para um diálogo, quem sabe até mesmo dando início a um meta-romance, por haver também toda uma discussão de técnicas de romance nos objetivos de suas citações.

As citações, que geraram, e geram, tantas desconfianças sobretudo dos críticos, não são apenas meras citações. Elas estão aí para representar a voz da contemporaneidade – às vezes da tradição -, como uma espécie de coro e de solos dos outros escritores, que vêm em ajuda ao narrador e acrescentam luzes à narrativa... Percebe-se aí, então, que no meu caso, a invenção de várias técnicas, alternadas entre si, mudam os rumos da narrativa, saindo, um pouco, do texto perfeito para desembocar na busca de técnicas que possibilitem maior intimidade com o personagem e, em consequência, procurando as várias pulsações que constroem uma obra de arte ficcional. (CARRERO, 2010. Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php)

A presença da intertextualidade é latente nos romances *Sinfonia para vagabundos*, *Os extremos do arco-íris*, como também em *Maçã Agreste*, onde Carrero convoca Machado de Assis para um diálogo, utilizando o romance *Quincas Borba*.

... 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 apud CARRERO, 1989, p.25)

Possivelmente o livro com maior número de citações, ou seja, onde observamos uma forte presença da intertextualidade, como também da intratextualidade carreriana, é *Somos pedras que se consomem*¹². Nesta obra, Carrero faz utilização de várias passagens de livros para expressar momentos da trama e/ou pensamentos dos personagens centrais. Tanto os personagens Leonardo, Ísis, Siegfried e Nancy K, são vorazes leitores e em todo momento recorrem a uma lembrança contida em algum livro ou mesmo num matéria de jornal.

Ísis tinha um ar de Leonardo com os carros de corrida em miniatura: inofensivo. Passou a mão no rosto. Pelo menos ouviu Ísis:
"Tudo sob controle. Reina a mais absoluta tranquilidade em todo o país".
Ela estava lendo um romance de Antônio Torres. (CARRERO, 2001, p. 118)

No quesito das influências literárias, uma das principais para a criação das obras de Carrero, é o escritor russo Fiódor Dostoievski. Para o autor pernambucano, somente se consegue ser plenamente vivo, lendo, e bem, e Dostoievski é o centro de sua formação. Para Carrero, Dostoievski é o único autor que chegou perto de Deus.

Assim como Scheneider Carpegianni reparou vestígios de Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, de Dostoievski, em Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*, já em 1984, Arnaldo Jambo visualizava o mesmo Raskolnikov no

¹² Carrero faz referência ao seu livro *Maçã Agreste*, retirando inclusive personagens deste livro e o inserindo em *Somos pedras que se consomem*.

Comissário Félix Gurgel, de *A dupla face do baralho - confissões do comissário Félix Gurgel*, de Carrero.

Parece perpassar por toda a atmosfera suscitada pelas abjetas confissões do comissário Gurgel a agoniada figura de Raskolnikov, principalmente quando muitas das reflexões que sugerem nos conduzem aos suplícios da consciência, ou à consciência da culpa e do castigo. (JAMBO apud PEREIRA, 2010, p. 28)

Dentro os inúmeros livros do escritor russo do século XIX, *Os irmãos Karamazov* é, sem dúvida, um que merece destaque, podendo-se inclusive observar a influência desta obra de Dostoiévski na literatura carreriana. Carrero faz referência ao livro *Os irmãos Karamazov* em *Somos pedras que se consomem*.¹³

Os irmãos Karamazov, segundo Freud, é “o mais grandioso romance jamais escrito”, fundamental para se trabalhar o complexo de Édipo, além dos conflitos inerentes ao parricídio, à loucura e o diabo.

O romance de Dostoiévski é um grande tratado sobre o bem, mas principalmente sobre a atuação do mal e dos vícios.

O conflito existente em toda obra, transitando por inúmeros personagens, seus conflitos e a “inutilidade” de suas certezas, haja vista as mesmas poderem ser comutadas com o tempo, faz dos Irmãos Karamazov uma Pedra da Roseta para compreender as angústias vividas por alguns dos personagens presentes nas obras de Raimundo Carrero.

Para Carrero, a *Bíblia* é o principal livro já escrito em toda a história da humanidade, pois encontramos nele personagens riquíssimos inseridos em temáticas fundamentais para o crescimento da alma humana, possibilitando as mais profundas hermenêuticas.

Ao tratar dos conflitos da alma humana, Dostoiévski dialoga com a *Bíblia*, em *Os irmãos Karamazov*, chamando Deus e o diabo para os questionamentos do segundo filho de Fiódor Pávlovitch Karamazov, Ivan Fiodorovitch Karamazov.

O mais velho [dos dois filhos que Fiódor teve com a segunda esposa], Ivan tornou-se um adolescente sombrio e fechado, nada tímido, mas compreendia bem cedo que seu irmão e ele

¹³ “Sabe que Dostoiévski, Ísis estava olhando para trás, o braço sobre o banco, disse que se Deus não existe então tudo é permitido...?... - ... Os Irmãos Karamazov, completou Jeremias” (CARRERO, 2001, p.96)

cresciam em casa de estranhos, de graça, que tinham como pai um indivíduo que lhes causava vergonha, etc. Esse rapaz mostrou, desde sua mais tenra idade (pelo que se conta, pelo menos), brilhantes capacidades para o estudo. Com a idade de cerca de treze anos, deixou a família de Iefim Pietróvitch [o protetor] para seguir os cursos de um ginásio de Moscou, e tomar pensão em casa de um famoso pedagogo, amigo de infância de seu benfeitor. Mais tarde, Ivan contava que Iefim Pietróvitch fora inspirado por seu “ardor pelo bem” e pela ideia de que um adolescente genialmente dotado devia ser educado por um educador genial. De resto, nem seu protetor, nem o educador de gênio existiam mais, quando o rapaz entrou para a universidade. (DOSTOIEVSKI, 2008, p.13)

Já formado e cômico de suas convicções, Ivan

declarou em tom solene que em toda a face da terra não existe absolutamente nada que obrigue os homens a amarem seus semelhantes, que essa lei da natureza, que reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na Terra, este não se deveu a lei natural mas tão-só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade. Ivan Fiodorovitch acrescentou, entre parênteses, que é nisso que consiste toda a lei natural, de sorte que, destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia. Mas isso ainda é pouco, ele concluiu afirmando que, para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acredita em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para a situação (DOSTOIEVSKI, 2008, p.109)

Os pensamentos de Ivan foram primordiais para que o filho bastardo de seu pai, Smerdiakov, cometesse o parricídio. Algo que levou a Ivan a culpa por ter sido acusado por Smerdiakov como autor intelectual do crime. Posteriormente Ivan adoece, enterra-se em conflitos que o levaria a um enlouquecimento, e o problema da loucura paira sobre a materialidade da alma. A loucura e os diálogos com o Diabo se dá no capítulo *O diabo. A alucinação de Ivan Fiodorovitch*.

Dentre as reflexões de Ivan, encontramos o ponto que o levaria a uma calma em seus demônios, quando o homem deveria então se libertar de certas amarras que a certeza individualista legaria.

Quando a humanidade, sem exceção, tiver renegado Deus (e creio que essa era virá), então cairá por si só, sem antropofagia, toda a velha concepção de mundo e, principalmente, toda a velha moral, e começara o inteiramente novo. Os homens se juntarão para tomar da vida tudo o que ela pode dar, mas visando unicamente à felicidade e à alegria neste mundo. O homem alcançará sua grandeza imbuindo-se do espírito de uma divina e titânica altivez, e surgirá o homem-deus. Vencendo, a cada hora, com sua vontade e ciência, uma natureza já sem limites, o homem sentirá assim e a cada hora um gozo tão elevado que este lhe substituirá todas as antigas esperanças no gozo celestial. Cada um saberá que é plenamente mortal, não tem ressurreição, e aceitará a morte com altivez e tranquilidade, como um deus. Por altivez compreenderá que não há razão para reclamar de que a vida é um instante, e amará seu irmão já sem esperar qualquer recompensa. O amor satisfará apenas um instante da vida, mas a simples consciência de sua fugacidade reforçará a chama desse amor tanto quanto ela antes se dissipava na esperança de um amor além-túmulo e infinito. (DOSTOIEVSKI, 2008, p.840)

Podemos observar uma forte presença de Ivan em Matheus, do romance carreriano, *O amor não tem bons sentimentos*. Matheus jamais sentiu culpa por um possível parricídio, haja vista ele jamais ter conhecido o pai. Contudo, Matheus comete dois assassinatos, o de sua irmã, Biba, e de sua mãe, Dolores. Em inúmeros momentos ele questiona a própria morte das duas, alternando entre culpa, vingança, delírio e demais elementos que colocaria a sanidade mental do personagem em xeque. Este seria apenas mais um dos conflitos familiares presentes no universo de Raimundo Carrero. Outra semelhança que podemos observar entre o personagem do russo e de Carrero são as divagações metafísicas, muito embora as diferenças de formação intelectual entre os dois personagens sejam largas.

Segundo o próprio Raimundo Carrero, outro escritor estrangeiro que o influenciou bastante em seus conhecimentos literários e no seu modo de fazer literatura, foi o escritor norte-americano William Faulkner. Certa feita, o escritor pernambucano Hermilo Borba Filho considerou o livro de estreia de Carrero uma obra que deve mais a técnica narrativa a William Faulkner que à estética armorial de Ariana Suassuna.

William Faulkner tem sido um autor a quem recorro sempre, com seus personagens atormentados e seus enredos entrecruzados. “Enquanto Agonizo”, às vezes cheio de moralidades e de julgamentos, colocou-me diante de uma questão que já me perseguia: o problema da técnica romanesca e me mostrou, imediatamente, a individualidade do

personagem diante dos outros e diante dele próprio. Os personagens que contam a história e a história que se desenvolve a partir da versão dos personagens, sem que seja necessariamente contada por um narrador. Ou por um único narrador. O que me fez acreditar que uma narrativa pode ser ilinear sem perder a tensão. E me mostrou, pela primeira vez, as alternâncias do tempo verbal. Além disso, há o poder dramático. A partir daí aprendi algo definitivo: Um romance é também uma poética de romance. A estrutura de um romance é o reflexo da agonia humana. (CARRERO, 2010. Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php)

Se analisarmos através de entrevistas de Faulkner e Carrero, pode-se observar onde Carrero se aproxima e onde se distancia do autor de *O som e a fúria*.

Para Faulkner, “um escritor seria um louco se seguisse uma teoria. Deve aprender com seus próprios erros; as pessoas só aprendem errando. O bom artista acredita que ninguém é bom o bastante para lhe dar conselhos”.¹⁴ Possivelmente Carrero discordaria desta afirmação de Faulkner, sobretudo por ele ser extremamente técnico e dotado de conhecimentos literários, inclusive ministrando oficinas literárias por quase três décadas.

Contudo, Carrero concorda com Faulkner quando se trata de inspiração para o trabalho de escritor. Faulkner afirmava não saber nada a respeito de inspiração, por não saber o que era, nunca a tinha visto e apenas ouviu falar a seu respeito.

A utilização de experiências pessoais em suas obras é fundamental, além da utilização das suas memórias. Para Faulkner, um escritor precisa de três coisas: experiência, observação e imaginação, sendo que duas dessas, às vezes até mesmo uma, podem suprir a falta das outras. Para ele, uma história geralmente começa com uma ideia ou memória ou imagem mental. Escrever a história é apenas uma questão de ir construindo esse momento, de explicar por que aconteceu ou o que provocou a seguir.

Se de um lado encontramos a memória do indivíduo como fator norteador para a criação literária, de outro lado encontramos a literatura como a própria memória reconstruída através de romances memorialistas.

¹⁴ Entrevista de Faulkner, conduzida por Jean Stein Vanden Heuvel, publicada na Paris Review, nº 12, primavera de 1956 e republicada no livro *Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/WilliamFaulknerII.htm>

A memória e a literatura encontram-se sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na (auto)biografia, marcando especificidades nos gêneros, como o romance de memória.

Na relação memória e literatura, há uma poética no tempo da narrativa literária, uma trama poética que faz da narrativa de vida pela via do texto memorialístico, uma ou mais de uma possibilidade de existência e de resistência ao esquecimento.

A escrita memorialista transita entre os fatos e os devaneios, entre as imagens da imaginação e da memória, entre os tempos pretéritos e o desejo do tempo futuro, introduzindo uma gama de ressignificações, pela “reinvenção” do passado, adotando a forma da narrativa do imaginário, percorrendo conexões a um mito fundador, que é o da criação da própria memória, onde a capacidade de lembrar e a potencialidade de inventar se unem para a reinvenção do ser.

Em *A memória coletiva*, Halbwachs procura definir a memória tanto no seu sentido individual quanto coletivo, relacionando-a às lembranças dos indivíduos, visto que ele a entende como uma construção social e coletiva.

Embora a origem da rememoração esteja no indivíduo, ela não se constitui unicamente do seu ponto de vista, pois:

Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. [...] Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também. (HALBWACHS, 2004, p.58)

Para Halbwachs, o indivíduo seleciona e define o que quer lembrar e o faz diversas vezes, sempre que algo o impele a retomá-las. Segundo o autor:

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 2004, p.75-76).

Logo, é o presente que define o que será trazido do passado e como essa lembrança será tratada no presente daquele que lembra. Tal reflexão nos possibilita a levantar questões sobre a memória e as formas da escrita do eu.

Em Jacques Le Goff, no seu ensaio historiográfico, *História e Memória*, é dito que:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria. Certos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer uma destas ciências, podem evocar, de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social. (LE GOFF, 2003, p.419)

Carrero já declarou que o escritor deve usar a memória sem medo, pois as histórias estão bem próximas. Em algumas entrevistas ele deixa claro o quanto tem de si em seus personagens e o quanto tem de sua memória em seus livros, levando-o a recorrer tanto em seus pensamentos irrealizáveis, como no seu inconsciente para a criação de histórias e personagens. Sobre isso, podemos recorrer a sua explicação sobre *Sombra Severa*.

Em 1984 escrevi *Sombra Severa* que é um romance muito importante na minha vida, por muitos motivos. Primeiro porque trata da traição, do drama, da angústia. Não sei se é porque sou sertanejo, mas tudo isso toca muito profundamente a minha alma, a presença de Deus em mim é muito forte. A minha casa era bem em frente da Igreja, se eu andasse em linha reta, eu batia no altar, fui criado em colégio religioso, enfim, uma vida de religiosidade. Há um livro que me marcou muito que é, *As horas dos assassinos*, de Muller, que trata de Rimbaud, e do rebelde que é um traidor por natureza. A partir dessa reflexão do traidor, da traição, do adultério, temas que já estavam contidos em *Na dupla face*, comecei tentar escrever a história dos dois irmãos, que no fim das contas me revelou porque eu sou escritor, foi uma coisa fantástica. Nesse livro, descobri porque sou escritor. Porque queria matar meu irmão e, como não sou assassino, escrevi esse livro. Comecei a trabalhar as imagens do adultério no sentido metafórico. Eu nunca escrevo exatamente sobre uma história, escrevo sobre temas. Ali comecei a construir a figura de Judas, do irmão Abel, da mulher Dina e da sogra Sara. Na verdade, esses personagens todos são eu. Minha vida foi observar essas pessoas pesadas, difíceis. Descobri, de repente, que Judas era um primo meu, uma figura que eu via sentada na frente da porta da casa, com o chapéu sob os olhos, pensando, carregando provavelmente uma enorme culpa nos ombros. Minha infância está toda na primeira parte da minha obra, que

Outra semelhança entre Carrero e Faulkner é encontrada na utilização da técnica do retorno de personagens, que aparecem em épocas diferentes de suas vidas, além da repetição de nomes para designar pessoas diferentes. Em Faulkner podemos citar o personagem Quentin Compson que suicida-se em *O Som e a Fúria* e reaparece em outro estágio de sua vida em *Absalão! Absalão!*¹⁵. Já em Carrero, lembramos facilmente do caso de Biba, presente em *O amor não tem bons sentimentos* e em *Somos pedras que se consomem* (Muito embora, como veremos no último capítulo, Carrero poderia apenas estar repetindo o nome, não a personagem. Podemos dizer também que ele é especialista na técnica de sobreposição de personagens.), além da família de Ernesto e Dolores, que tem sua história iniciada em *Maçã Agreste*, reaparecendo em *O amor não tem bons sentimentos* e no recente *Tangolomango*.

Podemos encontrar também nas obras do escritor norte-americano narrativas trágicas da decadência moral e material de famílias inteiras, mais uma vez observamos a influência de Faulkner para o escritor de Salgueiro.

Na literatura nacional, percebe-se a influência de Machado de Assis e Lima Barreto nas obras de Raimundo Carrero, sobretudo quando elevamos a análise para o campo da loucura e conflitos familiares, temas bastante caros para ambos.

Em *Maçã Agreste*, Carrero utiliza a intertextualidade para apresentar a sua personagem Sofia, referindo-se a Sofia do romance machadiano *Quincas Borba*. Já em *Tangolomango*, a casa onde reside a personagem de tia Guilhermina é a Casa Verde, possível referência a Casa Verde de *O Alienista*, obra onde Machado de Assis trata com uma visão vanguardista as questões manicomiais.

Segundo o próprio Carrero, sempre que ele se distancia dos seus autores fundamentais, sua vida intelectual se desmorona. É certo que não se

¹⁵ Carrero, em *As sementes do Sol*, tem entre os seus personagens, um que se chama justamente Absalão, possível referência ao romance de Faulkner.

devem procurar respostas para uma obra fora da obra. Mas, sem dúvidas, é bem interessante saber o que os próprios autores falam das suas obras, pois ali estão suas visões de mundo, suas críticas, suas fugas, seus universos.

Os escritores não costumam falar de suas obras. Verdade? Não, não é verdade. Muitos escritores, em várias partes do mundo, solidificaram suas ideias literárias escrevendo textos esclarecedores, revelando a intimidade do processo criador, mostrando a estrutura interna, expondo um segredo que deveria ser atributo exclusivo da crítica. O mais importante deles é, sem dúvida, Henry James, cujos prefácios são motivos de disputa entre editores, leitores e estudiosos. O mesmo se pode dizer de Flaubert, cujas cartas a amantes e amigos traçam um quadro verdadeiro daquelas dificuldades que enfrentou enquanto escrevia e quais os resultados alcançados. Dostoiévski, por exemplo, conhecia cada palavra de sua obra e, mais do que isso, conhecia cada movimento interno do livro – quase que se pode dizer: conhecia cada avanço da caneta na folha de papel em branco. [...] Escreve Bakhtin: “Aquilo que o autor executa é agora executado pelo personagem, que focaliza a si mesmo de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem”.

No prefácio em “A sangue frio”, Truman Capote revela quais os caminhos que percorreu na trajetória de sua evolução, começando ainda na juventude: “Assim como certos adolescentes estudam piano ou violino de quatro a cinco horas por dias, eu me entretinha com papéis e caneta”... “O trabalho literário tomava todo o meu tempo: minha aprendizagem no altar da técnica, do ofício; pontuação, colocação de diálogos. Sem falar no plano de conjunto geral, na grande e exigente esquematização de meio-começo-e-fim. Havia tanto a aprender e nas fontes as mais diversas: não só nos livros, mas na música, na pintura e na mera e simples observação cotidiana”. Aí Capote oferece, generosamente, a trajetória do aprendizado. Repetindo: técnica, ofício, pontuação, colocação de diálogos. Não há mais: cenas, cenários, monólogos, solilóquios, fluxo da consciência, e mais: na observação ou no ouvindo: na música e na pintura.

Muitos não publicaram prefácios, nem cartas, nem anotações, guardadas em gavetas, escondidas em diários, às vezes levemente reveladas em entrevistas. Todo esse material tem servido, ultimamente, aos estudiosos do processo criador, numa tendência científica que se chama a genética do texto, sobretudo nas universidades francesas. A genética do texto procura examinar cada detalhe da criação, o princípio, a gênese, cada palavra escrita, cada palavra riscada, cada cena, cada cenário. Até descobrir, da forma mais enfática e mais científica possível, como um autor consegue – ou conseguiu – escrever um romance, por exemplo, sem aquela ideia romântica da espontaneidade. (CARRERO, 2010. Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php)

Carrero, diferente de Dostoiévski, confessa não se recordar muito bem de todas as suas obras com detalhes, confundindo às vezes a mente do leitor,

se este não se permitir adentrar no mosaico literário cuidadosamente armado pelo escritor pernambucano. Carrero gosta de aglutinar histórias, passear entre livros, fazer seus personagens valsarem por diferentes universos, ou melhor, eles bailam sem pudores no universo carreriano. Dessa forma, o autor utiliza o mesmo nome para personagens de diferentes livros, levando a questionamentos como:

- A Biba de *Somos pedras que se consomem* é a mesma de *O amor não tem bons sentimentos*?
- Ísis que em *Somos pedras que se consomem* é irmã de Leonardo e não de Jeremias, mas em *O amor não tem bons sentimentos* ela é irmã de Jeremias e mãe biológica de Biba. Seriam a mesma Ísis?
- Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*, diz ser filho de Ernesto e Dolores. Contudo, em determinado ponto ele diz ser filho de Jeremias, seu pai e irmão. Seria ele fruto de um incesto?
- Ainda em *O amor não tem bons sentimentos*, a escrita do nome de Matheus não apresenta o “h”, sendo descrito apenas como Mateus. Qual a intenção do autor com esse joguete?

Carrero responde essas perguntas com a seguinte afirmação – “Todos os personagens são os mesmos personagens. E todos os personagens sou eu”. Entre charadas e interpretações, nos próximos capítulos navegaremos pelos mares das obras de Carrero, onde a loucura transpõe lirismo e agressividade.

4 OS DELICADOS ABISMOS DA LOUCURA: da loucura lírica a sutil

Se a vida parecer uma loucura em si, quem dita o que é a loucura?

Talvez ser muito prático seja a loucura. Renunciar a sonhos, seja a loucura talvez. Procurar sonho onde só há lixo... Muita prudência poderia ser a loucura! E a loucura maior de todas é ver a vida como é e não como deveria ser.

(Diálogo com Cervantes no filme *Man of La Mancha*)

Não nos cabe falar sobre aquele que é considerado um dos maiores romances de todos os tempos¹⁶. Mas, quando pensamos em loucura de maneira lírica, sobretudo na literatura, é impossível não nos remetermos a *Dom Quixote de La Mancha*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes. O livro é datado do início do século XVII e tinha como intuito inicial parodiar os romances de cavalaria que se encontravam em declínio, mas, em outrora, gozaram de vasto prestígio.

O personagem principal era um pequeno fidalgo castelhano de idade avançada, que, ao obcecar-se pela leitura desses romances de cavalaria, acaba por perder a sanidade e se tornando ele próprio o seu romance de cavalaria.

Suas aventuras são vividas ao lado do seu fiel “escudeiro” Sancho Pança. Sancho possui uma visão de mundo mais realista, com uma racionalidade que visa, inclusive, proteger seu amigo.

As aventuras fantasiosas de Dom Quixote sempre são contrapostas pela realidade mais latente. Quixote vive num mundo idealizado por ele mesmo.

O romance tem uma veia bastante cômica, embora possa ser interpretado com bastante tristeza como uma película de Charles Chaplin, aonde o humor vem a questionar os duros imperativos da vida, e a realidade passa a ser aquilo que apenas aceitamos por não existir a possibilidade de transformação do real. É possível que nesse romance encontremos uma das primeiras impressões do sujeito fragmentado. Logo, a fragmentação do sujeito, é algo bem anterior a qualquer teorização da pós-modernidade do século passado.

¹⁶ “Dom Quixote” é eleito o melhor livro de todos os tempos. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u15532.shtml>

O livro, *Dom Quixote*, dividido em duas partes, pode nos apresentar a liberdade na sua primeira metade e a limitação em sua segunda, o que nos possibilita levantar alguns dos principais questionamentos de quem trabalha com a loucura: “Aquele que quer ser livre é louco?”; “Aquele que não aceita o mundo como ele é, é louco?” Assim sendo, de certa forma, os artistas, os escritores, os poetas, são loucos, haja vista o mundo real não lhes ser o bastante. Embora, é possível, que isso seja a síntese do que vem a ser o lirismo.

No livro de Cervantes, o conflito nasce do confronto entre o passado e o presente, o ideal e o real e o ideal e o social. Quixote e Sancho apresentam os valores distintos inseridos no mesmo contexto, onde Sancho é o homem do bom-senso no mundo real e Quixote é o louco do mundo ideal.

Após a obra de Cervantes, inúmeras outras foram inspiradas, é possível encontrar elementos quixotescos nas obras de vários autores. Em Raimundo Carrero não foi diferente. Em sua obra *Os extremos do arco-íris*, Carrero nos apresenta a um personagem que em todo o livro aparece sem nome, talvez por ele próprio não possuir uma identidade formada. Portanto, vamos conhecer este personagem aos poucos e seu nome só nos é revelado (ou não) na última frase desse livro.

Os extremos do arco-íris foi o primeiro livro que Carrero criou sobre encomenda¹⁷, e ele tinha o objetivo de ser um romance infanto-juvenil. Carrero “inspirou-se”, como de costume, em uma manchete de jornal para a criação do referido romance. O autor contou que estava sem ideias para escrever a estória, mas, ao ver uma manchete num jornal que informava que haviam encontrado um corpo no telhado do Hospital Psiquiátrico Ulysses Pernambucano, descobriu os subsídios necessários para a criação de toda a sua trama.

Ao escrever sobre o livro, Marcos Bagno, nos diz que:

Entre o chão da sanidade e o céu da loucura delineia-se um arco-íris que tem entre cinco e sete cores, todas elas improváveis. Quando se está num dos extremos do arco, parece que nada há o que temer. Difícil e quase insuportável, porém, é ver-se exatamente no meio, na fronteira, na fina risca que delimita a normalidade e a demência. Pois é nesta

¹⁷ As Edições Bagaço convidaram Carrero para desenvolver um romance infanto-juvenil.

situação angustiante que se encontra o personagem desta novela, a ponto de achar que ele mesmo é o autor de um diário escrito por alguém que já se matou ou pensar que é seu próprio corpo sem vida o que foi encontrado nos telhados da Tamarineira, nome tradicional do célebre hospital psiquiátrico do Recife, que já nos remete a outro livro onde as personagens se movimentam nesse pântano de solidão e insanidade: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. Aliás, não é só a livro que a novela de Raimundo Carrero nos remete. O texto é todo semeado de citações, não apenas literárias, mas também musicais e cinematográficas, embora nem tudo aqui seja livro, música e filme de verdade. Verdade? Mas que palavra é esta que muitos já consideram o antônimo de Literatura?

Raimundo Carrero consegue em poucas páginas criar um verdadeiro labirinto-hospício, onde estão internados centenas de loucos-artistas, de João Cabral de Mello Neto a Tchekov e Gogol, passando por Clarice Lispector e Machado de Assis, Freud e Jung, Agatha Christie e Georges Simenon, João Câmara e Brennand, Ariano Suassuna e Manuel Bandeira, além de incontáveis poetas e prosadores pernambucanos, para não mencionar os atores e atrizes, diretores de filme e músicos da própria ficção do autor. Um livro digno de Jorge Luís Borges e Edgar Allan Poe que, ironicamente, Carrero não menciona, talvez mesmo para nos obrigar a penetrar nesta Tamarineira textual e tentar sair dela buscando um outro dos extremos do arco-íris. (BAGNO apud PEREIRA, 2009, p.134)

Bagno faz uma síntese concisa do que encontraremos *n'Os extremos do arco-íris*. É de grande valia ressaltar a informação de que encontramos em outro escritor pernambucano o universo da loucura lírica tendo o Hospital da Tamarineira como cenário. O romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*¹⁸, último livro de autoria de Osman da Costa Lins, publicado em 1976, o qual não temos nenhuma intenção de fazer uma análise crítica literária, haja vista o nosso objetivo estar ligado ao universo da loucura. Dessa forma, não é como o romance foi pautado que importa no momento, mas sobre o que o romance se pauta. Vale salientar, pois, a referida obra de Osman Lins tem contornos de um ensaio crítico literário, onde o narrador faz análises das questões estruturais, como a sobreposição de gêneros literários diversos e o foco narrativo; ou, ainda, análises sobre Maria de França, a protagonista do romance de Julia Marquezim Enone.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* há uma cadeia de especificidades, diversidade temática e aberturas para interpretações que carecem atenção do leitor diante dele, sobretudo a questões extraliterárias, como o contexto social,

¹⁸ Carrero faz referência ao livro de Osman Lins *n'Os Extremos do arco-íris*, chegando inclusive a citá-lo.

político e histórico, além de conhecimentos sobre concepções teórico-metodológicas acerca do romance. A obra também contém traços metalinguísticos, embora como viés peculiar, visto que o foco abordado não é apenas a construção da narrativa, mas os procedimentos e construção de significação da leitura de uma narrativa.

Em forma de diário, a narração é feita através de colagem de citações, num viés ilustrativo de ensaio literário. Dessa forma, a obra dialoga com recortes reais de notícias de jornal, inexauríveis passagens de obras científicas e literárias, com a informação bibliográfica referente em notas de rodapé, e fragmentos teóricos, intercalados por trechos da conjecturada obra de Julia.

Os recursos literários de Osman Lins em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como a utilização de citações, bem como a referência a notícias jornalísticas, são similares aos encontrados em Raimundo Carrero, tanto em *Os extremos do arco-íris* quanto em *O amor não tem bons sentimentos e Somos pedras que se consomem*, dentre tantas obras do autor.

Em sua última obra de ficção, Osman Lins conta três histórias dentro de um único livro. Já na orelha do livro, Lins nos diz que a estória é sobre “um obscuro professor secundário de biologia’ (que) tenta, dia após dia, interpretar o único romance escrito por sua falecida amante, Julia Marquezim Enone, chamado *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Durante a leitura, a voz do professor se mistura com a de sua musa, e ambas se dissolvem na trajetória da personagem-narradora criada por Julia, a delirante Maria de França, que empreende uma jornada kafkiana pelos labirintos do INPS em busca da aprovação de sua aposentadoria por invalidez”. (LINS, 2005)

Na tentativa de descobrir as adversidades e alucinações de Maria de França, o professor corrompe a narrativa com suas lembranças, fazendo com que a leitura do livro dentro do livro, transforme-se numa forma do professor perceber as suas angústias e as de sua amada. Através da memória, as histórias e seus relatos transcendem o tempo, num grande exercício de experimentação da escrita.

Embora o narrador procure dar uma explicação sobre um manuscrito deixado pela amante, encontramos ao longo da construção do texto, que na realidade, o narrador procura por ele mesmo por meio de uma série de questionamentos ontológicos sobre si próprio ou sobre o livro que escreve.

Logo, os leitores se dão conta de que a busca do professor é por encontrar um sentido para sua vida. Sendo assim, uma série de questionamentos pode ser levantada sobre o personagem-narrador - estaria ele interessado em dar sentido ao romance de Julia ou, a partir do romance, interessado em, como sujeito da construção dos sentidos do texto, dar significação à sua própria existência? Que recursos ele utiliza para tentar ludibriar o leitor? Contudo, ao principiar o diário, o narrador talvez tivesse sim o objetivo de dar sentido ao romance, no entanto, se deixa levar, por seu amor aos livros e a Julia, a outra existência decorrente da ausência dela e da presença excessiva do manuscrito deixado por ela.

Dessa forma, descobrimos dois enfermos de loucura em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um no livro original, ou seja, o narrador, professor de biologia; e outro, no livro de Julia, a aloucada Maria de França.

Assim como em *Os extremos do arco-íris* de Carrero, o livro de Osman também utiliza o Hospital Ulysses Pernambucano como cenário em sua obra, neste caso no livro dentro do livro, haja vista Maria de França ter sido interna do conhecido Hospital da Tamarineira.

Ao sair do Hospício, na Avenida Rosa e Silva, antiga construção rodeada de árvores, que o povo do Recife, um tanto familiarmente, conhece por “Tamarineira” e à qual se tem acesso por entre duas filas de palmeiras imperiais, depois de atravessar o largo portão de ferro (há um certo fausto nas palmeiras, nas dimensões do prédio quase em ruínas e nos desenhos caprichosos das grades que guarnecem as janelas, por trás das quais gritam os loucos), ao sair daí, aconselham-na a durante alguns meses evitar empregar-se. (LINS, 2005, p.22-23)

A obra de Osman Lins, tal como *Ulisses*¹⁹, do escritor irlandês James Joyce, possui vários níveis e relações exteriores e o nível naturalista, por sua vez, faz com que o livro seja uma espécie de mapa histórico-geográfico do Recife da segunda metade do século XX. A visualização da cidade do Recife é vista no livro em que Maria de França faz sua epopeia para se livrar dos estigmas de ex-interna de um hospital psiquiátrico, na odisseia de uma aposentadoria do INPS.

¹⁹ Naturalmente não temos nenhuma intenção de comparar estas duas obras, nem em relevância literária, temática ou mesmo estilística.

No dia marcado, Maria de França, a quem não atinge o suicídio do noivo, está na Rua da Praia, sem companhia. Ninguém alude à recomendação de que o advogado e a mãe fossem com ela. O médico estudou o processo e está disposto a conceder despacho positivo, desde que receba, por escrito, “Comunicação de Serviço” emitida por um funcionário da Riachuelo. Vai Maria de França à Rua do Riachuelo. O funcionário, fazendo Maria de França portadora, escreve ao médico: resume o caso (quando o destinatário tem consigo toda a papelada) e emite o seu ponto de vista (quando esta função compete justamente ao médico). O médico, irritado, trata a portadora com brutalidade e rascunha novas instruções ao mesmo petulante escriturário, reiterando o pedido de “Comunicação de Serviço”.

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem, em vez de voltar à Rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar), cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o à distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo. (LINS, 2005, p.45-46)

Ao cursar o caminho da interpretação do romance deixado por Julia Marquês Enone, averiguou-se que, ajustando uma pungente crítica aos críticos do período a quadras de lirismo, o esforço de Osman Lins estava não apenas em fazer denúncia social de forma oculta, mas também fazer uma espécie de defesa do romancista no mundo contemporâneo, visto que ele não se mantinha alheio às questões críticas de seu tempo, assim como não se colocava quanto às questões sócio-políticas.

Vale salientar que em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se incorporam reflexões sociológicas, historiográficas e antropológicas. Destacando-se gradativamente a leitura que busca relacionar a obra à vida da autora (Julia). Percebem-se também as inúmeras ocasiões que o narrador movimenta-se entre meditações pessoais a partir do romance ou ponderações do romance a partir de pessoais. No enunciado do professor, que não visa, segundo ele, compreender o livro de Julia, ou tampouco dar sentido a ele; o que se percebe é a busca de um sentido pessoal. É possível que no fundo todos os personagens não fujam daquela que é uma das buscas mais naturais do ser humano: sua identidade.

Em *Os extremos do arco-íris*, de Carrero, seu personagem central também se encontrava perdido em busca de sua identidade, como já dissemos. Como é comum a outros personagens carrerianos, encontramos neste uma angústia expressa logo na página inicial do romance.

Desempregado há dois meses. Sapado furado, camisa puída.
Dinheiro ralo no bolso.
[...]
Estava para me retirar. Paisagens e pessoas não me ofereciam
atrativos. (CARRERO, 1993, p.11)

Um pouco mais adiante no romance, ele se identifica com um trecho, que abriu ao acaso, do livro *A Memória Revoltada*, de Maximiano Campos, como se o conteúdo destes escritos o definisse.

O que vou fazer, às vezes penso que já fiz. Todo homem, por menor que seja, carrega a sua lenda. A minha é feita assim, rebelada do tempo, sem distinguir passado, presente e futuro, que não sou eu quem vai aprisionar o tempo em divisões bestas. A minha lenda é uma espécie de estandarte invisível que carrego comigo. O meu estandarte imbatível, pobre esfarrapado, vaiado, incompreendido, ultrajado, caluniado, raramente aplaudido e compreendido. A minha lenda é construída com o que sou e faço com o que desejo ser e aonde fazer. (CAMPOS apud CARRERO, 1993, p.33)

Os extremos do arco-íris possui um clima de romance *noir*. Ele é narrado em primeira pessoa, nos sendo apresentado como a história de um desempregado que acaba tornando-se detetive, encarregado de investigar o caso de um homem encontrado morto no telhado de um hospício.

O protagonista de *Extremos* tem algumas semelhanças com Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*, sobretudo pelo fato de ambos questionarem a loucura enquanto acreditam que são sãos. É possível que o próprio Carrero tenha bebido em *Extremos* elementos que o ajudaram a compor Matheus. Embora Matheus não tenha a delicadeza de ser um ávido leitor, alguém que se deleitasse com um livro de Anton Tchecov, ou mesmo, se encantasse pela literatura sobre loucos.

Nunca me considere um louco. O que não é novidade. Gosto do silêncio dos meus pais, agrada-me o calor do meu quarto, alegro-me com música e leitura. Não, não sou um intelectual. Penso apenas em ter uma vida pacata. Sem filhos. Arrebatado

por poemas, romances, ensaios, filmes, esculturas, quadros. Desconfio que nem os amigos me fariam falta.

[...]

Dizem-me que sou louco, gosto da literatura sobre loucos – mesmo os livros científicos, um pouco de Freud, ou de Jung, ou de Adler, ou de Foucault – e agora estou enredado não apenas com um louco: um hospício inteiro. (CARRERO, 1993, p.34)

Não seria estranho que *Os extremos do arco-íris* nos lembrasse um conto ou uma novela do escritor norte-americano de ficção científica Philip K. Dick, muito conhecido pelas adaptações de sua obra para o cinema. *Os extremos do arco-íris* poderia muito bem ser *O homem duplo* (*A Scanner Darkly*), de Dick, sobretudo, quando o personagem principal vira interno do hospício. Até esse momento, sequer sabemos seu nome, já n' *O homem duplo*, o personagem do detetive era ao mesmo tempo Bob Arctor, Fred e Bruce. Da mesma forma que o personagem não sabe quem ele é de verdade, o leitor também não faz ideia de quem ele seja. Sensação semelhante ao descortinar *Os extremos do arco-íris*.

Naturalmente, caberá ao leitor interpretar se o nosso narrador está nos enganando, ou se o próprio está ou não vivendo em delírios. Nessa técnica onde há uma relação leitor-narrador, intenta-se demonstrar a diferença entre leitor ativo e passivo. Muito embora, essas denominações sejam complexas e tenham gerado inúmeros debates a respeito. Como já dissemos, no capítulo anterior, as receptividades destas obras estão ligadas ao horizonte da expectativa. Logo, o leitor exerce um papel ativo, participando da construção do sentido, ao questionar o que está sendo narrado ou mesmo embarcar dialogicamente com o narrador.

O papel do leitor, seja ele ativo ou passivo, é bastante complexo. No que diz respeito a esse assunto, Antoine Compagnon, em *Demônios da teoria*, após analisar diferentes visões a respeito da temática, levantou as seguintes questões:

Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa? Ela se desenvolve como uma conversa em que os interlocutores teriam a possibilidade de corrigir o tiro? O modelo atual da dialética é satisfatório? O leitor deve ser concebido como o conjunto de reações individuais ou, ao contrário, como a atualização de uma competência coletiva? A imagem de um leitor em *liberdade*

vigiada, controlado pelo texto, seria a melhor? (COMPAGNON, 2010, p.144)

Não nos cabe, agora, responder aos questionamentos de Compagnon. No entanto, é pertinente explicitar dois dos pensamentos que levaram o autor às referidas perguntas, um deve-se a Sartre. Este, no livro *O que é literatura?*, diz que:

O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto o quanto quisesse, nunca a obra como *objeto* seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. (SARTRE apud COMPAGNON, 2010, p.143)

No outro pensamento, Antoine Compagnon, explicitando as ideias de Proust, nos conta que “a leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-se às preocupações do leitor. [...] O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se ele não se compreende ele próprio graças a esse livro”. (COMPAGNON, 2010, p.141-142)

Se continuarmos na linha de raciocínio de Proust, ao abraçarmos os confusos pensamentos do herói de *Os extremos do arco-íris*, estamos buscando compreender a nós mesmos. Logo, enquanto o personagem principal da trama perde-se na literatura que consome, ele está na caça de si próprio, sendo compreensivas todas as interferências literárias que Carrero faz para explicitar o pensamento do personagem.

Assim como *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, n’ *Os extremos do arco-íris* a figura do diário se faz presente na obra, no capítulo intitulado *Diário de um louco*. Mais uma vez fica aparente a tentativa de confundir o leitor, pois, o personagem-foco acredita que aquele escrito não é seu, e, sim, uma tentativa de confundir sua mente, colocando-o numa teia paranoica.

Se esse romance tivesse sido escrito no século XXI, seria possível que o protagonista da história se identificasse com Walter Sparrow, personagem do filme *Número 23* (The Number 23), por acreditar que está sendo vítima de uma conspiração, ao ler um diário que chega a sua mão. Tanto no romance

carreriano quanto no filme de Fernley Phillips, o herói, tão anti-herói, chega aos limites da insanidade com o que lê.²⁰ Em certo ponto do romance de Carrero, o seu herói demonstra a sua paranoia da seguinte forma: “Estava em andamento a conspiração. Estava. Aquele caderno chegara às minhas mãos como prova da minha loucura violenta capaz de assassinar qualquer pessoa... Devia desfazer-me do caderno. Se jogar fora alguns inocentes comprimidos podia me complicar, imagina o que não aconteceria com um diário?” (CARRERO, 1993, p.48)

Se formos pensar no referido personagem carreriano simplesmente por este caráter paranoico, já encontraríamos motivos para ele ser interno de um manicômio em vários períodos da história. Agora, levando em consideração os estudos sobre a psique, após o surgimento da psicanálise com Freud²¹, entendemos que a psicose, particularmente a paranoia, foi posicionada por alguns estudiosos como um momento crucial na história da psicanálise, sobretudo a partir da tese de doutorado de Jacques Lacan, em 1935.

Em 1932, Lacan já nos dizia que:

Podemos conceber a experiência vivida paranoica e a concepção do mundo que ela engendra como uma sintaxe original, que contribui para afirmar, pelos elos de compreensão que lhe são próprios, a comunidade humana. O conhecimento desta sintaxe nos parece uma introdução indispensável à compreensão dos valores simbólicos da arte e, muito particularmente, aos problemas do estilo [...] problemas sempre insolúveis para toda antropologia que não estiver liberada do realismo ingênuo do objeto. (LACAN, 1987, p.380)

Naturalmente, não nos cabe fazer uma análise lacaniana do personagem de Carrero, haja vista não sabermos sequer onde reside os conflitos concernentes ao personagem, muito menos sermos psicanalistas. Sabe-se, de fato, que ao receber o diário pelo seu psiquiatra, toda a noção de realidade se misturou na cabeça do herói, fazendo com que este perdesse a noção do que era filme, literatura e realidade. Tudo estava aglutinado. Tudo

²⁰ O personagem principal d' *Os extremos do arco-íris* possui forte ligação com o cinema. Ele recorre várias vezes aos filmes para entender a sua realidade. Muito embora, no romance, a maioria dos filmes citados não existam realmente, sendo apenas criação da trama de Carrero.

²¹ Freud apresentou seu primeiro caso de paranoia em *Rascunho H*, de 1895, onde a paranoia “seria um modo patológico de defesa do aparelho psíquico, diante de representações inconciliáveis com o *eu* e que são projetadas para o mundo exterior.” FREUD, S. *Rascunho H*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 1. p.283.

fora feito para confundi-lo, legando a ele, quem sabe, entregar-se e juntar aos outros internos. E assim o fez.

Sob a alegação de terapia ocupacional reuni, hoje, no pátio do Hospital Ulysses Pernambucano, os amigos que sob a minha liderança formam a sociedade “O Povo do Arco-íris”. Todos mostraram-se entusiasmados. Estão dispostos a tudo. Falam com convicção e certeza. Expus-lhes a Teoria Transcendental do Arco-íris, inovação no campo da medicina psiquiátrica. Chamam-me de Grão-Duque e os trato por barões, condes e viscondes. (CARRERO, 1993, p.49)

Esta passagem do livro pode nos remeter ao poético filme *Este Mundo É Dos Loucos* (Le Roi de Coeur), dirigido por Philippe de Broca, em 1966, protagonizado por Alan Bates. Bates, no filme, é um especialista em explosivos, enviado para uma pequena cidade na França, para desativar uma bomba alemã. Na cidade, ele descobre que todos os internos saíram do manicômio (onde o mesmo havia se escondido) e estão soltos na cidade, desempenhando os papéis que as “pessoas comuns” desempenhavam. Como característica corriqueira, os loucos, possuindo uma visão megalomaníaca, se identificavam com duques e generais, tornando absolutamente aceitável ter o personagem de Alan Bates como seu Rei de Copas.

Freud, em *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia* (1911/1977), nos conta que a megalomania seria o correspondente das fantasias encontradas nas neuroses de transferência, ressaltando que ela existe, de certa forma, nos quadros de paranoia, visto que o ponto de definição peculiar dessa doença é o estágio do narcisismo.

Embora, ancorados por Freud, não podemos classificar o personagem carreriano de megalomaníaco e/ou narcisista, no entanto, assim como o Dom Quixote, de Cervantes, ele demonstra ao longo do romance uma perda da realidade, misturando a ficção do que lia e via com a realidade.

A minha loucura é normal. Todo mundo carrega-a no sangue.
[...]
Estudei dia e noite, adiei duas sessões com os súditos, consultei Freud e Jung. De passagem li romances e poemas, tudo isso que me interessa à medida que me faz evoluir.
(CARRERO, 1993, p.51-52)

Em todo seu romance, Carrero não deixa claro o que está sendo narrado, nem se o que está sendo contado pelo o seu personagem tem razões

de ser. No entanto, como num pensamento atribuído a Herman Hesse, “ao lidar com malucos, a melhor coisa que podemos fazer, é fingir que somos sãos” ²². E essa é justamente a maneira que o psiquiatra do romance, George Lederman²³, age com o narrador da trama.

A relação destes dois personagens se assemelha a existente no filme norte-americano *Don Juan DeMarco*, onde o ator Marlon Brando interpreta um psiquiatra, Dr. Jack Mickler, e Johnny Depp interpreta um confuso jovem que acredita ser Don Juan. O jovem Don Juan é encaminhado para uma clínica psiquiátrica após tentar cometer suicídio. No entanto, ele só aceita ir para a clínica, pois o personagem do psiquiatra finge ser um fidalgo espanhol, Don Octávio del Flores. E em inúmeros momentos a fantasia e a realidade se confundem. Embora o filme possa ser discutido pela psicanálise em inúmeros pontos (megalomania; narcisismo; complexo de Édipo; negação por trauma), o que nos interessa é a relação existente entre psiquiatra e paciente. Tanto no filme, quanto no livro de Carrero, desenvolve-se uma relação de confiança e amizade entre os personagens, onde entrar no mundo imaginário do paciente se faz necessário para garantir a confiança e obter o sucesso no tratamento. No entanto, faz com que a fantasia existente em seus diálogos torne a interpretação do quadro do paciente complexa para o público.

Em *Don Juan DeMarco*, pode-se concluir ao final do filme, que o personagem é um neurótico, que apresenta traços psicóticos, haja vista o mesmo sair do surto psicótico no qual se encontrava, relatando sua real história, ao ser medicado. Vale salientar uma passagem lírica no filme, que objetiva refletir sobre o tratamento dado à loucura ou mesmo questionar, como em *Este é o mundo dos loucos*, sobre quem é realmente anormal. Na cena, o personagem de Don Juan fala ao psiquiatra: “Você precisa de mim para suportar a sua própria vida... O meu mundo perfeito não é menos real do que o seu, Don Octávio”.

Se as poetisas remetiam o protagonista de *Os extremos do arco-íris* a filmes²⁴, sua própria história nos remete a outros filmes. O romance carreriano, embora seja, como já foi dito, um livro infanto-juvenil, a trama se apresenta

²² Disponível em http://www.paralerepensar.com.br/h_hess.htm

²³ Nome de um famoso psicanalista, Ex-presidente da Regional Recife da Associação Brasileira de Medicina Psicossomática. George Lederman também analisou a obra de Carrero.

²⁴ “As poetisas me remetiam para os filmes”. CARRERO, 1993, p.70

complexa e com o final inconclusivo. Em *Os extremos do arco-íris*, ficamos sem saber ao certo quem é o personagem do detetive, interno como maluco, viciado em filmes, que acredita que Manoel Bandeira e Ariano Suassuna são internos do Hospital da Tamarineira, pois a fantasia criada pelo personagem, bem como a desenvolvida como verdade pelo psiquiatra Lederman, deixa um suspense no ar, finalizando com o personagem central assumindo ser “Checov. Ou Tchekcov. Ou Tchekhov. Como queiram.” (CARRERO, 1993, p.96)

A loucura quixotesca de Checov é diferente das “loucuras”, por assim dizer, de algumas das personagens femininas da obra de Carrero. As quais, não poderíamos deixar de fora. A personagem Mariana²⁵, de *As sementes do sol*, por exemplo, é cônica da possibilidade de loucura, mas certa que louca não é. Muito embora outros personagens suspeitem de uma possível loucura dela.

Davino forçava a conversa. Ele próprio rompendo-se, agredindo-se. Sabendo que teria que chegar, por este ou aquele caminho, ao ponto crucial. Mas ainda sem coragem. Arrodeando agora que escutava a voz lamentosa de Mariana no cântico sacro. Mas sem forças sequer para ir vê-la. Que sabia – ela estava enlouquecendo. Mariana não sabia sorrir nem chorar. Não saberia também arrastar a voz nos cânticos. A menos que os ventos loucos a obrigassem. (CARRERO, 2005, p.203-204)

Já a personagem Raquel, de *Maçã Agreste*, em um diálogo com seu irmão, Jeremias, confessa o sonho bastante peculiar que possui desde menina. “Quero ser prostituta... Foi sempre o que desejei ser. Desde menina. E continuarei sendo, apesar da vergonha e da fome”. (CARRERO, 1989, p.58-59)

Sobre o desejo de ser prostituta de Raquel, poderíamos dissertar, à luz da psicanálise freudiana, sobre inúmeras problemáticas, especialmente no que Freud nomeava de “castração”. Em seu artigo *A dissolução do complexo de Édipo*, de 1924, o psicanalista realça o sentido distinto recebido pelo desenvolvimento da sexualidade em meninos e meninas, onde “a diferença essencial é de que a menina aceita a castração como um fato consumado, ao passo que o menino teme a possibilidade de sua ocorrência”. (FREUD, (1924), 1996, p.198). Poderíamos falar sobre Raquel também, que ela foi vítima de um estupro incestuoso cometido pelo seu pai, quando ela ainda era criança. Além

²⁵ Como é extremamente comum na literatura carreriana, Mariana também é uma personagem que pratica incesto, no seu caso, com seu irmão, Agamenon.

de ela acreditar que possui um “corpo social”, sendo a prostituição quase um dever. Mas, no entanto, não é nosso intuito iniciar uma análise sobre esta personagem, pois, consideramos de grande valia para nosso trabalho, apresentar outra personagem, tia Guilhermina, personagem principal do mais recente livro de Carrero, *Tangolomango: Ritual das paixões do mundo*²⁶, lançado em 2013.

Tangolomango, possivelmente, é o livro de Carrero que devemos abordar de maneira mais delicada, pois, o mesmo pertence a um novo momento da vida do escritor, sendo o primeiro escrito após o escritor ter sofrido um acidente vascular cerebral (AVC), em outubro de 2010, dois meses após ter ganhado o Prêmio São Paulo de Literatura, pelo romance *Minha alma é irmã de Deus*.

A recepção de *Tangolomango* pela crítica gerou profundos debates, aos quais não temos nenhuma intenção em nos ater, serve-nos apenas como aporte temporal para a recepção da obra e o contexto em que ela foi produzida. “Se não tivesse (condições, físicas e psicológicas, de voltar a fazer ficção) acho que já estaria morto. Ou louco.”²⁷

No início da composição do seu último romance, Carrero ditou para sua terapeuta ocupacional as dez primeiras páginas do livro, após isso, o autor, sempre com o dedo indicador da mão direita, digitou toda a história de tia Guilhermina, apaixonando-se por sua personagem, como quem necessita dela para continuar sua particular luta pela recuperação.

Tangolomango narra, entre idas e vindas, através da memória da personagem, ou mesmo um possível uso do fluxo de consciência²⁸, um dia na vida de tia Guilhermina. O dia em questão é o sábado de carnaval, que em Recife, significa o dia em que o popularmente conhecido como o maior bloco carnavalesco do mundo, o Galo da Madrugada, vai para as ruas do Centro.

No romance nos é contada a história da personagem que aparece inicialmente em *O amor não tem bons sentimentos*, publicado em 2008. No

²⁶ *Tangolomango* é o segundo livro do tríptico *Comigo a natureza enlouqueceu*. O primeiro livro é *Seria uma sombria noite secreta*. Carrero ainda está em processo de desenvolvimento do romance que fechará o tríptico.

²⁷ Carrero, em entrevista concedida à Folha de São Paulo, em abril de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269380-autor-raimundo-carrero-cria-romance-em-reacao-a-avc.shtml>

²⁸ Como nos diz David Lodge, em *A arte da ficção*, “Fluxo de consciência” foi o termo cunhado por William James, para definir o fluxo contínuo de pensamentos e sensações na mente humana, que, posteriormente, os críticos literários absorveram para descrever um tipo específico de ficção moderna que tentava reproduzir esse processo. (Lodge, 2011, p.51)

primeiro romance, tia Guilhermina nos é apresentada por Matheus, o seu sobrinho, a quem criara como um filho.

Para Matheus, tia Guilhermina era uma mulher de muitas ânsias e amores, que “vivia com portas e janelas fechadas, cadeados nas grades, medo incrível de homens, não dava bom dia, não trocava cumprimentos, apressada, sempre apressada... Não subia da calçada, caminhava no calçamento, encostada no meio-fio, bolsa embaixo do braço, as pernas num passo célebre, miúdo, rápido. Rapidíssimo, até. No trabalho tratava os companheiros a distância. Se a nossa família era do silêncio e da solidão, tia Guilhermina tornara-se criatura do medo. Tão o seu jeito de ser medrosa. Tão linda minha tia. Tão linda.” (CARRERO, 2008, p.162)

Matheus nos conta que ao mesmo tempo em que tia Guilhermina desejava os homens, tinha medo deles. Além de ser uma pessoa dividida, uma na rua e outra em casa (algo entre um personagem duplo e uma dupla identidade). Se era apressada e desconfiada na rua, com medo dos homens; em casa, ela se mostrava mais lenta e elegante e muito próxima ao sobrinho. Existindo entre eles uma relação de desejo, que, se não chegava ao incesto propriamente dito, bastante comum na obra de Carrero, era permeado pela fantasia e pela sedução dupla. Em *Totem e Tabu*²⁹, Freud analisa como se construíram as ideias da proibição do sexo no seio familiar, onde a proibição do incesto está determinada pela cultura e pela vida psíquica do sujeito. Para a psicanálise, o primeiro elemento sobre o qual se faz a seleção sexual do jovem, é de natureza incestuosa e está representado pela mãe e pela irmã. E com Matheus não era diferente, como podemos observar tanto em seus relatos sobre tia Guilhermina aqui apresentados, como no próximo capítulo, onde abordaremos mais especificamente a relação deste personagem com sua mãe, Dolores, sua irmã, Biba, e consigo próprio.

Os seios de tia Guilhermina eram divinos. Não podia dizer, não me manifestava, mas esperava com ansiedade que ela tirasse a blusa. Quando ameaçava tirar os botões, eu começava a tremer, o frio na barriga. É possível que aquilo fosse desejo, o meu desejo, minha ânsia de sexo. Sem calcinha, ela não usava calcinha, apresentava-se. Uma grandeza de mulher. O curioso é que meus olhos se prendiam nos seios, nos pequenos, belos

²⁹ FREUD, Sigmund. (1913) Totem e Tabu. In: FREUD, S. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro, Imago, 1980. v. VII.

e trêmulos seios de minha tia. Talvez não fosse uma jovem, com certeza. Passava dos quarenta. Era uma mulher de muitas maravilhas. (CARRERO, 2008, p.165)

Embora *Tangolomango* se apresente como uma espécie de continuação do romance *O amor não tem bons sentimentos*, Carrero deu uma nova roupagem para a personagem de tia Guilhermina. Na 9ª edição da *Bienal Internacional do Livro de Pernambuco*, Raimundo Carrero, em 06 de outubro de 2013, nos conta que a personagem da tia Guilhermina era uma senhora de idade avançada, com mais de 65 anos. Muito embora, seus traços de personalidade em nada tenham se alterado. Ela continuava como uma mulher que andava apressada na rua, com seu passinho miúdo, sendo justamente dessa forma que tem seu romance iniciado – “Ela anda pela calçada naquele passinho miúdo, miúdo e ligeiro, de quem vai ao encontro do destino, na manhã ensolarada e de raros ventos na longa, fria, larga e solitária avenida do centro do Recife...” (CARRERO, 2013, p.11)

Tia Guilhermina é uma pessoa com um sofrimento latente pela própria falta de coragem para realizar seus desejos profundos. Existia em si uma energia, uma ânsia para viver de maneira intensa. Mas se reservava pudicamente. Freavam todos os seus desejos, seja por Matheus, seja por qualquer outro homem que tivesse desejado. O julgo da sociedade a incomodava. Era errado pensar, era feio querer. O normal, para tia Guilhermina, era aceitar a vida como ela era. Não obstante, aceitar a vida e suas limitações, possibilitou para a personagem uma existência de angústia, solidão e melancolia.

A solidão que Checov, de *Os extremos do arco-íris*, possuía, era bem diferente da de tia Guilhermina. Ela não era uma garota que se deixara encantar pela magia da literatura e do cinema. Ela sentia a angústia e a tristeza do Carnaval. Que, embora seja uma festa, onde se mascaram pessoas e sentimentos, para Carrero, o carnaval é uma coisa absurdamente triste. Triste e bela. Passageira. E essa é a tônica que perpassa em todo o romance, aonde, a mulher madura e solteirona vai para os blocos de rua em busca da liberdade que reprimiu por toda a vida.

A melancolia em tia Guilhermina, pode, em certo ponto, nos lembrar da que a personagem Ana, do conto *Amor*, de Clarisse Lispector, sempre possuiu, ou desenvolveu, ao refletir sobre sua vida. A principal diferença das personagens

reside no fato de que Ana, em teoria, tem a vida “encaixada”. Ela é casada, com filhos crescendo, casa arrumada, repleta de deveres domésticos a fazer, sem tempo para pensar muito no mundo lá fora. É essa perfeição que vai principiar a sua angústia epifânica ao simplesmente visualizar um cego mascando chicletes, enquanto voltava para casa, após ir ao mercado. Ana começa a refletir sobre a vida e sente que seu cotidiano era vazio, ou mesmo, que sua vida era medíocre, mesmo tendo uma “função social” no seu universo familiar. A personagem buscava se ajustar a uma vida tranquila e previsível, na qual não poderiam existir lugares para situações imprevistas. Contudo, em dadas ocasiões, existia certa angústia, um desconforto, visto que existia em seu interior sensações que ela não conseguia negar, que persistia em insurgir do seu inconsciente, e a felicidade de um mundo aparentemente perfeito não a satisfazia.

O conto de Clarisse, complexo e subjetivo, recheado de metáforas, caberia inúmeras análises, inclusive se levarmos para o lado que coloque em discussão o papel social que era (ou é) imposto à mulher, o feminismo e o machismo. Mas nos cabe, no momento, apenas observar o vazio, a angústia e a melancolia. A análise psicanalítica dos monólogos interiores da personagem Ana, possibilita-nos uma maior percepção das questões existenciais inerentes ao ser. Há momentos na vida da personagem, onde os sentimentos que a mesma guardava em seu interior, e, responsáveis pelas suas angústias, nos possibilitam perceber que a personagem se sente presa e em conflito, perdida em si mesma. Se levarmos em consideração os estudos lacanianos, podemos inferir que a partir do processo de autoanálise, Ana estivesse à busca do seu objeto de desejo, algo que no seu caso, talvez fosse a própria liberdade. Mas, como nos diz Freud, em *O mal estar na civilização*:

A liberdade do indivíduo não constitui um dom da civilização. Ela foi maior antes da existência de qualquer civilização, muito embora, é verdade, naquele, na maior parte, valor, já que dificilmente o indivíduo se achava em posição de defendê-la. O desenvolvimento da civilização impõe restrições a ela, e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições. (FREUD, 1987, p.102).

Em contraposição a Ana, mas também repleta de conflitos, observamos tia Guilhermina, uma mulher que não tinha o “amor” metafórico que a personagem de Clarisse possuía. No entanto, em seu interior, os mais profundos desejos de uma

vida diferente da que possuía. Homens, sexo, luxúria, tudo aquilo que tia Guilhermina jamais concretizou, mas era inerente a sua mente, e, como já dissemos, tia Guilhermina também estava em busca de liberdade. Nesse momento, convocamos Freud para o diálogo, onde ele nos fala daquilo que justamente nos leva para a angústia, a melancolia e a frustração – a repressão dos desejos, dos impulsos, pela censura, pelo superego.

A própria imagem que tia Guilhermina possuía dela, seu reflexo perante o espelho, a sua identidade, algo que a própria não conseguia definir, é de aparente complexidade. Ela seria o que pensa, o que observam ou o que sente?

Vendo o rosto que chorava, as lágrimas, os soluços, e estava chorando por pura mentira, por dentro sabia-se uma cretina, uma canalha, rindo e rindo muito, dizendo-se você é canalha, faz essa cara de sofrimento e dor na frente do espelho, será que o povo, o verdadeiro espelho, conhece essa cara e acredita nela? Mentia sinceramente, movida pela vontade de chorar. A grande e bela mentira dos solitários, daqueles que já nasceram com a carne banhada na dor, por vocação. Mentir-se significava chorar e saber que não estava chorando, nem muito menos sofrendo. Era tudo mentira. Enganava-se, mas a imagem que via era verdadeira, absolutamente verdadeira. Uma mulher de mentira, mentindo-se. Querendo rir, mas não rindo. Bastava chorar, e já estava bom. Ou já está bom. É isso ou não é isso? Para vencer-se mergulhará na própria imagem e depois seguirá o destino... Mergulhar na própria imagem e deixar-se devorar por ela. Decifrar-se. Devorar-se. Vascular com os olhos o enigma de si mesma. Uma forma ideal de viver. (CARRERO, 2013, p.16-17)

A loucura lírica de tia Guilhermina reside menos na sua angústia que no desejo que possui de viver um rompante de lascivos prazeres, jogando fora todas as amarras sociais que a mantivera escrava dos bons costumes, muito embora fosse descrita por Matheus como uma cantora de cabaré. Ser cantora de cabaré talvez fosse mais um fetiche irrealizável de tia Guilhermina, que uma verdade propriamente dita. Seus “pecados” residiam no campo da imaginação, haja vista não permitir ir mais longe em suas fantasias, até chegar ao seu dia “D”, o sábado de carnaval, o Galo da Madrugada.

O lirismo não era mais da loucura de tia Guilhermina, era o dos blocos de carnaval, das marchinhas antigas que foram evocadas por Carrero para dar a melodia da sua obra. Felicidade e tristeza se entrelaçavam ao devaneio e a maldade. Em pleno Galo da Madrugada, tia Guilhermina se soltou, quis ser vista, ser desejada, independente do que as pessoas fossem pensar: censura ou desejo,

pouco importava, tia Guilhermina quis ser ela. É possível que ela tenha se permitido tudo, se soltar, brincar o carnaval, porque estava imersa na dor, mais ainda, no sofrimento, visto que, a dor, para a psicanálise, é gerada pelo excesso de energia numa determinada via de neurônios, já o sofrimento, está relacionado com a não realização de um determinado desejo. E tia Guilhermina não possuía mais Matheus, seu sobrinho, seu filho, seu amado, seu quase amante. A dor e o sofrimento possibilitaram tia Guilhermina se libertar.

Nesse ponto da vida de tia Guilhermina, podemos observar a ideia de “defesa” que Freud já estudava no início do século XX, e que fora revisitado por Lacan, em *A ética da psicanálise*, em 1959, onde é feita uma análise do *Projeto para uma psicologia científica*, de Freud. Analisando a obra, Lacan nos mostra que no início da vida de uma pessoa, as oposições entre princípio do prazer e princípio de realidade originam a defesa como um basilar meio de ligação, de algo que pode ser identificado pela consciência. Nos processos internos, o sujeito recebe apenas sinais de prazer ou pena. A dor, o objeto hostil, só é percebida na consciência, quando faz o sujeito “gritar”, cumprindo, assim, a função de descarga. Dessa forma, Lacan demonstra que a defesa começa a existir antes do recalque, constituindo um paradoxo da relação ao real, visto que o inconsciente não revela outra estrutura senão a da linguagem. A dor e o grito surgem como uma linha, um sinal diferencial entre prazer e realidade, embora localizado fora do inconsciente, no real.

Longe do recalque, entre o grito e a dor, tia Guilhermina sobe para o edifício Trianon e entrega-se ao frenesi do momento, retira sua roupa num strip-tease, que, inicialmente, não tinha razão de ser, era uma simples troca de roupa, uma camisola, mas, em dado momento, já estava nua, sob o grito de uma delirante multidão, que, entre vaias e aplausos, observavam a cena. Tia Guilhermina virara centro.

Ao atravessar a porta do cinema em direção à rua sente vergonha pela primeira vez, escutando piadas e palavras de desaprovação. Cobre o rosto com as mãos e finge cair no passo, animada e feliz.

[...]

Tia Guilhermina recomeça a voltar para casa, sempre a pé, sem definir se está feliz, triste ou satisfeita, um tanto deprimida talvez. O carnaval do Recife sempre lhe causa a sensação de melancolia ou de alegria reprimida. Melancólica? Sobretudo, de insatisfação. A insistente satisfação que os infelizes carregam nos ombros... (CARRERO, 2013, p.79-84)

Mais adiante, antes mesmo de chegar a sua casa, tia Guilhermina encontrara mais dor, seja nas ofensas gritadas por meninos que a chamavam de “Putá véia e feia. Puta do peito caído” (CARRERO, 2013, p.86) ou mesmo no apedrejamento, literalmente falando. Dessa forma, possibilitando que ela sentisse a mágoa do mundo crescendo e avolumando em seu peito, sem amparo e entregue aos soluços. Esgotada, é amparada, e, mais uma vez, vem à dor, a punição pelo prazer e pela ajuda, a violência arrebatadora de um estupro sobre uma velha. A confusa narrativa contida em *Tangolomango*, nos apresenta ao lado cruel do homem, comum a literatura carreriana.

Ela grita e cai. Um homem agarra-a pela cintura. E, rapidamente, é segurada pelos ombros, sem que possa evitar o beijo na boca. Os dois rolam no chão sobre os papéis e ela ainda vomita, sujando-se. Sufoca... Era virgem, fora virgem... Agora, só resta chorar.

[...]

O corpo dói, doem as pernas e a bacia, e, mesmo assim, ela não sabe dizer se está feliz ou infeliz. E soluça, soluça muito. Agora conhece o soluço sem lágrimas que a acompanhará durante muitos passos, durante muitas caminhadas, cruelmente derrotada, sem tempo para chorar a derrota, sequer para lamentá-la, sem conseguir amparar nem proteger os seios. Sem sobrinho, cruza os braços sobre os seios, chega a hora definitiva de voltar para a casa. (CARRERO, 2013, p.95-96-97)

Carrero termina seu romance expressando a melancolia de tia Guilhermina através de uma marchinha carnavalesca que expressa um adeus, *Evocação nº 1*, de Nelson Ferreira, “Adeus, adeus, minha gente, que já cantamos bastante, Recife adormecia, /Ficava a sonhar Ao som da triste melodia”. Triste como fora a vida e a morte de Guilhermina, que sempre fora tia, mais que mulher. Solitária, melancólica, que, nas raias do sofrimento, entregou-se.

Não foi sem espanto que um vizinho viu o corpo desta velha, desta mulher, pendurado num caibro, a corda amarrada no pescoço. (CARRERO, 2013, p.125)

5 PARA A LOUCURA O AMOR NÃO TEM BONS SENTIMENTOS

E matar por amor é tragédia? Não, nada disso. Matar por amor não é tragédia. Matar por amor é amor. Matar a pessoa que a gente ama é enterrar a pessoa dentro da gente. Escondê-la no nosso segredo. No nosso segredo e no nosso mistério. No mais íntimo. Só isso. Não deixá-la por aí se oferecendo às feras. Se oferecendo, não. O amor da gente não se oferece. Sendo atacada pelas feras. Aí sim. (CARRERO, 2008, p.117)

O que se sabe do amor? E da loucura, o que se conhece? Se retornarmos a Foucault, encontramos a loucura através das épocas de inúmeras maneiras. Sobretudo, dividida entre a mania e a melancolia. Segundo o filósofo francês, ao estudarmos a consciência da loucura na cultura europeia na Idade Clássica, a encontramos dividida em quatro consciências: *Uma consciência crítica da loucura; Uma consciência prática da loucura; Uma consciência enunciativa da loucura; e, Uma consciência analítica da loucura.* Nesta última, Foucault nos conta que:

Durante muito tempo, e talvez para sempre, a loucura ocultará a parte essencial de seus poderes e suas verdades no mal conhecido, mas é nesta consciência analítica que ela alcança a tranquilidade do bem sabido. Ainda que de fato não se consiga nunca esgotar seus fenômenos e causas, ela pertence de pleno direito ao olhar que a domina. A loucura é, aí, apenas a totalidade pelo menos virtual de seus fenômenos; não comporta mais nenhum perigo, não implica mais nenhuma divisão; não pressupõe mesmo outro recuo além do existente em qualquer outro objeto do conhecimento. É esta forma de consciência que lança as bases de um saber objetivo da loucura. (FOUCAULT, 2010, p.169)

Dessa forma, podemos supor que a loucura é aquilo que pode ser capaz de tudo. Embora essa afirmativa tenha um caráter extremamente vago, é exatamente esse o objetivo, a subjetividade. A mesma subjetividade que encontramos no amor, a particularidade conceitual que é única e nata para cada indivíduo. Mas, e se conjecturarmos que o amor possa ser doentio? Naturalmente, explicar um sentimento é mais que uma loucura (no sentido pejorativo), uma irresponsabilidade. Contudo, esta reflexão nos cabe ao depararmos com o terceiro livro do *Quarteto Áspero*³⁰ da obra de Raimundo

³⁰ Os livros que integram o *Quarteto Áspero* de Raimundo Carrero são: *Maçã Agreste*, *Somos pedras que se consomem*, *O amor não tem bons sentimentos* e *Minha alma é irmã de Deus*.

Carrero, *O amor não tem bons sentimentos*. O próprio título do livro suscita um questionamento paradoxal, pois, de senso comum, idealizamos o amor como o sentimento mais nobre do ser humano. Portanto, o que nos motivaria a imaginar que o amor não tem bons sentimentos?³¹

Mais uma vez recorremos a Foucault, haja vista, no século XVIII encontrarmos o amor como sendo uma variante da loucura possível, que incidia no campo das ideias, fazendo surgir uma desordem entre as noções. De certo, não era o amor uma loucura, mas, a “loucura amorosa” seria uma variedade da “loucura patética”. (FOUCAULT, 2010, p.197)

Com os questionamentos pertinentes à loucura e ao amor, encontramos em *O amor não tem bons sentimentos*, a retratação da loucura nos transtornos psicológicos do narrador, um garoto abandonado pelos pais ao nascer, criado por uma tia, passando o resto da vida buscando remendar as partes de uma família que nunca fora sua, numa maneira que já não era mais possível. Matheus, dono de um histórico familiar bastante conturbado, é o narrador-personagem de sua história, onde nos é contada a sua percepção da morte/assassinato da sua mãe e de sua irmã, com quem mantinha relações incestuosas. Toda a história mistura sexo e religiosidade, fazendo de Matheus, o resultado dos traços linearmente nutridos pela situação em que estava inserido.

Carrero inicia seu romance nos apresentando a Mateus (sem o “h” em seu nome)³², este, passa a narrar suas memórias/percepções ao ver o corpo de sua irmã morta nas águas de um rio existente próximo a sua casa. De maneira descritiva, Mateus nos conta que o lugar era o espaço onde se encaminhavam os desempregados, os desenganados e os excluídos. Algo que podemos inferir como alegoria ao tratamento que era destinado aos loucos na Idade Clássica, como demonstramos com Foucault no primeiro capítulo desta dissertação.

Tal qual uma criança confusa, Mateus mistura a ingenuidade infantil a uma lascividade sexual para a cena de dor, onde simplesmente observava o corpo de sua irmã nua e morta. “Nua, estava nua, e nem era mulher ainda. Nua

³¹ Como nos diria Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*: “às vezes o amor é trágico, com certeza, nem discuto, é assim. Só às vezes. No mais, amor é festa. Mesmo debaixo de bala e facada.” (CARRERO, 2008, p.115)

³² Mais adiante referenciaremos o porquê da diferença na construção do nome de Mateus/Matheus.

e morta. Lindeza de pernas e coxas, macias, macios peitos e terno ventre, meu peixinho dourado”. (CARRERO, 2008, p.16)

Assim como Biba, sua irmã, Mateus não passara de um jovem desequilibrado. E a narrativa de Carrero nos dá o tom que indica que o personagem não passava de um garoto. Se James Joyce, em *Retrato do artista quando jovem*, começa seu romance com “Certa vez – e que linda vez que isso foi! – vinha uma vaquinha pela estrada abaixo, fazendo muu!” (JOYCE, 2005, p.9)³³, nos dando a indicativa que tratava-se das memórias infantis do personagem, o mesmo faz Carrero com as orações expostas por Mateus. Para um ávido leitor carreriano, causaria estranheza a maneira que se tece as páginas iniciais de *O amor não tem bons sentimentos*. Muito embora, esse seja o propósito para que se possa mergulhar nos confusos pensamentos do personagem. É uma escolha estilística. Possivelmente, do contrário, a recepção não causaria o impacto proposto pelo autor. Quase como uma antítese barroca, o contraditório dos pensamentos de Mateus é visível ao longo do romance, com o objetivo que pudéssemos visualizar que a história era contada por alguém em desequilíbrio.

Cheguei às margens ao amanhecer, o sono pesava no sangue, acocorei-me e fiquei olhando, feito qualquer um faz na lerteza do tempo. Vi primeiro a sombra, a princípio uma sombra, depois a mancha e em seguida o corpo. Morta. Apurava melhor os olhos. Afastava as nuvens do sono. Foi que reconheci Biba. Estava morta.

Senti uma espécie de entorpecimento. Nada demais. O morto era eu. Sem qualquer emoção, compreendi. E pensei: O que faz o corpo de Biba boiar nas águas assassinas e barrentas, criminosas e sujas, homicidas e venenosas que vêm cortando o mundo faz léguas? Meu corpo morto estendido no rio e a vontade danada de rir, de sorrir, de gargalhar, que grande merda era aquela? Puxei a fumaça do cigarro, traguei, tossi. A minha idiotice era escandalosa: quem já viu o próprio corpo no leito das águas e olhando-o das margens? Esse pensamento só me ocorreu depois que a encontrei. Completa. Linda. (CARRERO, 2008, p.18)

De certo não era seu próprio corpo que Mateus visualizara, era o de Biba. Sua irmã, amada, amante, seu peixinho dourado, como o mesmo gostava de chamar. Mas a morte era sua, pois ele sempre sonhara em morrer nas águas, acreditava que isso era melhor que fumar. Embora não fumasse, a ideia

³³ JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 7ª ed.

de fumar o fascinava. Gostava de fingir que fumava, sentia-se adulto dessa forma. O garoto desejava crescer, ser senhor da sua vida, ser outra pessoa, ser várias pessoas ao mesmo tempo, quem sabe assim encontrasse uma identidade que o satisfizesse plenamente. “A gente pode ser três ao mesmo tempo”³⁴, nos contava Mateus.

Pelo viés da loucura e multiperspectivas, algumas das reflexões feitas pelo personagem, naquele momento, podem ser consideradas coerentes e relacionadas à alma e a existência humana, levando-nos ao conhecimento que muitas vezes, por sob a aparente insanidade, pode existir uma larga percentagem do que se convencionou chamar - “razão”. Mateus tinha razão em sua loucura.

Fiquei pensando que tipo de gente sou eu que vejo um corpo boiando, o corpo da minha irmã, o corpo querido de Biba e não sinto nada. Tudo bem, eu ainda não sabia com certeza de quem era. Não podia adivinhar, não sei adivinhar, não sou adivinho. Ainda assim, sou o que se costuma apelidar de ser humano, devo ter meus sentimentos, meus afetos, meus encantos, devo sentir algum tipo de sensação. Digamos, devia ter pelo menos... compaixão, piedade... piedade e compaixão não são a mesma coisa? Não, nem compaixão nem piedade, compreendo que naquele instante e naquelas circunstâncias compaixão e piedade eram demais, bastava que fosse pelo menos curioso... Está certo que eu não gritasse, não fizesse escândalo, não procurasse socorro, está certo, bem certo, não sentir nada ..., isso, nada. Fiquei triste comigo, triste e irritado, triste e alarmado, triste, posto em alerta, via o corpo de Biba, morta, e ao invés de sentir piedade... compaixão ... uma coisa ou outra... ficava cínico fumando, fazendo pose e tocando saxofone.

[...]

Doido, eu estava ficando doido.

Sem juízo? Vazio. Um doido ficaria pelo menos decepcionado. Despejaria emoção. Qualquer coisa assim. Questionei como é que você encontra a menina morta – só depois descobri que estava morta, a princípio imaginei que brincava de propósito provocando a excitação das águas, as águas se excitavam quando ela pulava nua no rio, os peitinhos balançando, o sol esquentando a pele - , você encontra ela morta e não sente nada? – era possível que estivesse enlouquecendo, mas quem enlouquece chora, se lamenta, reclama. Não tenho dúvidas. Ou tenho dúvidas? Já vi muito louco de cara passada, distante, impassível, um riso sem dentes esfregando a cara. (CARRERO, 2008, p.19-41)

³⁴ (CARRERO, 2008, p.18)

A imagem que Mateus possuía de si próprio é de total confusão, desconexão, residindo aí sua fuga, mergulhando na fantasia, onde ele poderia ser o que quisesse ser - “Meus pensamentos são uma coisa e eu sou outra.”³⁵ Essa fragmentação, o sofrimento de não ser o que desejava ser, e até mesmo o excesso de responsabilidades e traumas que lhe fora destinado desde muito jovem, despertarem nele o desejo pela loucura, por enlouquecer. A loucura o encantava e o absolvía.

Eu mesmo sempre quis enlouquecer, tinha uma vontade danada, não podia. Isto é: tenho, tenho uma vontade louca de enlouquecer, as pessoas dizendo é louco, deixe ele pra lá, coitado, nem sabe o que está fazendo. Palpite mesmo, palpite infeliz esse de querer enlouquecer, que é bom é bom, tão bom ficar perdido na leseira do mundo.

[...]

O doido era eu mesmo, necessitava manter o controle quando a loucura chegava, dava um jeito de sadio, sustentando os nervos nos dentes, por isso andava com um louco nas costas, semelhante a quem carrega um cadáver, o tempo todo reclamando de mim, pedindo para me acalmar, ralhando. Era uma espécie de loucura mantida a relho – ou melhor, segurada no cabresto, que no fim é a mesma coisa. Sustentava-a no chicote, no relho, no cinturão e colocava-a no cabresto. Andava pelas ruas e fazia tanto esforço para não enlouquecer que o suor escorria na testa, tropeçando nas pernas, com medo das pessoas, com medo das ruas, com medo do vento. Os pulmões fechados. O pescoço inflado. Os pés frios. As mãos quentes. As pernas tremendo. O estômago vazio – a loucura estava chegando. Procurava fingir para que não desconfiassem. Perdia o jeito de olhar, falava de maneira esquisita, silenciava, o suor escorria no rosto. Quando precisava falar dizia coisas que estava pensando para me desviar da loucura, sem nexos, sem sentido, mudando de assunto, chutei a bola na trave, dizia, ainda hoje vou dançar no cabaré, afirmava, e aí as pessoas perguntando.

[...]

Está certo, eu sempre quis ser doido. A loucura é uma proteção muito boa, espacial, ajuda a suportar a dor nos ombros, ajuda a suportar o corpo, ajuda a suportar a alma. Tem que ser uma loucura consentida, que me permita a mim mesmo, não pode ser uma loucura qualquer – inventada, imposta, conduzida. Só porque os outros pensam que eu sou doido aí eu tenho que ter que ser doido. Assim também é demais também. (CARRERO, 2008, p.42-109)

Nesse ponto, não encontramos Mateus como “portador” de uma loucura cruel, ou mesmo uma psicopatia, ele assemelha-se a Chekov, de *Os extremos do arco-íris*, um deslumbrado pela loucura, por uma loucura livre, algo que

³⁵ (CARRERO, 2008, p.98)

inocentasse e possibilitasse ser qualquer coisa, pois ela seria a personificação da sinceridade, como a *Loucura (Elogio da Loucura)*, de Erasmo de Rotterdam – “Tudo que o louco tem na alma mostra-o no rosto e a sua boca di-lo sem hesitar”. (ROTTERDAM, 1973, p.66). Contudo, Mateus, por medo do julgamento, mascarava sua loucura perante as pessoas, como vimos. Todos fingiam, segundo ele.

Tem gente que finge amar, tem gente que finge sofrer, tem gente que finge chorar. O que eu não posso é fingir para mim mesmo. Não posso fingir que sou louco porque eu não sou louco. Sou um tanto louco, mais ou menos, de conforme. Não posso fingir que a loucura chegou, nem posso fingir que sou um homem normal. Tanto que eu queria ser feliz Livrai-me, meu Senhor Deus, da insensatez e da infelicidade, livrai-me, ó Deus. (CARRERO, 2008, p.44-45)

Não nos cabe nos apiedarmos de Mateus, mas podemos observar a angústia e o desespero que o personagem sentia frente aos seus sentimentos. Um dos efeitos mais notáveis da estrutura do romance carreriano é que, à medida que a leitura avança, é produzida uma confusão crescente, resultado dos diversos cortes, flashbacks e fluxos de consciência sofridos pela narrativa³⁶. Tal confusão tem o intuito de expressar os sentimentos do personagem, e essa sensação acresce enquanto o leitor vai gradativamente mergulhando no universo doloroso que envolve o personagem.³⁷ Através de vários flashbacks que se interpolam com o enredo central, o leitor descobre o passado dos protagonistas do romance, e pouco a pouco vai compreendendo os eventos que precedem o encontro de Mateus a Biba. Utilizando Adorno, podemos dizer que:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas

³⁶ Segundo Todorov, “A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas.” (TODOROV, 2004, p.22)

³⁷ Mateus, mais que um personagem duplo, era triplo, como o mesmo suscitou. Ele devaneava com um homem de roupa branca, sapatos de duas cores, bigode fino e de chapéu Panamá. Salientamos também, que o personagem duplo pode ser observado na literatura carreriana em *Os extremos do arco-íris* e *Tangolomango*, obras que foram anteriormente analisadas.

aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (ADORNO, 2003. p.56).

Em uma única madrugada, enquanto observa o corpo morto de Biba, Mateus vai nos contando sua construção histórico familiar que o levaram àquele momento. Como já foi dito, Mateus era filho de Dolores e Ernesto (ou Jeremias), mas fora criado por sua tia, Guilhermina, a quem conhecemos no capítulo anterior. Vale salientar, que o tempo cronológico se choca com o tempo psicológico, que se propaga numa circulação característica do romance carreriano. Segundo Massaud Moisés, “o tempo psicológico, porque interior, se desenvolveria em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados”. (MOISÉS, 1991, p.102). Assim sendo, no decorrer de apenas uma madrugada de morte, é possível conhecer (ou não) a família de Mateus.

Os personagens Dolores e Ernesto “nasceram” no romance *Maçã Agreste*, de 1989, onde também fomos apresentados aos filhos do casal, Jeremias, saxofonista e líder da seita religiosa, “Os soldados da pátria por Cristo”, e sua irmã, Raquel. Em *Somos pedras que se consomem*, de 1995, Carrero nos apresenta aos irmãos incestuosos, Leonardo e Ísis, que, isoladamente, não veríamos como sendo do mesmo arco familiar da contida no romance anterior, haja vista a mudança pertinente tanto na personalidade da matriarca da família, quanto na própria relação existente dos referidos personagens com Jeremias, quando este, de forma intratextual, aparece no romance. Não obstante, com a junção destes dois romances encontramos a gênese da família de Mateus. Porém, teremos que recorrer a romances escritos posteriormente, por Carrero, para que algumas ligações possam ser feitas, e para que compreendamos melhor essa teia familiar tão complexa.

Como dissemos, a matriarca era Dolores, desprezada pelo seu marido, Ernesto Cavalcante do Rego, o Rei das Pretas³⁸. Este, além de estuprar a filha Raquel, levava a família à ruína financeira. Já Raquel, possuía o desejo de ser prostituta desde criança, e mantinha um relacionamento amoroso com

³⁸ Carrero nos conta que Ernesto para manter relações sexuais com mulheres brancas, necessitava reunir o suor das negras em um frasco, seria seu elixir miraculoso, e, posteriormente, untar as peles brancas.

Alvarenga, personagem que também aparece em *Somos pedras que se consomem*, *Minha alma é irmã de Deus*, de 2009, além do conto *Discurso aos cães*, contido em *As sombrias ruínas da alma*, de 1999 e *Seria uma sombria noite secreta*, de 2011, romance onde ele e Raquel são alçados a protagonistas. Os relacionamentos são tão intrincados que o próprio autor se confunde na hora de explicar a genealogia dos personagens.³⁹ No entanto, tentaremos seguir a explicação da genealogia de Mateus, como o próprio nos lembra – “na nossa família as coisas se resolvem aqui mesmo, não precisamos de estrangeiros para nada. Nem de outros lábios, nem de outras bocas, nem de outros corpos.”(CARRERO, 2008, p.63).

A irmã de Mateus, Biba, é filha do incesto entre os irmãos Jeremias e Ísis. No entanto, Ísis não aparece em *Maçã agreste*, e em *Somos pedras que se consomem*, ela é irmã e amante de Leonardo, e mantém uma relação sexual violenta com Jeremias. A complexidade é tamanha, que, em dado momento, Mateus vem inclusive a sugerir que Ísis possa (quem sabe) até ser Raquel⁴⁰, dando uma indicativa de sobreposição de personagens pelo autor. No entanto, enquanto Raquel (e seu “corpo social”) se prostituía liricamente, Ísis associava prazer à violência.

Enquanto Ísis, em *Somos pedras que se consomem*, é irmã de Leonardo, um quase discípulo de Jeremias, em *Seria uma sombria noite secreta*, este, é tido como um dos filhos do casal Dolores e Ernesto, indicando, talvez uma sobreposição de personagens pelo autor, onde Jeremias tornava-se Leonardo. Salientamos que Mateus não se refere a Leonardo como membro de sua família.

Em *O amor não tem bons sentimentos*, Mateus acredita ser filho de Ernesto ao mesmo tempo em que nomeia Jeremias como seu pai, a quem sempre achara muito parecido fisicamente, além de ter o mesmo gosto por tocar saxofone. Já em *Maçã Agreste*, Ernesto desconfiava que Dolores possuísse uma relação incestuosa com Jeremias, dando-nos indicativa que o

³⁹ Em depoimento ao pesquisador, Carrero confessa que não tem o hábito de reler seus romances. Pois acabaria querendo mudar algumas coisas. Dessa forma, acaba não recordando direito algumas informações e prefere dizer: “Todos os personagens são os mesmos personagens”.

⁴⁰ As mulheres – Raquel e Ísis – muito parecidas, com idades próximas. Raquel mais velha, conforme me disseram, mas para mim não se distinguia de Ísis, a mais nova, ou Ísis não se distinguia de Raquel. Preferi não me atormentar e chamei Raquel de Ísis e Ísis de Raquel. (CARRERO, 2008, p.37)

pai de Mateus seria Jeremias. Contudo, apenas em *Seria uma sombria noite secreta*, o autor nos confirma que: “Matheus era filho de Dolores com Jeremias” (CARRERO, 2011, p.123)

É certo que o autor não quer “enlouquecer” o leitor, ele apenas utiliza o recurso de sobreposição dos personagens na construção de sua narrativa, algo que ele volta a fazer com Camila, de *Minha alma é irmã de Deus*, onde a personagem tem traços de Raquel, Ísis, além de Mariana, de *As sementes do sol*, esta última, assim como Camila, desejava ser santa.⁴¹

A personagem Biba, de *O amor não tem bons sentimentos*, é a única personagem que não podemos referenciar como sendo a mesma presente em *Somos pedras que se consomem*, visto que a jovem violentada por Siegfried e apaixonada por Leonardo, em nada se assemelha a garota morta encontrada por Mateus.

Com todo esse histórico familiar complexo, não era de se espantar que Mateus possuísse um perfil psicológico conturbado. Sobretudo ao descobrir, por sua tia, que deveria ir morar com sua mãe, pois a mesma estava saindo da prisão pela morte do seu “pai” (Ernesto). Muito embora, Ernesto tivesse cometido suicídio com um tiro. Algo, assim como a loucura, que causava enorme fascínio a Mateus, mas que não tinha coragem jamais de cometer.

...não tenho coragem de me suicidar – Dai-me, Senhor, o dom do suicídio, Senhor, dai-me a mortalha que cobrirá meu corpo mutilado, Senhor. Dai-me o caixão que sufocará minha vida.

[...]

Tenho um feitiço enorme pelo suicídio, mas garanto que não vou me suicidar. De forma alguma. Gosto demais da vida embora ela me custe demais. O que me impressiona é o abismo do suicídio, o escuro do suicídio, o fundo negro do suicídio. Ou a morte. Qualquer tipo de morte é sempre escuro. Entretanto, ir para o escuro, para o negrume ou para o suicídio por livre e espontânea vontade me parece um mistério inviolável, atordoante e grotesco. Mesmo assim, encanta-me o fato de que são os suicidas e os apaixonados, sabem que a vida é um instante. Decifram a charada no ar, sabem o gesto do assombro. (CARRERO, 2008, p.60-79)

O feitiço pelo suicídio para Mateus era tanto, ou mesmo para se eximir da culpa pela morte da irmã, que, num de seus momentos de delírio, chegou a

⁴¹ Acrescentamos também a Camila a personagem Paloma, ou mesmo Paloma seria todas as personagens carrerianas em uma só. Paloma será a protagonista de *La mala gata: o caminho da águia no ar*, que Carrero está desenvolvendo junto a uma biografia sobre Jesus Cristo, chamada *Jesus, o Deus perseguido* e *Às vésperas do sol*, onde contará sobre sua rotina após o AVC.

supor que Biba se suicidara. “Ou é suicídio ou não é suicídio. Ninguém se suicida pela metade.” (CARRERO, 2008, p.84) A fantasia que o movia o enterrava cada vez mais no seu universo de dor e confusão. Mateus não era filho nem de Dolores, nem de Ernesto, nem de Jeremias, nem de tia Guilhermina. Ele era filho da dor - “O que é que não dói na vida, meu Deus?” (CARRERO, 2008, p.93)

Não vim do sangue do meu pai, não surgi no sangue da minha mãe, não fui alimentado no ventre. Quem me trouxe ao mundo foi a dor.

A única coisa de que tinha fechada convicção era de que um movimento indefinido se aproximava de mim, se apossava do meu corpo, e que mais tarde se chamaria a vida – essa grande dor. Maravilhosa dor. (CARRERO, 2008, p.25-26)

Ao conhecer Dolores, Mateus decepçiona-se por completo, pois em sua mente, mãe não seria um desengano de gente, sem palavras, sem carinho e sem beijos. Tudo que ele possuía com tia Guilhermina. Dolores era uma mulher que tinha medo de falar e de pensar, diferente de tia Guilhermina, que cuidava e desejava os carinhos do sobrinho. Dolores, Guilhermina e Biba eram as suas mulheres. Mulheres que despertavam todo tipo de desejo, inclusive os sexuais. Muito embora ele não condenasse suas sensações. Para ele, era amor. O incesto, por exemplo, estudado avidamente por Freud, em *Totem e Tabu*, era algo que Mateus não observava com desconforto. Toda a sua família era construída sobre relações incestuosas. Logo, seria natural o desejo sexual dele por tia Guilhermina, por Biba e por Dolores. Não obstante, o desejo por Dolores fosse fruto de uma carência afetiva muito forte. Seus sentimentos por ela iam da idolatria ao medo, do amor ao ódio.

Quanto ao seu pai, menos ainda era conhecido por Mateus, a ponto de ele próprio fantasiar-se de seu pai, apenas para sentir-se querido. A solitária fantasia de Mateus o deixava cada vez mais confuso, ao ponto de achar que não pensasse ou que não houvesse sentimentos em seu interior. Cada vez mais vazio, cada vez mais perdido.

Nesse ponto de total confusão e loucura, Mateus ganha um “h” como quem procura um Deus, e o tom da sua narrativa ganha uma nova dimensão. Cristhiano Aguiar nos conta que “A dimensão religiosa dos textos de Carrero não deve ser subestimada. No caso deste romance, o próprio nome Mateus denuncia: é o nome de um dos evangelistas e o que são os evangelhos se não

uma narrativa de um crime contra um inocente? O “h” em Matheus pode ser uma forma de realçar a busca por um “theos”, ou seja, por um deus, ou por um aspecto sagrado da existência”. (AGUIAR, 2007, p.33)

Talvez em busca de um “theos”, Mateus tenha se tornado Matheus⁴², algo que diminuísse suas mágoas, suas dores, seus medos. A sua outrora desejada loucura, agora o atemoriza, clamando a Deus por uma paz em seus pensamentos e em seus conflitos, e, principalmente, da culpa pela morte de Biba.

Deus, me livra dessa loucura, meu Deus, isso é loucura, meu Deus, me livra. Respirei fundo, procurei ar nos pulmões, suava. O suor frio e pegajoso que se arrasta na pele. E que fede, nos momentos de aflição, o suor fede. Só estou querendo dizer que não matei Biba e o café quente me acusando. Não está certo, não está certo. Pura maldade. Só fiz sexo, um pouco de sexo. Ela sempre queria. Ela gostava. Vamos brincar de beijar peitinhos, ela dizia. Tinha a pele macia, a menina. (CARRERO, 2008, p.154)

A morte de Biba não possibilitara para Matheus um começo para a sanidade, ao contrário, ele se perdera completamente em sua loucura. O que era lirismo partiria para a maldade, sobretudo quando trama a morte da sua mãe. Seus pensamentos o traíam, o confundiam. A estética desenvolvida por Carrero, a repetição dos pensamentos do personagem, sua própria linguagem, dão cada vez mais a tônica da loucura de Matheus.

Agora, meu corpo não é meu, minha alma não é minha, meus pensamentos não são meus. O que é que estou fazendo no mundo? Me diga mesmo? Só penso em me livrar de tudo. Mas se me livro do corpo, e me livro da alma, e me livro dos meus pensamentos, como é que eu fico? Já pensei nisso também. Não encontro solução.

[...]

Não sou doido.

Apenas isso: meu eu não entende.

Será que sou doido? Doido é só quem atira pedra? Não atiro pedra em ninguém, não rasgo dinheiro, não sou maluco. Todas as pessoas são iguais a mim. Um pouco mais, um pouco menos. Não sou doido. Nunca fui e jamais serei. A única coisa que preciso é juntar o meu eu com o meu eu. Uma questão delicada. Delicadíssima, compreendo. Desde que eles se entendam não haverá problema. Estou convencido – não sou doido. O que falta é entendimento no juízo. O que ocorre é que meus pensamentos não são meus pensamentos.

Os meus pensamentos são invadidos pelos outros. Se meus pensamentos não fossem invadidos pelos outros o meu eu não brigava tanto com o meu eu. Um problema sério, sério demais

⁴² Segundo o próprio Carrero, Matheus era “aquele que mata”, assim como Dolores era “aquela que sente dores”.

para ser discutido e resolvido por mim mesmo. Acho que está mais claro assim.

Nós nunca nos demos bem.

Os dois divergem de mim, me inquietam, me atormentam. O que não significa que eu seja doido. É uma questão de temperamento. Meu temperamento não gosta de mim, o que é que vou fazer? Gostar já não digo, diverge. Meu temperamento diverge de mim mesmo. Assim como meu corpo. Desconfio que até mesmo o meu sangue. Somos muitos – eu, meu outro eu, meus muitos eus, meu temperamento, meus pensamentos, meu corpo, meu sangue. (CARRERO, 2008, p.112-154)

Está mais que claro, Matheus perdera-se completamente no delicado abismo da loucura. Se em vários momentos do romance ele cria inúmeras teorias para a morte de Biba, desde um afogamento, um suicídio, um enfarte, uma brincadeira, ou mesmo, um assassinato da garota pela sua mãe (avó-Dolores), no final de sua narrativa, ele nos conta como de fato aconteceu as mortes de Biba e de Dolores. Elas desejavam a morte. Ele as matou por amor. Matar por amor é amor. Ademais, um assassino tem respeito, impõe medo e acima disso, tornar-se-ia igual à Dolores, uma assassina, visto que ele desejava ser como seus pais, e, como não era um suicida, escolhera ser matador.

A absolvição de Matheus seria dada por ele próprio. Ele desejava o amor dos pais que nunca tivera, além de uma referência que desconhecia. Embora não possamos afirmar de maneira taxativa, a loucura do personagem foi constituída paulatinamente. Enquanto encontramos os maus sentimentos do amor ao longo de inúmeras obras de Carrero, sejam nos estupros, incestos, homicídios, suicídios, contidos em *Maçã Agreste*, *Sombra Severa*, *Somos pedras que se consomem...* Em *O amor não tem bons sentimentos*, ele é derivado da mais clara loucura. E na utilização de uma alegoria, Carrero nos brinda com a Nau dos Insensatos, que transportará Matheus para sua purificação, onde, enfim, ele encontraria quietude.

Na medida em que o barco deslizava nas águas do rio Capibaribe selvagem, triste, tosco e tenso, me deixei conduzir pelo silêncio. Pelo maravilhoso silêncio que transforma as horas. Deitado, coloquei o saxofone entre as pernas, respirei fundo, apoiei a cabeça no barco. Tinha sono, leve sono. Enquanto eu dormia deitado, o homem de roupa branca ficava de pé, a mão esquerda no bolso, sapatos de duas cores, rindo embaixo do bigode fino e do chapéu Panamá, protegendo-me contra os olhos que insistiam em me devorar. Ninguém mais poderia comandar meus pensamentos. (CARRERO, 2008, p.182).

6 CONSIDERAÇÕES

É possível que a maior dificuldade que se encontre ao realizar um trabalho acadêmico seja a limitação pelo tempo, pelo prazo. Assim como na edição de um livro, sempre encontraremos algo para modificar, seja uma pontuação, um pensamento que não ficara plenamente claro, ou a repetição de ideias ou mesmo a contradição delas. Num estudo acadêmico sobre literatura, observa-se ainda esse entrave de maneira mais latente, haja vista as análises não serem feitas em laboratórios, mas sim, com os diferentes universos contidos numa infindável gama de livros, possibilitando, inclusive, um desejo megalomaniaco de fazer referência a todas as similaridades que se encaixam com os pensamentos dos autores ou mesmo com o dos personagens. Algo que beira o impossível, haja vista sempre faltar um livro a se conhecer ou referenciar.

Ao analisar livros da obra do escritor Raimundo Carrero, despertou-se o desejo de conhecer outras obras, relê-las contínuas vezes como quem procura mensagens subliminares, enigmas, respostas que nos possibilite compreender de uma maneira mais densa o pensamento do autor e dos seus personagens.

A aproximação e/ou o distanciamento com os personagens carrerianos são inevitáveis. Essa talvez seja mais uma dificuldade na produção de um trabalho acadêmico – a passionalidade, o encantamento com a temática, a defesa dos personagens, a explicação, ou melhor, o desejo de encontrar razões para suas atitudes, sobretudo quando o universo trabalhado seja a mente humana, a loucura, e todas as suas minúcias e ramificações existentes.

Nesta dissertação, como falamos anteriormente, não se teve nenhuma intenção em fazer uma análise psicológica dos personagens tal qual um profissional da área de saúde, pois não possuímos nenhuma competência para isso. Não obstante, ao lançarmos mão de textos que abordem o universo da loucura, seja no contexto histórico, como o filósofo francês Michel Foucault, psicanalítico, como Freud e Lacan, ou quaisquer outras formas que nos apresentem com subsídios que nos ajudem a entender o misterioso mundo da loucura, conjecturas são feitas naturalmente sobre os intrincados personagens.

Mais que resoluções de problemáticas, a presente dissertação possibilitou desenvolver outros problemas, sobretudo por existir uma reação

em cadeia quando mergulhamos nos universos da loucura, tendo como um dos pontos de partida a busca eterna da identidade ou sua compreensão.

Quem és tu? – Pergunta a lagarta fumando seu narguilé.
(CARROL, 2005)

Nada é mais improvável que adentrar no País das Maravilhas, tão fantasiosamente criado pelo inglês Lewis Carrol, e deparar-se com uma lagarta que suscite questões ontológicas numa espécie de *Conheci-te a ti mesmo*, a máxima filosófica de Sócrates, baseada na introspecção, feita para que se tome consciência da própria ignorância, extremamente válida antes de fazer qualquer análise de realidade, haja vista tudo ter uma razão de ser.

Ratifico em minhas considerações, a ideia que sem quebras de paradigmas, existe um reforço por um mundo excludente e limitado. Mais uma vez lanço mão dos livros de Lewis Carrol, no intuito de responder as questões pertinentes, tratadas em *Entre o Lirismo e o Abismo: As Representações da Loucura de Raimundo Carrero*.

Como assim mais um chá se eu ainda não tomei nenhum? – pergunta Alice.
Justamente por isso você não pode tomar menos – responde o Chapeleiro Maluco. (CARROL, 2005)

Muitas vezes, para compreender as mensagens literárias é preciso desmistificar a hermenêutica da filosofia metafísica, ou mesmo buscar através de uma ciência cognitiva uma explicação melhor para o mundo. Seja o mundo como vontade e representação de um pessimista como Schopenhauer ou um trágico como Nietzsche.

Embora não fosse intenção fazer uma história da loucura, é natural que nos detenhamos a considerar os inúmeros processos de exclusão e as diversas formas de representação da mesma. Se de um lado a loucura pode ser lírica, quixotesca, onde por mais que haja uma crítica a um momento, uma forte ironia social, também levanta as buscas pelos sonhos impossíveis. Não obstante, paralelo aos loucos inofensivos, como Checov, de *Os extremos do arco-íris*, encontramos um Matheus, de *O amor não tem bons sentimentos*, que sem nenhum controle emocional levanta as questões sobre os transtornos

psiquiátricos que beiram a psicopatia. De fato, apenas a literatura poderia tratar de uma forma ímpar uma temática tão delicada.

O tema da loucura é reincidente em grande da parte literatura carreriana, construindo-se na trama das relações humanas, indicando para um vasto encantamento de decodificar na representação do absurdo, do insensato, do irracional, uma coerência reveladora de comportamentos dissimulados e de verdadeiras motivações. Carrero irá colocar o homem em observação, desfilando tipos humanos e uma diversidade de interesse e estados da alma, além da duplicidade ou multiplicidade do “eu” e as contradições humanas.

A relação entre indivíduo e sociedade é demonstrada através de uma poética do disfarce, de simulacro, justificada pelo desejo de ser aceito em seu meio e da disputa pelo poder.

A loucura pode ser entendida como a visão de uma única pessoa sobre a realidade, enquanto a razão é apresentada como a loucura de todos.

Nas obras de Carrero encontramos uma larga abordagem das questões psicológicas dos personagens, onde a temática da loucura reaparece de forma constante e significativa. Uma galeria de loucos espalha-se pelos seus romances. Muito embora a “normalidade” não se distinga do sutilmente patológico. O autor tece textos questionadores, que nos conduzem à reflexão e inquietam. Posto que nos leva à representação do ser humano em sua relação com o mundo.

Se desde os séculos XVI e XVII a loucura é temática para romances que busquem retratar a condição humana, seja o melancólico homem da modernidade ou mesmo o homem contemporâneo, vítima das fobias do mundo, onde o relógio é um guia e as relações, assim como as cidades, são cada vez mais verticalizadas, uma pergunta torna-se inquietante: Qual o papel da loucura para a literatura e a arte em geral?

Embora Foucault nos fale que onde há loucura não há obra, é bastante conhecida a gama de artistas considerados portadores de enfermidades psiquiátricas. Fora os escritores Antonin Artaud e Lima Barreto, já citados, o pintor holandês Vincent Van Gogh, considerado o maior dos loucos, por Carrero, passou inúmeros anos internado em um manicômio.

Se antes dos manicômios, as naus transportavam os ditos loucos para longe da sociedade dita normal, o que fazer com os espaços de clausura

existentes, quando estes se tornaram mal quistos, politicamente incorretos, e os movimentos antimanicomiais passaram a ganhar espaço nos fins do século XX?

Seria extremamente complicado responder essa pergunta por ser, de fato, um assunto deveras delicado e carente de profundas análises, tanto que buscamos não abordá-lo nesta dissertação. Contudo, como foi possível observar, a loucura e seus espaços de cárcere sempre estiveram presentes, seja na história, quanto na literatura, conseqüentemente no imaginário e na memória.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGUIAR, Cristhiano. **O amor não tem bons sentimentos: o pessimismo e a descrença nos homens são as marcas do novo romance de Raimundo Carrero**. In: Revista Continente. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007. p.32-33

AMARANTE, P., **Manicômio e loucura no final do século e do milênio**. In: **Fim de século: ainda manicômios?** (Fernandes, M.I.A., Scarcelli, I.R. & Costa, E.S., orgs.). São Paulo: IPUSP, 1999.

ARTAUD, Antonin. **O teatro da crueldade**. In: **O teatro e seu duplo**. Trad. e posfácio Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance**. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: UNESP Hucitec, 1999.

BARRETO, Lima. **Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos**. Organização e notas: Augusto Massi, Murilo Marcondes de Moura. Prefácio: Alfredo Bosi. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. 3.^a edição. São Paulo: Ed Perspectiva, 1993.

BASAGLIA, Franco. **A instituição negada**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Psiquiatria Alternativa: contra o pessimismo da razão, o otimismo da prática**. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1982.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad., prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BILLOUET, Pierre. **Foucault**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRASIL, Assis. **Faulkner e a técnica do romance**. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1964.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

CARRERO, Raimundo. **O amor não tem bons sentimentos**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Os Extremos do Arco-íris**. Recife: Edições Bagaço, 1993.

_____. **Seria uma sombria noite secreta**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Sombra severa**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Ao redor do escorpião... uma tarântula? Orquestração para dançar e ouvir**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. **Somos pedras que se consomem**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **As sombrias ruínas da alma**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor**. Recife: Edições Bagaço, 1994.

_____. **Maçã agreste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Tangolomango: Ritual das paixões deste mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **Suplemento Pernambuco**, Recife: CEPE, Fev.2013.

_____. **Entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda**, disponível em: www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-raimundo-carrero. Acessado em: 18/11/2012.

_____. **Depoimento sobre Sinfonia para Vagabundos**. Disponível em: www.raimundocarrero.com.br/sinfonia_pt.php. Acessado em: 18/11/2012.

_____. Entrevista concedida a Folha de São Paulo em abril de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269380->

autor-raimundo-carrero-cria-romance-em-reacao-a-avc.shtml Acessado em: 02/09/2013.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Porto Alegre: L&PM editores, 2005.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote – Livro Primeiro e Livro Segundo**. Porto Alegre: L&PM editores, 2005.

"Dom Quixote" é eleito o melhor livro de todos os tempos. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u15532.shtml> Acessado em: 10/12/2013

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DICK, Phelipp. **O homem duplo**. Trad. Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Don Juan de Marco. Filme de Jeremy Leven, Estados Unidos, 1995.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamazov**. Tradução de Paulo Bezerra, desenhos de Ulisses Boscôlo. São Paulo: Ed. 34, 2008.

EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault: um pensador do presente**. Ijuí: Unijuí, 2002.

Este mundo é dos loucos. Filme de Philippe de Broca, Itália/França, 1966.

FAULKNER, Willian. **Entrevista conduzida por Jean Stein Vanden Heuvel**, publicada na Paris Review, nº 12, primavera de 1956 e republicada no livro Os Escritores: as históricas entrevistas da Paris Review. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/WilliamFaulknerII.htm>. Acessado em: 08/05/2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **O poder psiquiátrico: curso no Collège France (1973-1974)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise (Ditos e Escritos I)**. Trad. Vera Lucia de Avelar. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves.

Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **Os anormais**: curso no Collège France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Foucault por ele mesmo**. Documentário. França: 2003.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Caron. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **Dissolução do complexo de Édipo**. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.19**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Dementia paranoides**. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.12**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **O mal-estar na civilização**. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. **Rascunho H**. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.1**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Totem e Tabu**. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v.7**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HESSE, Herman. Disponível em http://www.paralerepensar.com.br/h_hess.htm
Acessado em 02/12/2013

HIDALGO, Luciana. **Literatura da Urgência: Lima Barreto no Domínio da Loucura**. Rio de Janeiro: Annablume, 2008.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LACAN, Jacques. **A função criativa da palavra**. In: **Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar editor, sd.

_____ **O Seminário XX: mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____ **O Seminário, livro 7: A Ética da Psicanálise.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, Phelippe e NANCY, Jean-Luc. **The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism.** Albany: State University of New York Press, 1988.

LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a literatura.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Ed. Da Unicamp, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LINS, Osman. **A Rainha dos Cárceres da Grécia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: LP&M, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** São Paulo: Editora 34, 2012.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

MARIA, Luiza de. **Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira.** São Paulo: Escrituras, 2005.

Meu maluco favorito. Jornal Diário de Pernambuco, 23 de setembro de 2013.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 1991.

Manual para apresentação de trabalhos acadêmicos da Universidade Católica de Brasília. Coordenação Maria Carmen Romcy de Carvalho [et al.]. Universidade Católica de Brasília, Sistema de Bibliotecas. – 5.ed.- Brasília, 2011.

NOGUEIRA, Lucila. **Artaud e a reinvenção do teatro europeu.** Revista de Cultura #52. Fortaleza, São Paulo: Julho/Agosto de 2006.

Número 23. Filme de Fernley Phillips, Estados Unidos, 2007.

PEREIRA, Marcelo. **Raimundo Carrero: a fragmentação do humano.** Recife: Caleidoscópio, 2010.

PESSOTTI, Isaías. **O século dos manicômios**. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____ **Os nomes da loucura**. São Paulo: Editora 34, 2001.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____ **O elogio da loucura**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____ **As Categorias da Narrativa Literária**. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (pg. 209-254). Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.