

Manicômios, pseudo(auto)biografias e narradores pouco confiáveis: de Machado de Assis a Carlos Sussekind

Markus Lasch

Depois que a crítica norte-americana Helen Caldwell¹ procedeu, em sua leitura de *Dom Casmurro* de 1960, a uma defesa ampla de Capitu, argumentando que todos os indícios de seu adultério dependiam no romance exclusivamente do ponto de vista do narrador em primeira pessoa, Bentinho, e que portanto estes indícios não eram suficientes e muito menos provas conclusivas, a pouca confiabilidade do narrador machadiano tornou-se moeda mais ou menos corrente na crítica². Principalmente em relação aos romances em primeira pessoa da segunda fase do autor³ e em específico nos casos de Bentinho e Brás Cubas, boa parte dos especialistas observou que a perspectiva do narrador não condizia com aquilo que a estrutura geral do texto permitia inferir. Chegou-se nisso a posições extremas como a de John Gledson, que, partidário de um intencionalismo confesso, propôs em sua leitura de *Dom Casmurro* não só a dissociação das instâncias, mas a oposição sistemática dos propósitos do autor e de seus narradores em primeira pessoa. Machado estaria bem distante não apenas do ponto de vista de Bentinho, mas igualmente das intenções de Brás Cubas, do Conselheiro Aires e do padre de *Casa velha*⁴.

Curiosamente, esta questão do narrador parece ter pesado um tanto menos nas leituras do *Memorial de Aires*. Embora o último romance de Machado seja, por seu foco narrativo em primeira pessoa, via de regra associado

¹ Cf. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*.

² Este estudo é decorrente de uma pesquisa mais ampla sobre as “Representações do sujeito nos romances de Robert Menasse e Carlos Sussekind”, financiada pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

³ O consenso quanto à bipartição não é só da crítica. O próprio autor dá indício de sua convicção no que diz respeito à existência de um divisor de águas em sua obra quando observa, em 1905, na advertência à segunda edição de *Ressurreição*: “Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo, apenas troco dous ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária”. Assis, *Obra completa*, v. I, p. 116.

⁴ Cf. Gledson, *Machado de Assis*, p. 8.

às *Memórias póstumas* e a *Dom Casmurro*, houve aparentemente uma certa tendência na crítica de ver Aires mais alinhado com seu autor do que Brás Cubas e Bentinho. O Conselheiro corporificaria em grande parte o humor bonachão, o equilíbrio e a maior complacência do Machado dos últimos anos⁵.

Se esta leitura parece, por um lado, justificada pela efetiva mudança de tom, mudança facilmente observável colocados frente a frente os extremos Brás Cubas e Conselheiro Aires, ela não deixa, por outro, de ser um tanto surpreendente. Principalmente se considerarmos, o que para mim parece forçoso, o *Memorial* a partir da perspectiva de *Esau e Jacó*, o romance que o precede. Porque, ao adotar esta visão de conjunto, temos no último romance de Machado um autor que em primeira instância, i.é. no início da “Advertência ao leitor”, confirma a versão veiculada pela “Advertência” em *Esau e Jacó*, dizendo-se mero editor dos cadernos legados pelo Conselheiro Aires, mas que logo mais subverte este credencial quando observa que, no caso do *Memorial*, “não houve pachorra de [...] redigir [a narração] à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade”. A pergunta que se coloca de imediato é: pachorra e habilidade de quem?

Não haverá tempo aqui de mostrar em detalhe como a dúvida que paira no âmbito da autoria se prolonga enquanto ambivalência para a instância do narrador. Os interessados podem seguir a questão em Alfredo Bosi que, embora também seja em geral da opinião que Aires representa o “*eu* ideal do último Machado”, analisa, no referido ensaio de 1997, com minúcia não só as “duas pontas do compasso abertas aos extremos na alma do Conselheiro”, mas também a charneira mediadora: da disseminação sistemática da dúvida quanto à sinceridade do luto da viúva Noronha e do abandono de Aires às

⁵ A minha pesquisa não foi exaustiva neste ponto e por isso talvez se trate de aspecto que mereça revisão. Reporto-me às impressões decorrentes da leitura dos textos mencionados na bibliografia, à consulta da *Bibliografia machadiana* de Ubiratan Machado e a Alfredo Bosi, que, em ensaio de 1997, observa não lhe constar que o desdobramento autor-narrador tenha sido proposto quanto ao *Memorial de Aires*. Cf. Bosi, *O enigma do olhar*, p. 41. Depois de Bosi, Gabriela Kvacek Betella dedicou algumas páginas a Aires narrador, em *Narradores de Machado de Assis*, pp. 140-58. Referente a *Esau e Jacó* há ainda o estudo de Marta Peixoto, “Aires as narrator and Aires as character in *Esau e Jacó*”, pp. 79-92. Além disso, tocam ainda o aspecto os estudos de John Gledson, *Machado de Assis: ficção e história*, e de Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis*, ambos, porém, com escopo diverso do aqui adotado. Guimarães focaliza mais, como já diz o título de seu livro, o leitor, e Gledson interessa-se pelas verdades da história e histórica. Em todo caso, a literatura referente às questões de narrador e autor nos últimos dois romances de Machado não se compara à legião de estudos concernentes ao aspecto nas *Memórias Póstumas* e em *Dom Casmurro*.

pulsões do seu id no comprazimento com as maledicências de Dona Cesária à representação e à vivência vicária do entendimento e do amor completos entre Fidélia e Tristão⁶. A título de ilustração do jogo constante de “descobrir para depois encobrir” e vice-versa, observe-se apenas um de seus momentos mais emblemáticos. Em seu apontamento de 8 de abril, O Conselheiro Aires, que acaba de se tornar padrinho do casamento entre Fidélia e Tristão, comenta a respeito dos sentimentos da viúva Noronha:

Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só, continuada.

Quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta cousa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem!⁷

Por estas e outras, Augusto Meyer sentiu, apesar de lhe notar o tom menos áspero, as mesmas raízes amargas no *Memorial de Aires* do que nos demais romances machadianos da segunda fase e concordou com o seu colega gaúcho Alcides Maya, quando este disse que o verdadeiro entrecho do *Memorial* giraria em torno de uma herança de duzentos contos e que “a comédia chega[ria] a parecer cruel pela perfeição com que, no caso, os protagonistas simulam os sentimentos, às vezes sem que o saibam”⁸.

Ora, não se trata aqui de acrescentar outro enigma à la Capitu aos romances de Machado, ou seja, a controvérsia se os sentimentos de Fidélia por Tristão são ou não verdadeiros. Mesmo porque é justamente da potencial insolubilidade de tais questões que brotam a vitalidade e o poder sugestivo das obras literárias. Tampouco há o intuito de militar a favor ou contra as teses de congruência ou dissociação sistemáticas no que diz respeito às intenções de autor e narrador ou de corrigir uma suposta negligência da crítica machadiana. Se chamo atenção para o jogo complexo que envolve as instâncias de autor e foco narrativo no complexo *Esau e Jacó/Memorial de Aires* é porque a constelação se reencontra com surpreendente semelhança nos romances de Carlos Sussekind, especialmente em *Armadilha para Lamartine*.

⁶ Cf. Bosi, “Uma figura machadiana”, em *O enigma do olhar*, pp. 129-48.

⁷ Assis, *Memorial de Aires*, em *Obra completa*, vol. I, p. 1191.

⁸ Cf. Meyer, “O romance machadiano”, p. 362.

A relação entre as literaturas de Machado de Assis e Carlos Sussekind, desde cedo insinuada pelo poeta carioca Armando Freitas Filho, em seu texto de orelha à segunda edição de *Armadilha para Lamartine*, faz-se perceptível em vários níveis. Em primeiro lugar, já a constelação biográfica dá indício da vinculação – e veremos logo mais que a biografia em seu sentido amplo desempenha papel fundamental nos romances de Carlos Sussekind: o avô de Carlos Sussekind, Lúcio de Mendonça, fundou com Machado de Assis a Academia Brasileira de Letras e ocupou, assim como o seu irmão, Salvador de Mendonça, a partir do ano inaugural uma das cadeiras da imortalidade literária.

Por outro lado, são os próprios livros de Carlos Sussekind que indicam o liame. O primeiro vetor em *Armadilha para Lamartine* que aponta para Machado é indireto. As páginas do diário do Dr. Espártaco M., que compõe a segunda e maior parte do romance, iniciam com o abandono da casa paterna por seu filho Lamartine M. que, em outubro de 1954, se muda para uma república de estudantes. O novo lar funcionará no endereço de ninguém menos que Augusto Meyer, o jornalista, poeta e, como será chamado em *O autor mente muito*, especialista em Machado de Assis que naquele momento deixava o Rio de Janeiro rumo à Europa e alugara o seu apartamento completamente mobiliado para os rapazes, provocando com isso não exatamente a benevolência do pai Espártaco⁹.

Irritada é também a primeira menção direta de Machado no romance. Mais ou menos na metade das páginas de seu diário, Espártaco fica escandalizado com a leitura de “Dona Benedita”, de *Papéis avulsos*, “talvez”, como diz, “a melhor coleção do grande escritor”. Acha o conto “coisa pífia” e pergunta-se se não teria sido enxerto dos editores¹⁰.

Mais adiante, filho e pai mencionarão ainda *O alienista*. O primeiro para argumentar em prol da perfeita normalidade dos estados psíquicos seu e de Inês, paixão que conheceu durante a internação no Sanatório Três Cruzes. O segundo para ponderar que a renitência do filho para com os pais e os médicos do sanatório, depois do seu surto, não era senão a repetição da sua intransigência de sempre, o que, na esteira do clima na novela de Machado, daria margens para a interferência de que Lamartine não estava, mas sempre foi doente¹¹.

⁹ Cf. Sussekind, *Armadilha para Lamartine*, p. 32.

¹⁰ *Id.*, p. 135.

¹¹ *Id.*, pp. 261 e 265.

As referências a Machado pululam também no último romance de Carlos Sussekind, *O autor mente muito*. É o pai de Teodoro Farpa, um dos personagens principais, que num retrato a óleo parece um contemporâneo do autor das *Memórias póstumas*, com seu fraque, polainas e *pince-nez*, ou o personagem-narrador Francisco Daudt que vaga pelo cemitério São João Batista para rever, entre outros, os “amigos ilustres” Machado de Assis, Euclides da Cunha e Raul Pompéia¹².

Porém, o trecho mais significativo encontra-se, sem dúvida, no capítulo denominado “Vida de escritor”. Ao descrever Carlos Sussekind como autor bem sucedido, que podia viver confortavelmente da renda de seus livros e cujas traduções não passavam de um passatempo elegante, narra-se aí não só que o escritor “começava adentrar o tempo a que se referiu Machado quando disse: ‘os amigos que tenho são novos. Os outros estão estudando a geologia dos campos santos’”, mas também uma anedota reveladora do seu bizarro senso de humor. Sussekind, dono de uma admirável machadiana, uma coleção de bilhetes e cartas do próprio punho do escritor, teria certo dia escolhido uma destas preciosas cartas, que conteria vagas menções familiares que poderiam passar como relativas a Augusto Meyer, teria envelopado esta carta e, imitando em endereço e remetente com pena Malet e nanquim a caligrafia de Machado, mandado o despacho para o endereço de Meyer. Não tendo Sussekind relações pessoais com Augusto Meyer, “a brincadeira consistia em imaginar com que cara ficaria [o especialista] ao receber, pelo correio normal, uma carta endereçada a ele pelo próprio punho de seu ídolo máximo, meio século depois de escrita”¹³.

Repare-se em dois pontos. Primeiro, o livro se inicia com a afirmação de que Carlos Sussekind e Francisco Daudt teriam escrito o romance por medo de Paulo Coelho, isto é, pelo temor que o multi-escrevedor imortal lhes roubasse a história antes de fixada. Por outro lado, o conto da carochinha do sucesso de vendas e da desnecessidade de sobreviver à custa dos trabalhos de tradução corresponde exatamente ao oposto da realidade do autor Carlos Susskind em carne e osso. Se somarmos estas duas informações às menções irritadas ou pouco lisonjeadoras em *Armadilha para Lamartine*, à inexatidão da citação de *Dom Casmurro* acima e à anedota reproduzida há pouco, vemos que a referência de Carlos Sussekind a Machado de Assis não

¹² Cf. Sussekind e Veiga, *O autor mente muito*, pp. 59 e 75.

¹³ *Id.*, pp. 108-10.

tem apenas o lado reverencial, mas que ela comporta também uma vertente licenciosa, irônica e de deboche. Em relação ao lado oficial e pomposo da república das letras e da literatura de um modo geral, e para com Machado de Assis em particular, que evidentemente levou todos os louros da criação da Academia Brasileira de Letras (ao passo que o avô de Carlos Sussekind teve que arcar com boa parte do trabalho burocrático) e que já na época inicial da instituição facilitou o acesso ao panteão da imortalidade a alguns escritores inócuos e bajuladores de sua pessoa, enquanto barrava outros mais merecedores, porém, também mais incômodos.

Armadilha para Lamartine não é a estreia ficcional do autor carioca Carlos Sussekind, mas o primeiro texto literário de maior fôlego¹⁴. O livro, como já foi dito, é dividido em duas partes. As páginas do “Diário da Varandola-Gabinete” do Dr. Espártaco M., referentes ao período de outubro de 1954 a agosto de 1955, iniciam com a saída de seu filho Lamartine e terminam com a volta do mesmo ao lar paterno, depois de uma permanência de dois meses no Sanatório Três Cruzes do Rio de Janeiro. Essa narrativa em primeira pessoa é antecedida pelas “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, redigidas em terceira pessoa por Lamartine, durante a sua estadia no sanatório, porém, atribuídas a outro paciente, com nome de Ricardinho, e incorporadas depois pelo Dr. Espártaco ao seu “Diário”. Um resumo parecido das duas narrativas ao que se acaba de dar aqui encontra-se também no início do romance, que em sua capa ostenta a dupla autoria Carlos & Carlos Sussekind e em cujo final¹⁵ aparece a seguinte nota:

A ficção de Carlos & Carlos Sussekind não se dissocia da realidade deles próprios. *Armadilha para Lamartine* é, de resto, uma criação sem fronteiras sob mais de um aspecto. Impossível, por exemplo, destacar a co-autoria do filho, como impossível é separá-los, como autores, de que são como personagens.

Carlos & Carlos realizou(zaram) um livro que tem sua melhor garantia de autenticidade na certeza, com que foi feito, de jamais vir a ser publicado. O texto de origem, escrito ao longo de 30 anos, tinha 30.000 páginas.

¹⁴ O primeiro texto ficcional publicado de Carlos Sussekind é a novela *Os ombros altos*, de 1960, livro reeditado, a partir de 1985, por três vezes, com o título *Ombros altos*.

¹⁵ A colocação do texto varia de edição para edição entre a quarta capa e página não numerada do miolo.

Deixando de lado, por um momento, esta nota referente à dupla autoria, fenômeno que, aliás, reaparecerá no romance *O autor mente muito*, salta aos olhos a semelhança em relação à estrutura narrativa do conjunto *Esau e Jacó/Memorial de Aires*. Nos dois casos temos um diário, um pseudodiário ou até uma pseudoautobiografia, em todo caso, uma narrativa em primeira pessoa antecedida por outra em terceira pessoa e ambos os textos literários precedidos de um texto metaficcional. Ao mesmo tempo, porém, verifica-se uma inversão especular na relação. Se no caso de Machado se trata de dois romances, com um narrador, o Conselheiro Aires, explícito no *Memorial* e oculto em *Esau e Jacó*, e um só autor, Machado de Assis, há em Carlos Sussekind um só romance com o desdobramento no plano da autoria em Carlos Sussekind pai e Carlos Sussekind filho e no plano do foco narrativo em Dr. Espártaco M. e seu filho Lamartine M., sendo que este último ainda atribui a sua narração a Ricardinho.

O viés Ricardinho não é o único fator que torna a estrutura de *Arma-dilha para Lamartine* mais complexa. Porque se observamos a página meta-ficcional inicial com o resumo do livro, verificamos que há ali não só uma inversão da sequência cronológica, sendo que o texto referente ao “Diário da Varandola-Gabinete” antecede aquele das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, quando na realidade do livro é ao contrário, mas também uma inversão das relações de tamanho: enquanto o autor despense cerca de quinze linhas para resumir as vinte páginas das “Duas Mensagens”, gasta apenas seis com as cerca de 250 páginas do “Diário”. Ou seja, se o livro como um todo parece num primeiro momento não só congruente quanto à correlação tempo narrado/tempo da narrativa, cerca de vinte páginas para os dois meses do sanatório e 250 páginas para os dez meses narrados no “Diário”, mas principalmente fiel do ponto de vista imagético, quer dizer, mímese de um filho pequenino ante, de e por um pai gigante, a página inicial aparentemente singela coloca estas relações irreparavelmente em xeque. O resultado imediato é que a aparentemente tão clara relação de dupla autoria se torna bem mais ambivalente. Numa ponta temos ainda o filho diminuto e até diminuído, que cede metade da autoria ao pai, que homenageia o diário paterno com seu livro, que agrega vinte páginas aparentemente despretensiosas sobre a própria loucura ao poderoso caudal da razão do progenitor, que oferta estas páginas singelas para serem absorvidas pelo texto paterno e que ainda as atribui a seu substituto momentâneo junto ao pai, Ricardinho.

Mas, por outro lado, esse filho não só subverte a palavra paterna, na medida em que as “Duas Mensagens” escancaram a quantidade de obsessão e o potencial de loucura encerrado pelo “Diário” de Espártaco e descortinam o seu papel catalisador na eclosão da loucura de Lamartine, mas também se apropria dela. Quer dizer, o livro é constituído quase que integralmente por páginas recolhidas no diário do pai, mas se trata de páginas selecionadas, retrabalhadas literariamente e publicadas pelo filho. Esta usurpação da palavra alheia, que em *Armadilha para Lamartine* é ainda um tanto velada, bem como a esgarçada das instâncias autoral e narrativa, tornar-se-ão bem mais explícitas e agudas em *O autor mente muito*.

De início, temos no terceiro e até agora último romance de Carlos Sussekind outra vez a dupla autoria. E como no caso de *Armadilha para Lamartine*, esta dupla autoria é explicitada por um texto metaficcional. Lê-se à página 299 do romance, sob o título “A verdadeira história deste livro”:

Carlos Sussekind, ficcionista, esteve sob os cuidados do psicanalista Francisco Daudt da Veiga. Depois de tratar-se durante meses e mais meses, anos e mais anos, foi dado como incapaz de distinguir entre *ficção* e *realidade*. Diante de tal imprevisto, e para que não se desperdiçasse o caudal de fantasias desenfreadas que o paciente liberou sem retorno terapêutico no consultório do dr. Daudt, resolveu a dupla associar-se numa aventura literária – desistindo da cura em favor da diversão – cujo desfecho é este romance escrito em co-autoria, *O autor mente muito*, um livro de 299 páginas, com capa, peso e tudo (uma *realidade*, portanto), o que sem dúvida há de inviabilizar definitivamente, para Carlos Sussekind, aquela distinção que ele nunca aprendeu a fazer. CS & FD

Porém, para além de autores, Carlos Sussekind e Francisco Daudt são também personagens narradores em *O autor mente muito*. Francisco, um médico psiquiatra e psicanalista em formação que, apesar de sua maioridade profissional, continua há quatro anos mero estagiário no Sanatório Qorpo Santo do Rio de Janeiro, acha que as histórias que um certo Teodoro Farpa, interno desde 1964 nessa mesma instituição, conta aos demais confinados sobre Carlinhos Manivela, outro ex-paciente do Sanatório, seriam na verdade da autoria de Carlos Sussekind, já que as narrativas de Teodoro se assemelham muito àquelas contadas por Sussekind em seu livro *Armadilha para Lamartine*. Procura então o escritor que, em crise de criação literária, se entusiasma de imediato com o potencial das narrativas de Teodoro. Os dois

resolvem associar-se num projeto literário. Um dos combinados básicos da escritura a quatro mãos, que consistirá principalmente em roubar histórias alheias, tal qual Carlos Sussekind já praticara com o diário de seu próprio pai, é que só o texto em terceira pessoa, “aquele que costura e dá nexos à história”, seria de comum acordo, não se mostrando ao outro os trechos em primeira pessoa.

Porém, o que soa como uma orientação do leitor quanto à questão da autoria muda logo de figura. Um dos pouquíssimos trechos em primeira pessoa é o capítulo 5, denominado “Em que Francisco fala”. O trecho começa, significativamente, pelas seguintes palavras:

Carlos Sussekind é esquisito. Você imagina um escritor cuja principal atividade é alterar os textos alheios? Imagina um livro escrito por dois autores? Quando ficar pronto ninguém saberá o que foi escrito por mim e o que foi escrito por ele. Este mesmo, que supostamente é meu em primeira pessoa, pode bem, na edição final, ter sido alterado por ele¹⁶.

Teodoro Farpa é, como foi dito, personagem no livro de Carlos Sussekind e Francisco Daudt e narrador das histórias de Carlinhos Manivela. No entanto, um de seus recursos nas reuniões vespertinas com seus ouvintes do manicômio é que muitas vezes inicia as narrativas sobre Carlinhos com as palavras “agora, dramatizando”, encarnando, por assim dizer, o próprio protagonista. Ou seja, Carlinhos Manivela, que, diga-se de passagem, se chama assim por haver tido no manicômio a mania de “filmar” tudo mundo, girando a manivela de uma câmera imaginária à frente do nariz, é, ao mesmo tempo que personagem nos planos das narrativas a) Carlos e Francisco e b) Teodoro, também uma espécie de narrador em terceira pessoa de si mesmo. Mas a complicação não para aí. Porque, para além de ser figura fictícia de Teodoro Farpa, Carlinhos não deixa de se confundir, em parte, com o autor Carlos Sussekind, como Francisco suspeitara desde o início: a certa altura da narrativa, o leitor fica sabendo que um certo Sylvio Dulce de Aneses, psiquiatra em um dos sanatórios do Rio de Janeiro, contava, em meados da década de 1950, as desventuras de um de seus pacientes internos, isto é, Carlos Sussekind, ao colega Teophillo Farpa, que, por sua vez, divertia com essas histórias o seu filho Teodoro, então com sete anos.

¹⁶ Sussekind e Veiga, *O autor mente muito*, p. 47.

A *mise en abyme* constante, de que se acaba de tentar um pálido resumo, tem um de seus pontos culminantes no final do capítulo 17 do romance. Carlinhos – lembramos que o narrador dramatizador de seus episódios é Teodoro Farpa – acaba de levar o fora definitivo de sua paixão Titina, a filha adotiva do poeta cego Olegário Marciano, e encontra-se desolado e perdido em plena praia de Copacabana. Lá assiste a uma cena insólita: dois rapazes e um velhote cercam uma jovem vestida, sem sutiã, com uma camiseta turística representando a orla de Copacabana. Os rapazes riem da excitação do mais velho por usar a camiseta da jovem como mapa, demarcando os pontos turísticos da praia, quase lhe tocando com o indicador. De repente, Carlinhos, segundo o narrador tresloucado pelo desejo reprimido por Titina, entra atabalhoadamente no jogo e, “espetando com seu dedo o ereto mamilo direito da jovem”, exclama: “E aqui é que estamos nós!”. Depois de reações variadas do grupo, a cena se fecha com as seguintes palavras do narrador:

Mais tarde, já em casa, Carlinhos oscilava entre seu luto por Titina, e a excitação de sua ousadia. Deveria ter mesmo era levantado a camiseta dela e beijado o seu seio... – Só que aí não seria eu... – pensou alto.

Comentário dos autores Carlos Sussekind e Francisco Daudt entre colchetes: “Mas “eu” é quem?”¹⁷

Um dos principais temas em *Armadilha para Lamartine* e *O autor mente muito* é, como vimos, a loucura e o manicômio. A recorrência não é gratuita. É que a história de Lamartine M. e sua internação de dois meses no Sanatório Três Cruzes se confunde em boa parte com a experiência “real” do autor Carlos Sussekind, que, em meados de 1955, passou por uma crise mental, de ordem aparentemente psicótico-esquizofrênica, cujo surto levaria o então estudante de filosofia ao internato temporário num hospital psiquiátrico e ao consequente “tratamento” com toda a parafernália de “terapias por choque”, tão em voga na época e, como se sabe, ainda hoje de forma alguma banida por completo da práxis psiquiátrica.

Em se tratando de uma comparação com a obra de Machado de Assis, o recolhimento forçado a uma instituição psiquiátrica evoca evidentemente O

¹⁷ *Id.*, pp. 154-5.

alienista. Já foi dito que os próprios personagens narradores de *Armadilha para Lamartine*, Dr. Espártaco e Lamartine M., lembram esse texto de Machado, quando de sua discussão acerca da normalidade mental de Lamartine. E, de fato, “De médico e louco todos nós temos um pouco”, o lema do *Ataque*, o jornalzinho confeccionado pelos internos do Sanatório Três Cruzes que é tema principal de uma das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”, poderia também ser uma espécie de resumo da saga do Doutor Bacamarte, o cientista de olhar metálico que recolhe sucessivamente primeiro todos os habitantes que mostram o menor sinal de desequilíbrio das faculdades mentais, depois a franca minoria dona de um equilíbrio ininterrupto e finalmente a si mesmo à Casa Verde de Itaguaí, o manicômio por ele construído.

Mas o paralelo vai além. Alfredo Bosi observou muito bem que, para além de ser comédia sobre o médico alienista que procura a todo custo mapear os limites de normalidade e loucura, com consequência que beira o ridículo, o texto de Machado comporta ainda um outro eixo. Quer dizer, *O alienista* faz, sim, a sátira do cientificismo aplicado ao estudo da loucura, mas evidencia também e principalmente a relação do hospício, enquanto elo entre ciência e estado, com o poder¹⁸. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra que estudou em Coimbra e Pádua e que volta, apesar da benevolência do rei de Portugal, à colônia para aumentar, ao alargar as fronteiras da loucura e transformar-se em ditador da pacata vila de Itaguaí, o prestígio da ciência lusitana ante a comunidade científica internacional, tem em todo momento apoio e socorro irrestritos das autoridades locais: da câmara de vereadores, da polícia e do corpo de dragões, passando pelo antigo insurgente Porfírio, à intervenção militar ordenada pelo vice-rei. Em determinado momento, Simão Bacamarte pode recolher à Casa Verde até mesmo o padre e o juiz de fora.

Vê-se que o hospício como “Casa do Poder” tem em Machado um telhado com uma vertente mais universal, quer dizer, que diz respeito aos caminhos da Modernidade da cultura ocidental, e outra mais especificamente nacional. E isso será o caso também em Carlos Sussekind. Já *Armadilha para Lamartine* não deixa dúvida de que os “cuidados” ligados a uma internação psiquiátrica têm seu lado extremamente violento e autoritário. A segunda das “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” descreve o programa seguido com os internos do Pavilhão dos Vigeados, que se localiza na parte mais alta do

¹⁸ Cf. Bosi, “A máscara e a fenda”, em *O enigma do olhar*, pp. 88-90.

sanatório e que é significativamente apelidado de “Castelo”. Em primeiro lugar, procede-se ao que é chamado de “demolição”. Ou seja, para além da aplicação dos eletrochoques, espaçados ou concentrados de acordo com as necessidades da intenção de agravar o quadro, permite-se, alimenta-se e incentiva-se toda sorte de inclinações mórbidas do paciente, até que ocorra o seu colapso total e o interno possa ser reconstruído pelos psiquiatras, no Pavilhão dos Tranquilos. Escusado dizer que o tratamento inclui uma incomunicabilidade inicial do doente e que questões como a quantidade e o término dos eletrochoques aplicados ou o regime e o término da internação passam de sua alçada e da alçada da família para as mãos dos médicos.

Contudo, a representação do exercício do poder psiquiátrico não aborda em *Armadilha para Lamartine* ainda o tema das idiosincrasias nacionais. Ou seja, embora abundem referências ao pano de fundo histórico-político da época nas páginas do “Diário” do Dr. Espártaco, não há qualquer relação explícita deste panorama com os acontecimentos intramuros do hospital psiquiátrico. O Sanatório Três Cruzes poderia, a princípio, situar-se na década de 1950 de qualquer país ocidental.

Esta constelação, porém, muda por completo em *O autor mente muito*. Desde logo há aí uma série de pequenas passagens que indicam, como que *en passant*, a relação do manicômio com o regime ditatorial. Por exemplo quando Francisco Daudt se admira inicialmente com a aglomeração dos loucos em torno do contador de histórias Teodoro Farpa, já que “diretores de sanatório são um tanto parecidos com ditadores” e que “uma das bases do poder absoluto [é] a proibição do direito de reunião”¹⁹. Ou quando Dora Abigail, mãe de Teodoro, conta a Francisco que um poderoso chefe de polícia da era de Getúlio Vargas havia aprendido muito com seu marido sobre a técnica dos eletrochoques²⁰.

Porém, para além destas passagens esparsas, a relação aparece também e principalmente na própria estrutura narrativa. Tanto Teodoro Farpa quanto Carlinhos Manivela foram internados no manicômio Qorpo Santo pelos próprios pais psiquiatras, a fim de protegê-los do cárcere comum, i. é. político, da ditadura militar. E, em ambos os casos, aquilo que se pretendia solução engenhosa, momentânea e de cuidado paterno torna-se, afinal

¹⁹ Sussekind e Vieira, *O autor mente muito*, p. 49.

²⁰ *Id.*, p. 78.

de contas, golpe fatal e duradouro. Carlinhos Manivela tem em primeira instância uma permanência curta no Sanatório Qorpo Santo. Fingindo-se submisso às terapias tradicionais, conseguiu, de acordo com seu narrador Teodoro Farpa, ludibriar os médicos e ter alta depois de meia dúzia de eletrochoques “que, se produziram algum resultado, foi o de lhe dar ares de ‘normalidade bovina’”²¹. Porém, uma vez fora do manicômio, não fará outra coisa senão confirmar sua eterna condição de usuário dos serviços de saúde mental. E a consequência lógica é que no final do romance voltará, “como uma rês levada ao matadouro”, à casa de orates. A internação de Teodoro Farpa, por sua vez, é, desde o início, definitiva. Depois de adentrar os muros do “Qorpão”, em 25 de abril de 1964, nunca mais deixará suas dependências. Está certo que na virada do milênio se esboça uma possível peripécia. É quando Teodoro, animado pela possibilidade de encontrar o seu novo ídolo literário Paulo Coelho, prepara-se para deixar o sanatório pela primeira vez em 36 anos. Mas quis o destino que a hora do seu êxodo fosse o exato momento da volta de Carlinhos. Os olhos de narrador e personagem cruzam-se na soleira do manicômio e a corrente elétrica respectiva faz com que Teodoro “volte a si” e a seu dever para com seus colegas internos. A prolepse no final do livro o vê como futuro co-proprietário do sanatório e seu interno voluntário que deixa a instituição de vez em quando para ouvir música clássica e conversar com seu amigo Francisco Daudt e que, afora estes passeios esporádicos, ajuda na recuperação de seus colegas através da literatura que para eles produz.

É de certa evidência que o que vimos até aqui toca também e essencialmente a questão do poder da palavra, isto é, do poder de dizer-se e de dizer o outro, bem como do papel ambivalente da literatura, entre centramento e alienação. Veja-se a este título o que Alfredo Bosi disse no início de seu já citado ensaio de 1979:

Como Brás Cubas, o Conselheiro põe-se a escrever na situação privilegiada de quem já pode dispensar-se de intervir no duro jogo da sociedade. A *forma livre* do primeiro reaparece, meio encoberta, na *forma de diário* do último: expressões ambas de Machado no prólogo de um e na advertência ao outro. Mas o que importa a ambos os

²¹ *Id.*, p. 9.

memorialistas é exercer um poder raro e terrível, o poder de dizer o que se pensa. E parece que só o espaço da maturidade póstuma ou o da escrita solitária do diário seriam bastante disponíveis e abertos à sinceridade²².

Quase impossível não pensar, ao ler estas linhas, no Dr. Espártaco M. que se aparta do mundo em sua varandola-gabinete para, como disse bem o psicanalista Hélio Pellegrino em seu posfácio ao livro, procurar “através da obsessiva e minuciosa infatigabilidade do seu texto [...] resgatar-se de um cotidiano fosco, convencional, acadêmico” e, ao mesmo tempo, “buscar instituir-se como sujeito”. Por outro lado, o lugar ex-cêntrico da escritura não impede que o texto, organizado “a partir de uma hipertrofia da atividade racional, convencional e consciente”, oculte a “outra cena”, o “lugar ex-cêntrico em relação às posições, posturas e imposturas conscientes do ego”, e que o Dr. Espártaco M., enquanto “ser excessivamente *centrado* em si mesmo”, afaste-se “de sua verdade profunda”, abrindo “no tecido do seu discurso [...] um rombo de ausência, da qual a crise de [seu filho] Lamartine representa um sintoma dramático”²³.

O “Diário da Varandola-Gabinete” é tanto mais poderoso na medida em que a escrita íntima do Dr. Espártaco é ao mesmo tempo pública. Todos os membros da família têm livre acesso às páginas em que o *pater familias* registra absolutamente tudo da vida familiar: das censuras, admoestações e demonstrações de afeto paternas aos preços do leite, da entrada de cinema e de diversos calmantes. É este livro aberto e ao mesmo tempo fechado que se converterá na armadilha para o filho que dá título ao romance, mas é também ele que constituirá a sua salvação. Ou seja, se o excesso de razão do Dr. Espártaco é a razão inversa da loucura de Lamartine, é mais do que lógico que o filho terá de apoderar-se desta palavra paterna, como já foi dito, para (re)constituir-se como sujeito. A dimensão trágica da questão é que a literatura, enquanto uso particular da linguagem, não dá margem à dúvida. Ao instituir-se nela ou por ela, o eu sempre e necessariamente se institui como outro.

Neste sentido, parece-me que o tema de meu texto é também o que se poderia chamar de dialética do sujeito, e em particular a singular fragilidade

²² Bosi, “Uma figura machadiana”, *O enigma do olhar*, pp. 129-30, grifos do autor.

²³ Cf. Pellegrino, “Armadilha para o leitor”, pp. 280 e 282, grifos do autor.

ou precariedade do eu na era da subjetividade. Já Antonio Candido lembrou que um dos problemas fundamentais da obra de Machado de Assis é o da identidade que, “sob a forma branda, é o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade” e “sob a forma extrema [...] o problema dos limites da razão e da loucura”. “Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?”²⁴. Estas perguntas decerto não valem menos para os romances de Carlos Sussekind.

Tendo em vista a macro-história do sujeito, não há de admirar que pelo menos algumas respostas a estas questões sejam nos textos de Machado de Assis e de Carlos Sussekind afirmativas de um sujeito pleno, autônomo etc. ou pelo menos conciliadoras no que diz respeito às imagens de cisão. Por exemplo quando Flora, em *Esau e Jacó*, sentada ao piano, “não entende de formas nem de nomes”, quer dizer nem da cisão entre o Império e a República, nem da divisão entre os irmãos gêmeos amados, e o som da sonata tocada por ela transporta-a à “inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente”²⁵. Ou quando Fidélia, no *Memorial de Aires*, também ao piano, consegue falar ao mesmo tempo “a mortos e ausentes”, isto é, conciliar entre a fidelidade ao morto Noronha e o seu novo amor a Tristão²⁶. Ou ainda no eterno gesto estoico e diplomático do Conselheiro Aires, compondo “com a prosa do cotidiano ao menos o efeito de uma clássica harmonia”²⁷.

A resposta também é afirmativa na medida em que ainda as duplas autorias de Carlos Sussekind comportam, apesar do evidente desdobramento, uma tendência de unidade. Em *Armadilha para Lamartine* porque os dois autores são homônimos. No caso de *O autor mente muito*, porque a confusão e o labirinto das vozes narrativas permitem imaginar, no limite, que a autoria de Francisco Daudt talvez não tenha passado da função de “liberar o caudal de fantasias desenfreadas” de seu paciente.

Evidentemente, porém, prevalecem as imagens de cisão: dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, brigões *ab ovo*, e da jovem Flora, dividida entre

²⁴ Candido, “Esquema de Machado de Assis”, p. 23.

²⁵ Machado de Assis, *Esau e Jacó*, em *Obra completa*, v. I, p. 1037.

²⁶ Machado de Assis, *Memorial de Aires*, p. 1186.

²⁷ Bosí, “Uma figura machadiana”, p. 148.

eles, passando pelo Conselheiro Aires, ora conciliador, ora cáustico, até o autointernado Dr. Bacamarte, que, no final da novela de 1881, desdobra-se em alienista e alienado. Ou então, para falar de um exemplo que não vimos aqui, o personagem Jacobina, do célebre conto “O espelho”, cindido em alferes e homem.

Dos desdobramentos na obra de Carlos Sussekind ainda cabe lembrar, além daqueles de que já se falou aqui, a bizarra história da “mulher bifocal” em *O autor mente muito*. Júlia, primeira namoradinha e parceira na iniciação sexual de Carlinhos, telefona-lhe trinta anos depois e conta que desde o trauma de sua separação forçada nunca mais pôde ser vista inteira. A parte de seu corpo, quer seja o rosto, quer sejam tronco e parte inferior, que for diretamente enfocada pelo olhar do outro desvanece. Além disso, as partes média e inferior conservam, quando não visadas diretamente, as feições de um mocinha de onze anos, enquanto o rosto mostra os traços de uma mulher madura.

Ora, o que parece ficar é uma visão trágica da dialética do sujeito na era da subjetividade. Depois de séculos de marcha para a sua emancipação, o eu aparentemente sente pagar a sua maioridade com a estranha sensação de contingência, de cisão, de fragmentação e muitas vezes de dilaceramento. No entanto, esta visão é nas obras de Machado de Assis e de Carlos Sussekind sempre também uma visão trágico-cômica. O que ecoa, para além das imagens do eu cindido, é a pergunta matreira dos autores Carlos Sussekind e Francisco Daudt, comentando não só a aventura grotesca de Carlinhos Manivela na praia de Copacabana, mas o grotesco que é muitas vezes essa nossa vida: “Mas ‘eu’ é quem?”

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 3 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *et al.* (orgs.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- _____. *O Othello brasileiro de Machado de Assis: um estudo de “Dom Casmurro”*, São Paulo: Ateliê, 2002.

- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”, em _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CESAR, Ana Cristina. “Para conseguir suportar essa tonteira. Entrevista com Carlos Sussekind”, em _____. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora UFRJ/Brasiliense, 1993.
- EULALIO, Alexandre. “O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”, em WALDMAN, Berta e DANTAS, Luiz Carlos (orgs.). *Escritos*. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP/ Editora UNESP, 1992.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *The deceptive realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/ EDUSP, 2004.
- MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia machadiana*. São Paulo: Edusp, 2005.
- MEYER, Augusto. “O romance machadiano: o homem subterrâneo”, em _____ et al. (orgs.): *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- PEIXOTO, Marta. “Aires as Narrator and Aires as Character in *Esau e Jacó*”. *Luso-Brazilian Review*, v. 17, nº 1, Summer, 1980, pp. 79-92.
- PELEGRINO, Hélio. “Armadilha para o leitor”, em SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. “As armadilhas de Sussekind”. *Folha de São Paulo*, Suplemento Mais! São Paulo, 26 set. 1993, p. 6.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Ombros altos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- _____ e VEIGA, Francisco Daudt da. *O autor mente muito*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

Recebido em janeiro de 2009.

Aprovado para publicação em setembro de 2009.

resumo/abstract

Manicômios, pseudo(auto)biografias e narradores pouco confiáveis: de Machado de Assis a Carlos Sussekind

Markus Lasch

O artigo reflete sobre a questão do sujeito e da subjetividade nas obras de Machado de Assis e Carlos Sussekind. Examina-se a “dialética das escritas do eu”, relacionando três textos machadianos, *O alienista*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, com os romances *Armadilha para Lamartine* e *O autor mente muito*, de Carlos Sussekind, no que diz respeito às instâncias de autor e narrador, e no que se refere ao manicômio como “casa do poder”.

Palavras-chave: Machado de Assis, Carlos Sussekind, escritas do eu, subjetividade

Mental institutions, (pseudo)autobiographies and unthrustable narrators: from Machado de Assis to Carlos Sussekind

Markus Lasch

This article discusses questions of subject and subjectivity in the works of Machado de Assis and Carlos Sussekind. It focuses on the “dialectic of the writings of the self”, relating three texts by Machado de Assis – *O Alienista*, *Esau e Jacó* and *Memorial de Aires* – to the novels *Armadilha para Lamartine* and *O autor mente muito*, by Carlos Sussekind, regarding the instances of author and narrator, and concerning the mental hospital as “house of power”.

Keywords: Machado de Assis, Carlos Sussekind, writings of the self, subjectivity