

A ditadura enlouquecedora em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu¹

The maddening dictatorship in Quatro-Olhos, by Renato Pompeu

Elizabeth Cardoso²

RESUMO: Esta leitura do romance *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu objetiva interpretar o modo como a loucura está em diálogo íntimo com a instalação do regime ditatorial no Brasil, na segunda metade do século XX. Pompeu ultrapassa a loucura como tema e a torna um método de narrativa revelando o trauma da ditadura sem abrir mão da linguagem poética. Junto ao romance e às teorias literárias confluem duas linhas de força: loucura e narrativa da ditadura e sua memória traumática. Essas linhas movimentam aportes teóricos de Freud, Ginzburg e Seligmann-Silva, que auxiliam na compreensão da gramática da loucura e no seu cruzamento com a ficção dedicada a narrar o mais recente período ditatorial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e ditadura. Literatura e loucura. Renato Pompeu.

ABSTRACT: This reading of the novel *Quatro-Olhos* (1976), by Renato Pompeu has the objective of interpreting how the madness is in close dialogue of the installation of the dictatorship in Brazil, on the second half of the twentieth century. Pompeu exceeds the madness theme and makes it a narrative method revealing the trauma of dictatorship without giving up the poetic language. Next to the romance and literary theories, converge two power lines: madness and narrative of the dictatorship and their traumatic memory. These lines move theoretical contributions of Freud, Ginzburg and Seligmann-Silva, who help to understand the grammar of madness and its intersection with fiction dedicated to narrate the latest dictatorial period.

112

KEYWORDS: Literature and dictatorship. Literature and madness. Renato Pompeu.

Autor, narrador e personagem

Renato Pompeu nasceu em Campinas (São Paulo), em 1941, e faleceu em 2014. Foi jornalista atuante na grande imprensa (*Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, revista *Veja*), ganhou três Prêmios Abril e um Prêmio Esso de Jornalismo. Como escritor teve 22 livros publicados, entre ficção e não ficção. Colaborou até os últimos dias com as revistas *Caros Amigos*, *Carta Capital* e nos jornais *Diário do Comércio* e *Diário de S. Paulo*, além de manter um blog. Entre os livros publicados, destacam-se os romances *Quatro-Olhos* (1976), *A*

¹ Este texto é resultado da pesquisa de pós-doutorado, *Literatura latino-americana e loucura: a escrita do delírio em Renato Pompeu e Ricardo Piglia*, realizada durante o ano de 2014 na PUC-SP e financiado pela CAPES. E foi parcialmente apresentado no Congresso Internacional: Interfaces da Memória, I Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade e I Seminário Memória e Representação Literária, realizado nos dias 21, 22 e 23 de outubro de 2014 na UNESP-Assis, em Assis, São Paulo.

² Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil. Email: elizcardoso@terra.com.br

saída do primeiro tempo (1978) e *Samba-enredo* (1982). E de não ficção, *Memórias da loucura* (1983), *Globalização e justiça social* (1996), *Canhoteiro: O homem que driblou a glória* (2002). O tema da loucura interessou pessoalmente ao autor, que teve histórico de internações psiquiátricas. A primeira delas aos 29 anos, após ser preso pelo regime militar, como acontece com Quatro-Olhos.

A personagem que dá nome ao romance em questão é um homem de classe média que foi preso pela polícia da última ditadura militar brasileira. As forças repressivas invadem seu apartamento em busca de sua esposa, que nos últimos tempos teria ampliado as atividades contra o golpe militar e diante das ameaças resolve viver na clandestinidade. Sem encontrar a mulher, a polícia prende Quatro-Olhos e confisca seu manuscrito. Um livro que ele escreve há décadas, seu maior tesouro. Depois de algumas horas preso, ele surta durante a procura alucinada de sua obra pelas ruas de São Paulo e acaba internado por quatro meses em um hospício. O romance tem como tema central o relato da história do livro perdido, mas, no fluxo da memória, conta também a vida de Quatro-Olhos, de sua mulher e de outros internos.

O livro não é linear como o resumo acima aparenta. No primeiro capítulo não temos explicações sobre quem está narrando ou porquê, apenas acompanhamos um narrador alucinado tentando reagrupar as páginas de um livro perdido, entre depoimentos, possíveis documentos e pistas, a memória é sua principal fonte de recomposição da obra. No segundo capítulo há o relato da vida no hospício e no terceiro capítulo (composto por apenas algumas páginas) temos as informações que compuseram o resumo apresentado. Ou seja, o último capítulo é o que dá formato linear ao enredo.

Esse modo de contar a história parece ter buscado representar o caos, o delírio e o desespero. Aspectos esses que permeiam a mente e a vida de Quatro-Olhos. Não apenas por sua condição de surtado, o que de fato é a consequência do problema principal: viver e sobreviver às violências de uma ditadura.

113

Esse período de exceção política no Brasil teve início com o golpe militar de 31 de março de 1964, quando o presidente João Goulart foi destituído, e durou até 15 de janeiro de 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves. O pior momento do período de exceção iniciou-se em 1968, com a promulgação do AI-5, que institucionalizou a repressão do Estado. O AI-5 foi revogado em 1978 e em 1979, promulgada a Lei de Anistia, perdendo qualquer crime cometido por militantes de esquerda e militares, durante a ditadura. O que resultou desse ato foi o silêncio e, conseqüentemente, o esquecimento, pois com o perdão parecia não haver mais motivos para abordar o assunto.

No entanto, a literatura nunca se calou. Durante as décadas de violência estatal, e no período posterior, vários autores brasileiros dedicaram romances, contos e crônicas ao tema e muitos deles continuaram a abordar a questão por toda a obra. Para ficar com uma lista mínima pode-se lembrar de *Reflexos do baile* (Antonio Callado, 1977), *O ato e o fato e Pessach: a travessia* (Carlos Heitor Cony, 1965 e 1966), *Em câmara lenta* (Renato Tapajós, 1977), *1968: o ano que não terminou* (Zuenir Ventura, 1989), *Milagre no Brasil* (Augusto Boal, 1979), *O que é isso companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant'Anna, 1975), *O ovo apunhalado* (Caio Fernando Abreu, 1975); os títulos de Raduan Nassar e Milton Hatoum voltados para a representação do discurso autoritário invadindo a família, como *Lavoura Arcaica* (1975) e *Cinzas do norte* (2005) e ainda mais recentemente Bernardo Kucinski com o romance *K* (2011) e *Você vai voltar para mim e outros contos* (2014).

Entretanto, conforme sistematizou Ginzburg, os estudos literários têm dado insuficiente atenção para as relações entre a literatura brasileira e a ditadura militar. Em artigo publicado em 2007, o teórico, citando outros estudiosos, lista os motivos de tal quadro: a “presença de ideologias autoritárias nas universidades, a cooptação da elite intelectual pelo sistema de poder, e a circulação de correntes críticas defensoras de análises literárias que desconsideram o contexto histórico”. Completa explicando mais um fator decisivo para a pouca atenção dada ao tema: a crítica consideraria que os “textos literários referentes à ditadura militar estariam presos demais a seu contexto de origem, o que os destituiria de interesse artístico, havendo neles apenas valor documental” (GINZBURG, 2007, p. 44). Elenca-se aí algumas das questões clássicas da crítica literária, como a influência das ideologias e das posturas políticas dos pesquisadores interferindo na definição do *corpus* dos estudos, o atrito entre documento e ficção e a disputa entre a prevalência do social ou do estético para determinar linhas de pesquisas.

E nesse bojo destaca-se a contribuição de dois trabalhos, *Vale quanto pesa*, de Silvano Santiago, e *Literatura e vida literária*, de Flora Süssekind, que identificaram a abordagem alegórica e a jornalística como predominantes na produção literária da época. Na primeira, estão os “textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura” e, na segunda, “o romance-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 1982, p. 52). Posteriormente, o pesquisador refere-se novamente às duas linhagens de textos e inclui uma terceira corrente, a de cunho autobiográfico (SANTIAGO, 2002). Para operar suas classificações, esses dois críticos brasileiros levaram em conta que, na maioria das obras, o uso literário ou poético da linguagem (literariedade, para ficarmos com um conceito) esteve em segundo plano ou ausente. Santiago pondera que a literatura do período preserva “um laço mais estreito com a censura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982, p. 53).

114

Se assim for, *Quatro-Olhos* é exceção à regra. Pois nessa obra de Renato Pompeu as relações entre literatura e história (assim como com a psicanálise) são construídas pela linguagem, portanto o literário não é repositório de acontecimentos políticos. *Quatro-Olhos* conjuga linguagem poética, inovações estilísticas e narrativas sobre a violência do Estado. Cabe ressaltar que o elemento responsável pela forte presença de literariedade no romance de Pompeu é a loucura, que conflui com a ditadura enquanto tema, mas a supera e a evidencia enquanto uso poético da linguagem e do gênero romance.

Loucura e literatura

Apesar de viver e produzir em uma época pautada pelo positivismo, Freud foi o responsável por desconstruir uma das balizas mais importantes da humanidade. Assim como Copérnico anunciou que a Terra não estava no centro do Universo e, conseqüentemente, que a humanidade não era o centro do mundo, e Darwin revelou que o homem descendia de primatas, sendo apenas um elo na evolução das espécies e não um ser especial, Freud, desmontando valores seculares sobre a racionalidade humana, postulou que o sujeito é um ser cindido pela sua porção consciente/racional e pela atuação constante de sua porção inconsciente, a qual não controla. Na obra *Cinco ensaios sobre a psicanálise*, Freud escreve

que a psicanálise evidencia que além do Eu não estar no comando, ele também não sabe de tudo e deve contentar-se com fragmentos do que acontece fora da consciência.

Tal conclusão atinge diretamente o conceito de loucura até então aceito pelas sociedades científica e civil, pois está aí a inovadora ideia de que a loucura não se divide entre o patológico e o normal, mas sim que todos carregam em si um dado, um traço da “loucura”, sendo o louco clínico aquele que sucumbe à luta ininterrupta entre o consciente e o inconsciente. Diante dessa constatação, Freud dedica grande parte de sua obra ao estudo de como o inconsciente interfere na vida consciente, como ele se faz presente, como se faz ouvir, como comunica seus conteúdos. Essa abordagem produziu alguns de seus principais conceitos, e alguns são fundamentais para a leitura aqui proposta.

Os dois primeiros deles já aparecem em 1900, na *Interpretação dos sonhos*. Trata-se da condensação e do deslocamento, os quais Freud apontou como sendo os principais mecanismos dos processos primários do inconsciente e que estão presente na formação de sonhos, lapsos e chistes. São caminhos abertos pelo conteúdo inconsciente para se tornarem conscientes, burlando o sistema de censura. Na condensação, alguns elementos do pensamento (formadores) do sonho são omitidos, divididos, comprimidos ou combinados para juntos criarem uma nova unidade (sonho) que, por relação de similaridade em cadeias associativas, remete aos seus aspectos formadores. Já o deslocamento, por contiguidade, cria um novo elemento por meio da substituição, justaposição ou ênfase de atributos fundamentais do pensamento onírico que se tornam secundários e, por isso mesmo, de difícil interpretação, no sonho.

Quase simultaneamente, Freud publica *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006), obra na qual afirma que a condensação e o deslocamento também estão presentes na elaboração da memória, conceito fundamental para este estudo, e do ato falho, do chiste e do lapso. O psicanalista argumenta que:

[...] a situação [no ato falho e no sonho] é a mesma: por caminhos incomuns e através de associações externas, os pensamentos inconscientes expressam-se como modificação de outros pensamentos. As incongruências, absurdos e erros do conteúdo do sonho, em consequência dos quais é difícil reconhecer o sonho como um produto da atividade psíquica, originam-se da mesma maneira [...] que os erros comuns de nossa vida cotidiana; tanto aqui quanto ali, *a aparência de uma função incorreta explica-se pela peculiar interferência mútua entre duas ou mais funções corretas* (FREUD, 1901/2006, p. 271, grifos do autor).

Cabe ressaltar nossa concordância com Freud quando estabelece que a memória não é um arquivamento de fatos, mas sim um produto da constante reelaboração, pelo sujeito, das impressões vividas. Nos estudos do médico vienense, a memória ocupa lugar de destaque. Para ele, o aparelho psíquico não existiria sem a memória e tudo o que acontece com o sujeito, mesmo fatos corriqueiros, deixa seu traço anotado (FREUD, 1900/2006, ESB, volume IV). No entanto, o processo de lembrar inclui o ato de editar, transformar, esquecer, ressaltar e até mesmo de inventar. Foi estudando as lembranças infantis que Freud estabeleceu “a natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória”. Em sua obra *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, o psicanalista relaciona vários tipos de esquecimento, lapso e engano para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Para Freud, memória não é preservação de lembranças, mas resultado da diferença entre o consciente e o inconsciente; nesse sentido, o sujeito lembra o que escapa ao sistema consciente.

Outro aspecto importante é a narração do trauma. *Quatro-Olhos* é em última análise, narrativas de um trauma coletivo (a ditadura militar) espelhado em um trauma pessoal (a perda da liberdade de expressão, chegando ao limite de se ter a vida confiscada). Seligmann-Silva (2000), pensando na imbricação entre trauma, memória, testemunho e literatura, dirá que o trauma está além da capacidade humana de representação, assim como o sublime, resultando na impossibilidade ou na dificuldade de expressar ou dar forma ao evento traumático. Daí a teoria psicanalítica freudiana considerar o trauma uma ferida na memória, sendo “caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante”, como afirma Seligmann-Silva. Por isso, a vivência traumática, permeada pela tensão entre a memória e o esquecimento, é constantemente narrada por meio de imagens disformes e lacunosas, construções discursivas fragmentadas, sem constância ou linearidade. A literatura de Pompeu adota essa mesma perspectiva quando inscreve a fala louca como resultado do trauma sofrido pelas personagens.

Transgressões de Pompeu

Neste artigo importa ressaltar como Renato Pompeu ao abordar a loucura vai além do tema e determina o modo como a história é contada. Destaco aqui quatro momentos cruciais do romance que indicam o trabalho de literariedade do autor.

O primeiro deles se dá na organização e na nomeação dos capítulos, onde prevalece uma aparente ilogicidade. Na primeira parte (“Dentro”), ele lembra, procura e tenta reescrever o manuscrito ao mesmo tempo em que escreve o romance propriamente dito. Na Segunda parte (“Fora”). É a descrição da vida no hospício. Na terceira parte (“De volta”), ele recebe alta e, “curado” da obsessão pelo manuscrito, sofre mais uma decepção amorosa e decide... reescrever o livro.

116

Dentro, fora e de volta de onde? Da loucura? Inicialmente, o leitor imagina que do hospício, mas não faz sentido porque o “Fora” é justamente narrado da perspectiva de dentro do manicômio. Outra hipótese é que se trata da loucura, mas como o “Fora”, que aborda o cotidiano no hospício, poderia ser fora da loucura? Estaria agindo aí uma tese similar à de Machado de Assis em *O alienista*, segundo a qual há mais insanos e insanidade fora do hospício do que dentro? Outra possibilidade é que a personagem está, sai e volta do uso criativo da linguagem, sua principal estratégia de sobrevivência. Ele está dentro, fora e de volta ao seu romance, que também é onde o leitor permanece ciclicamente preso. Não por acaso, sua alta hospitalar está baseada na cura, mas a última frase ironicamente indica que a obsessão persiste: “Escrever outra vez o livro” (POMPEU, 1976, p. 188).

Nessa confluência entre loucura e escrita, *Quatro-Olhos* constantemente lança mão de mecanismos do sonho e da linguagem do inconsciente, como o deslocamento e a condensação. Mas a ambientação onírica prevalece:

Peixes de prata reluzentes encontravam, portanto, rumo no meu devaneio, acompanhados de súbitos assaltos remansosos, vômitos sombrios, ineficazes dentes ou conchas de rapadura. Meditações translúcidas ornamentavam o relato, presas em rubor instantâneo, solidificado em cristal com arranhões. Metálicas manias pululavam, chafurdando-se o adormecido em timbres rumorosos, o oco sonoro a tilintar no escrito. Era o livro. (POMPEU, 1976, p. 95).

O segundo recurso está expresso na representação da memória e dos planos temporais/espaciais, pois no fluxo do pensamento associativo da memória e da escrita, o narrador traz múltiplas vozes, tempos e livros para o romance: 1) o manuscrito é refeito de várias formas - na rememoração de trecho por trecho, na recordação dos fatos que permearam a escrita de trechos do manuscrito ou na rememoração dos fatos que contextualizaram a descoberta de alguma página do original que estava perdida pela cidade. 2) As memórias do hospício, que veem acompanhadas de narrativas sobre a vida e as confissões de vários internos. 3) O romance *Quatro-Olhos*. 4) O espectro de um terceiro livro anunciado na última linha, que numa ideia circular pode ser o mesmo que acabamos de ler.

Um terceiro elemento de literariedade é o uso que Pompeu faz do deambulismo relacionando-o à procura do manuscrito (ou seja, a busca pela escrita usando um método de loucos). A escrita fragmentada, circular, aparentemente sem lógica ou continuidade, especialmente localizada na primeira parte do romance, encontra eco na arte de deambular dos internos do manicômio: são trajetórias que só ganham sentido para o observador/leitor sensível e capaz de entender essa lógica peculiar.

Misturavam-se a Opontolegário outros deambuladores, sem trombadas; aquela engrenagem de gente funcionava macia, sempre se formava ao cair da noite, hora preferida para o andar sem destino. Os caminhos eram sempre os mesmos para cada um e seria possível traçar um mapa das deambulações, mas os atendentes só viam a coisa em pedaços, nunca acompanhavam uma volta inteira e portanto lhes parecia sem nexos a andadura. Limitavam-se a anotar no livro de ocorrências. (POMPEU, 1976, p. 169).

117

Mas para quem sabe ler a deambulação na sua completa expressão de sentido, ela pode ser “a felicidade, enfim, escorrendo pelos pés; só prestando atenção nos pés, pisar ou evitar a risca, crescer dentro da gente a posse do mundo” (POMPEU, 1976, p. 168). Essa plenitude que os internos encontravam na deambulação é a mesma que *Quatro-Olhos* encontrava na escrita.

Muito naturalmente, assim, aos 16 anos, já no científico, me pus também a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia. Nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim, é verdade, mas eram pedaços significativos do que estava em volta, que obedeciam à minha lei interna; todo o resto do mundo externo eu ignorava como irreal, só assimilando o que estivesse de acordo com minha lógica. (POMPEU, 1976, p. 110).

Depois de perder a mulher e o manuscrito para a repressão da ditadura militar, ele une as duas ações expressivas (deambular e escrever), passando a zanzar pela cidade em busca do livro perdido. Mas para além do gesto, vejamos como Pompeu traz a fala louca, propriamente dita, para seu texto. No trecho abaixo, a poética imagem de um autor que vê seu livro concretamente espalhado pela rua, lido e comentado por leitores, é atravessada pelo caos da linguagem desorganizada e verborreica que conforma um quadro surreal.

[...] era o meu livro jogado no banco, um desses bancos de cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. Ou melhor, estivera, pois muitas folhas saíram pelas janelas ou caíram pelos degraus porta a fora; alguns passageiros puderam mesmo avaliar o sentido e a velocidade das correntes de vento sobre o

Ferreira e a Água Podre, a partir do movimento do meu livro perdido no ar. As folhas, aliás, andaram indo e vindo, nunca no mesmo ritmo, mas não se haviam espalhado em todas as direções, apenas em algumas. A pessoa estava me contando que tinha podido ler algumas frases, tendo chamado sua atenção a frequência de períodos com vírgula no meio e ponto no fim e lembrar-se de ter lido algumas palavras em que aparecia a letra D. [...] Descobri porém algumas folhas no meio das rosas na ilha da avenida; tinha chovido, estavam descoradas e ilegíveis, com manchas de sangue do homem que ali morrera. Muito antes dos jesuítas, os índios já moravam ali em aldeia e talvez eles tivessem plantado as flores, mas eu duvido e até faço pouco [...] (POMPEU, 1976, p. 22).

O quarto recurso refere-se ao trauma. E ele está presente em três aspectos principais:

Primeiro, na impossibilidade de narrar o trauma (em Pompeu o livro é sempre escrito e nunca acabado). A dinâmica entre memória coletiva e individual atravessa o romance. A dor sem nome, sem explicação e impossível de descrever, presente em Quatro-Olhos e seus companheiros de internação, pertence a todos.

No momento em que segurou os joelhos do paciente deitado, Oponente lembrou-se da infância. Em criança sempre tivera dor de joelho e essa dor era característica sua, ninguém mais tinha. Chamava-a “dor de joelho”. Parecia doer por dentro da rótula, sempre em um joelho só, às vezes o direito, às vezes o esquerdo. Sua mãe, diante daquela dor desconhecida, aplicava panos quentes com unguentos e no meio da noite a dor passava, em meio a nuvens de fino aroma de remédio. Nunca soube qual a origem daquela dor por ele apenas sentida entre todos os mortais do universo conhecido. Agora estava segurando os joelhos de um homem que ia passar por choque elétrico. (POMPEU, 1976, p. 178).

118

A dor comunicável é central na potencialidade do papel político da obra, pois uma discussão levantada e ficcionalizada por Pompeu é justamente a urgência e a impossibilidade de narrar o trauma. Urgência, devido à relação entre narrar o trauma e o “sentido primário de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Pois falar sobre a dor reestabelece os laços com as outras pessoas, com a sociedade que não viveu o trauma diretamente. A impossibilidade se dá pela dificuldade de tomar distância do acontecimento dolorido, o que seria premissa necessária para a elaboração de uma fala compreensível. Nasce daí o poético paradoxo, esquecer para lembrar, que tem resultado em textos literários, tornando a literatura um lugar de abrigo para as vítimas da violência.

Segundo, no tempo presente da narrativa. Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente (mesmo mecanismo da fala psicanalítica). Ou seja, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa, isso é central na obra de Freud.

Primo Levi diz que neste hoje da escritura ele não está certo se os fatos realmente aconteceram. “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido”, escreveu Primo Levi, em *É isto um homem?*, de 1947 (LEVI, 1988, p. 105). Quatro-Olhos registra uma sensação similar: “Quando conto essas histórias de minha mulher, não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou estou inventando no momento” (POMPEU, 1976, p. 75).

Essa percepção de irrealidade que a narrativa do trauma causa não é evitada por Pompeu em seu trabalho de ficcionalizar o trauma, ao contrário, ele assume esse expediente irreal na linguagem e nos temas para tecer literatura. É nesse encontro das marcas do literário, da história, da política e do trauma que a loucura tem presença determinante, pois há um só tempo desdobra-se em forma e conteúdo.

Terceiro, na memória encobridora (sumiço da mulher/sumiço do manuscrito, busca da mulher/busca do manuscrito).

Quatro-Olhos perambula pela cidade de São Paulo em busca de seus escritos, perseguindo folhas soltas que as pessoas dizem ter visto em bairros diversos, servindo aos objetivos mais banais, como embrulhar carne ou simplesmente jogadas no lixo. Sendo assim, ele não concorda com o termo “deambulação”, pois conota andar sem rumo e ele tinha um objetivo claro, reaver seu livro. Ou seria sua vida?

No último capítulo, “De volta”, é narrada a última seção psiquiátrica ou psicanalítica, isso não fica claro, que deve encaminhar sua alta. Durante essa conversa com o médico, ele elabora que o motivo de seu surto não foi a perda do livro, mas o fato de não ter acompanhado a mulher na fuga. “[...] a fuga de minha mulher precipitou as coisas. Não tanto a fuga, mas minha reação diante dela. [...] Eu não disse: ‘Eu vou com você’” (POMPEU, 1976, p. 185).

Desse modo, a impossibilidade do resgate do manuscrito coloca-o no jogo de lembrar para esquecer. Além de caminhar em busca da obra roubada, ele passa seu tempo tentando lembrar o que tinha escrito para então reescrever o livro. Caminhar pela cidade, lembrar e reescrever são atividades que afastam o pensamento de sua verdadeira dor: o paradeiro da esposa, à época limitado a clandestinidade, a tortura ou a morte.

119

Para além do debate sobre a loucura, a analogia entre o literário e o conhecimento psicanalítico se dá aqui também no conceito de lembrança encobridora. Trata-se de uma estratégia do sistema psíquico e da memória para preservar o sujeito de sentir desprazer. Assim, no lugar de alguma lembrança perturbadora encaixa-se uma recordação insignificante ou disparatada. O importante é que ambas as lembranças, a encobridora e a encoberta, estejam associadas em alguma medida (FREUD, 1901/2006). O que conecta o livro e a esposa de Quatro-Olhos é o fato de terem desaparecido simultaneamente por culpa do regime militar. Pensar no livro e procurá-lo é um modo menos doloroso de procurar, ou pensar, na esposa.

Considerações finais

Para Shoshana Felman (1985), os encontros entre a literatura e a loucura se dão por serem ambas irreduzíveis à interpretação. Por trás de tal resistência, está a noção de que a razão, tão valorizada no pensamento aristotélico e cartesiano, é limitada, pois exclui a ambiguidade e as contradições.

A fala louca – de algum modo presente no sujeito inconsciente que habita a todos – é atravessada pela ilogicidade e por incertezas, denunciando a impossibilidade de conhecimento e tradução do mundo. Trata-se de um saber que resiste e escapa a interpretações fechadas. A fala do louco subverte o discurso institucional e legal, reorganizando o “real”. Assim, a Verdade fica anulada e as instituições enfraquecem. Nesse caos aparente, surge a

possibilidade de o louco encontrar um lugar social e linguístico para atuar como sujeito e vencer os aparelhos repressivos (subjetivos e institucionais).

Não por acaso Renato Pompeu configura a loucura fragmentada e caótica como metáfora de resistência à ditadura militar. Estabelecendo simultaneamente duas linhas de ação no romance: uma da escrita (e da loucura) que quer enfrentar o poder autoritário, recuperando e preservando a memória, questionando os padrões estabelecidos pelo regime de exceção e denunciando as violências por ele cometidas; e outra que coloca a loucura (e a escrita) como resultado da privação dos direitos civis e das liberdades individual, política e criativa.

Referências

FELMAN, Shoshana. *Writing and Madness*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1985.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: A interpretação dos sonhos* (1900). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. V.

_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901). Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. VI.

GINZBURG, Jaime. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo”. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

120

POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

*Recebido em 20 de maio de 2015
Aprovado em 22 de junho de 2015*