UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LAURA DE OLIVEIRA SANTOS ALVES

AUTOFICÇÃO E LOUCURA EM *TODOS OS CACHORROS SÃO AZUIS*, DE RODRIGO DE SOUZA LEÃO

SALVADOR
2018

LAURA DE OLIVEIRA SANTOS ALVES

AUTOFICÇÃO E LOUCURA EM *TODOS OS CACHORROS SÃO AZUIS*, DE RODRIGO DE SOUZA LEÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Noélia Borges

SALVADOR
2018

LAURA DE OLIVEIRA SANTOS ALVES

AUTOFICÇÃO E LOUCURA EM *TODOS OS CACHORROS SÃO AZUIS*, DE RODRIGO DE SOUZA LEÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia e submetida a avaliação em Banca Examinadora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Salvador, ___/___/2018

Banca Examinadora

_____

Prof.ª Dr.ª Noélia Borges (PPGLITCULT - UFBA) – Orientadora

_____

Prof.ª Dr.ª Sílvia Maria Guerra Anastácio (PPGLITCULT - UFBA) - Examinadora

_____

Prof.ª Dr.ª Dislene Cardoso (IFBAIANO) - Examinadora

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força necessária que encontrei para estar em sala de aula e, nas horas vagas, poder estudar.

A minha família de “loucos”. A meu pai, a quem tudo dedico. Ao meu João, pelos abraços em todas as minhas desistências.

A Tatiana Sena. Obrigada pela sua palavra sempre necessária, que segura a minha mão.

Aos amigos ouvintes.

A minha orientadora, Noélia Borges, pela acolhida, aprendizado e alegria.

Às professoras Dislene Cardoso e Sílvia Anastácio, pela leitura generosa de grande contribuição para o meu trabalho.

Ao professor Antônio Laranjeira, pela confiança em dividir comigo as suas aulas.

Ao PPGLITCULT, por reacender em mim a importância da literatura.

Ao amor que sinto por minha mãe, que me apresentou um mundo em que a razão não tem sentido algum.

RESUMO

Estudo sobre as formas de irrupção do discurso da loucura na obra *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão. A pesquisa tem como foco as próprias vozes daqueles que são perseguidos por terem um diagnóstico de esquizofrenia ou por apresentarem um comportamento deslocado do discurso da racionalidade. Investiga-se a expressão da escrita de si, intitulada "autoficção", como uma forma de apoderamento do discurso. Debate-se o termo "autoficção", na perspectiva da literatura da urgência, proposta por Luciana Hidalgo. O trabalho propõe-se ainda a pensar sobre a dor como poética, sob o olhar filosófico de Arthur Schopenhauer, analisando a possibilidade de transgressão e resistência que incide sobre a questão da loucura na obra de Leão. Apresenta-se um recorte sobre o caminho da construção do discurso da loucura e suas vivências sob a ótica de Michel Foucault, mostrando como ela se apresenta no *corpus* estudado. Trabalha-se com a ideia de escrita "alucinatória" em Leão, propondo uma leitura que apresenta os descaminhos de sua escrita. Espera-se ratificar a sua literatura como obra de arte que desenvolve e evidencia as infinitas possibilidades de resistir e de viver diante das singularidades, deuses e demônios que existem em cada alma humana.

Palavras-chave: Autoficção. Loucura. Resistência.

ABSTRACT

This is a study about the irruption ways of the discourse of the madness in the work of Rodrigo de Souza Leão, *Todos os cachorros são azuis* (*All the dogs are blue*). The research focuses on the very voices of those who are persecuted for a diagnosis or for presenting a deviated behavior from the discourse of rationality. The self-writing expression, entitled "autofiction", is investigated as a way of empowerment of the discourse. The term "autofiction" is debated from the perspective of the urgency literature proposed by Luciana Hidalgo. The work also proposes to think about pain as poetic, under the philosophical eye of Arthur Schopenhauer and analyzes the possibility of transgression and resistance that focuses on the matter of madness in the work of Leão. This work also presents a sample on the construction way of the discourse of madness and its experiences from Michel Foucault's point of view, showing how it presents itself in the studied corpus. We work with the idea of "hallucinatory" writing in Leão, which proposes a reading that presents his writing misconceptions. It is hoped to confirm his literature as a work of art that develops and shows the infinite possibilities of resisting and living in the face of the singularities, gods and demons that exist in every human soul.

Keywords: Autofiction. Madness. Resistance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - **Pintura** (sem título), Rodrigo de Souza Leão, s.d. 129
Figura 2 - **O Punk**, Rodrigo de Souza Leão, 2009 130

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8
2 A ESCRITA DE SI: INVENÇÃO DE MIM 14
2.1 EU CONFESSO 14
2.2 UM LEÃO 15
2.3 ESCRITA DE SI 17
2.4 ONDE ESTÁ O AUTOR? 22
2.4.1 Barthes, Foucault e Bakhtin 22
2.4.2 Mais uma vez, o autor 28
2.5 EXISTE AUTOFICÇÃO? 29
2.5.1 A crítica francesa 29
2.5.2 Autoficção no Brasil – teoria e prática 37
2.5.3 Minha palavra é urgência 43
2.5.4 Os cachorros são azuis? 48
3 URGÊNCIA, POÉTICA E LOUCURA 52
3.1 O LEGADO DA DOR 52
3.2 DIZEM QUE SOU LOUCO 58
3.3 "NINGUÉM É DOIDO. OU, ENTÃO, TODOS" 63
3.3.1 A velha novidade 84
4 POR UMA ESCRITA ALUCINATÓRIA 96
4.1 "EU SOU TUDO E NADA POSSO SER" 96
4.2 DESCAMINHOS DA ESCRITA 100
4.3 ALUCINAÇÕES 102
4.3.1 "Rimbaud é a tempestade. Baudelaire é o vento" 106
4.3.2 Nada do que eu gosto tem nome 114
4.3.3 O inferno não são os outros 118
4.3.4 Outras palavras: o Todog, o cigarro. 122
4.3.5 Tudo é azul: o céu, os cachorros, o Haldol 125
4.4 ARTE ALUCINATÓRIA: ESCREVER, PINTAR E BORDAR 130
4.4.1 Leão e Nise - Tudo que é vivo quer viver 131
4.4.2 Leão e Bispo – tecendo alucinações 135
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 139
REFERÊNCIAS 145

1 INTRODUÇÃO

> Se houvesse liberdade, o mundo seria uma loucura com todo mundo (LEÃO, 2010, p.23).

As palavras acima são do narrador Rodrigo em *Todos os cachorros são azuis* (2008) e nos sugere a utopia da vida em liberdade, longe de rótulos, papéis ou funções estabelecidas. Como o mundo seria se a humanidade pudesse livremente expor o que ela tem de desvio de regras longe dos adestramentos que delineiam as sociedades e moldam os corpos? Talvez seja assustador pensar o mundo atual sem as normas que fazem com que os homens achem que não estão se destruindo. Talvez se destruíssem mais rápido ou talvez sejam as normas que aceleram a nossa finitude, limitam as possibilidades de existir da humanidade, que são múltiplas e inesgotáveis.

A invenção de uma espécie de racionalidade predominante no ocidente é um desses instrumentos limitadores que nos fazem acreditar na dicotomia razão/desrazão. Uma dicotomia que sustenta o racionalismo estabelecido, acabando por determinar um campo da "desrazão", o qual se tornou um espaço para o desconhecido, o desvio, muito fragilizado e estereotipado, em que o termo loucura marca os confins da razão. No entanto, para além dessa margem, há vidas inquietas e resistentes, que interrogam a delimitação arbitrária. Seus questionamentos estão inscritos de muitas maneiras, mas talvez seja nas artes que essa força interpelativa melhor se efetive. É sobre a loucura que fala o autor de *Todos os cachorros são azuis*, Rodrigo de Souza Leão. O personagem Rodrigo, classificado pela ciência com o diagnóstico de esquizofrenia, tenta compreender o mundo e a si, contando a sua história.

Mas o que nomeamos loucura? Longe de considerarmos a loucura uma substância, algo que existe em si, que está contido em um sujeito ou termos qualquer resposta que a concretize, o que nos cabe é atentar aos discursos construídos sobre o tema que nos levam a pensar as imagens e as possibilidades criativas da relação entre a arte em geral e os vários entendimentos sobre a ideia de loucura ao longo da história. Ideia que muitas vezes é notabilizada pela arte, seja quando fortalecida ou desconstruída, tanto como poética e/ou transgressão ou até mesmo como patologia, influenciada pelo discurso de determinadas vertentes científicas.

Não nos cabe aqui decifrar a loucura, ou mesmo confirmar sua existência ou inexistência como patologia, e sim pensar de que forma o discurso da loucura e as práticas tidas como desviantes exercem impacto significativo e possuem um amplo espaço na arte e, particularmente, na literatura que mergulha nesse tema. Comumente, fala-se da relação entre arte e loucura em que temos, por exemplo, nas artes plásticas, figuras consagradas como o pintor holandês Vincent Van Gogh[1] (1853 – 1890) ou o brasileiro Arthur Bispo do Rosário[2] (1909-1989), que conviviam com o rótulo da loucura documentada em suas biografias e suas obras interpretadas a partir delas.

Na literatura, alguns personagens clássicos são tidos como loucos, a exemplo de um dos mais ilustres: Dom Quixote, do Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote* (1605). Um fidalgo sonhador que, depois da leitura de romances de cavalaria, enlouquece e acredita ser um cavaleiro medieval. Ao lado do seu fiel escudeiro, Sancho Pança, e com o seu cavalo Rocinante, vive inúmeras aventuras, misturando fatos reais e alucinações. O livro mostra uma espécie de loucura desenvolvida pelo excesso de leitura, critica a vida burguesa e, simultaneamente, reflete sobre a possibilidade do sujeito reinventar um mundo para si. Quixote possuía coerência em seus pensamentos, embora suas ações fossem tidas como loucas.

Na literatura brasileira, vê-se o clássico Policarpo Quaresma, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto. Uma espécie de Quixote brasileiro. Um voraz leitor de livros que falavam sobre o Brasil, um culto apaixonado pela nação. Idealista, dizem ter enlouquecido ao defender que a língua oficial do Brasil deveria ser a tupi-guarani. Foi internado em um hospício. Quaresma é louco, porque não mede esforços na realização dos seus sonhos.

Simão Bacamarte, em *O alienista* (1882), de Machado de Assis é outro personagem considerado "louco". Um texto ácido, irônico, que critica o comportamento do sujeito social, através de uma análise psicológica desse sujeito e questiona o conceito

---

[1] Pintor pós-impressionista nascido na Holanda, conhecido por sofrer delírios e psicose. Esteve internado em hospitais psiquiátricos como o Saint-Rémy, na França. Teve uma relação conturbada com Paul Gauguin que terminou com um confronto em que ele acaba cortando sua própria orelha esquerda. Van Gogh suicidou-se aos 37 anos, em 1890, depois de longos anos de sofrimento devido à doença mental. Não teve sucesso em vida, mas teve a sua genialidade reconhecida postumamente.

[2] Conhecido como Bispo, nascido em 1911, em Sergipe, foi um artista plástico que realizava diversos trabalhos com materiais rudimentares, linhas, tecidos e produzia miniaturas e vários bordados. Com diagnóstico de esquizofrenia paranoide, foi internado na Colônia Juliano Moreira, no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Tem sua história contada no teatro, cinema e livro. Sua obra foi tombada, em 1992, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural – Inepac e hoje pode ser vista no Museu Bispo do Rosário, antigo Museu Nise da Silveira. Morreu no Rio de Janeiro, em 1989.

de loucura. O protagonista Simão, após se tornar médico na Europa, retorna à cidade em que nasceu, Itaguaí, com a missão de curar todos que eram considerados loucos na cidade através do internamento. Constata que o comportamento dito "louco" era da maioria, logo compreende que louco seria quem fugisse a essa regra. Liberta os que se encontravam na Casa Verde e passa a internar os anteriormente considerados "normais". Equivocado, mais uma vez, libera os novos internos e conclui que ele próprio é quem deveria ser internado no hospício que construiu. Machado de Assis questiona aquilo que pode ser chamado de loucura e a supremacia da ciência como verdade inquestionável da época.

Há na literatura representações que constroem e fortalecem estereótipos, aproximando a loucura de uma substância, com a contribuição principalmente do discurso científico. Por outro lado, há também o entendimento da loucura como construto social, como instrumento forjado para servir aos meios de exclusão e silenciamento.

O objeto presente de estudo é uma obra que representa a escrita das próprias vozes daqueles que são perseguidos por serem considerados esquizofrênicos ou por possuírem um comportamento deslocado do discurso da racionalidade, escapando assim, como diz Foucault, em *A vida dos homens infames* (1977), do já citado *adestramento social* (FOUCAULT, 1992, p.130). Cabe aqui também discutir a relação entre autor e obra e a questão da subjetividade como elementos primordiais na produção textual, no que tange à escrita de si. É refletindo sobre as novas construções das subjetividades na contemporaneidade que o trabalho de Rodrigo de Souza Leão se destaca em *Todos os cachorros são azuis* por explorar o campo da escrita de si, sendo reconhecidamente obra de autoficção.

Leão também pensa o mundo em que o diagnóstico de esquizofrenia, os internamentos em hospitais psiquiátricos encadeiam uma narrativa em um jogo entre a ficção e a realidade. Este jogo caracteriza-se pela identidade do autor e do narrador com o mesmo prenome (Rodrigo). Eles vivem experiências semelhantes e a loucura passa a ser o elemento latente nas vidas tanto do autor quanto do narrador-personagem.

Este trabalho tem o objetivo de refletir quais são as formas de irrupção do discurso da loucura na obra *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão e de que maneira ela pode ser compreendida como uma obra autoficcional de urgência, levando em conta sua rica produção artística. A partir da revisão teórica sobre a escrita

de si e a autoficção, destaca-se a compreensão da autoficção como literatura de urgência proposto por Luciana Hidalgo (2008).

Caminha-se para uma urgência mergulhada no universo da loucura, trazendo a voz de um autor que escreveu sobre o tema e também conviveu neste universo. O autor apresenta então um olhar que desconstrói estereótipos tão fortalecidos pela história ou/e a medicina. Propõe-se pensar na produção de uma escrita "alucinatória", que pretende se destituir de classificações e provocar novas percepções.

Na segunda seção deste trabalho, há a reflexão acerca da escrita de si, segundo Michel Foucault (1983), e a problemática da autoria na contemporaneidade, com base nas concepções também de Foucault (1969), Roland Barthes (1968), Mikhail Bakhtin (1979) e Diana Klinger[3] (2006). Em seguida, considera-se o campo das escritas de si, principalmente no que consiste a autoficção, gênero ou procedimento da obra *Todos os cachorros são azuis.* Analisam-se as contribuições que o neologismo trouxe para a teoria literária, dentro das perspectivas de Serge Doubrovsky (1977) e as de Philippe Lejeune (1975), Philippe Gasparini (2009), Vincent Colonna (2004), entre outros.

Torna-se fundamental pensar sobre o panorama brasileiro para tensionar a corroboração e a rejeição ao conceito, além da aproximação da prática autoficcional de escritores brasileiros. Veem-se teóricos como Anna Faedrich (2014), Luciene de Azevedo (2014), Silviano Santiago (1989), entre outros. Na perspectiva da *literatura da urgência*, a proposta de Luciana Hidalgo será de grande relevância para entender as marcas que fazem do livro uma produção autoficcional.

Na terceira seção, parte-se ainda da discussão sobre a escrita de si, sob a perspectiva de Leonor Arfuch (2010), para relacioná-la com a loucura. Longe de tratar o autor sob qualquer condição de inferioridade diante dos valores da razão, cabe considerar a possibilidade de uma poética da dor, experimentada pela exclusão e silenciamento em que se apresenta a questão da loucura. Traremos a perspectiva filosófica de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Filósofo alemão do século XIX, fez parte de um grupo de pensadores considerados pessimistas. Autor de *As Dores do Mundo* (1850), defende a dor como uma experiência de potência, um legado, um valor que condiciona a arte ser transgressora e anunciadora de novas formas de linguagens, a

[3] Professora de Teoria Literária da Universidade Federal Fluminense. Desenvolve pesquisas relacionadas ao pensamento teórico-crítico contemporâneo e é autora de *Escritas de Si, Escritas do Outro: o Retorno do Autor e a Virada Etnográfica* (2006) e de *Literatura e ética* (2014).

fim de libertar determinados meios de expressão dos discursos opressores ainda vigentes na contemporaneidade.

Desenvolve-se a ideia de uma literatura autoficcional da urgência em *Todos os cachorros são azuis*, ligada à condição limite de dor aprofundada pelo tratamento dado aos diagnosticados "loucos". Refletem-se na obra questões como a solidão, a prisão, o tratamento, o julgamento, a morte, entre outros sofrimentos.

Um breve histórico sobre o discurso da loucura ao longo dos tempos, na sociedade, na medicina e na literatura torna-se aqui de vital importância a partir da obra *História da Loucura* (1961), de Michel Foucault. Este conhecimento ajudará a refletir de que forma *Todos os cachorros são azuis* revela um outro olhar diante da questão, principalmente por ser uma produção desenvolvida por alguém que viveu com o rótulo da esquizofrenia e narra a partir de um lugar de fala pouco escutado. Será enfatizada a perspectiva foucaultiana de mecanismo de controle social e mostrados os discursos construídos científico e artisticamente sobre o assunto ao longo da história, com autores como Guimarães Rosa (1962), Daniela Arbex (2013), Erasmo de Rotterdam (1509), dentre outros.

A seção é encerrada com a reflexão sobre as possibilidades de resistência diante dessas condições de dor. Se há um processo de dominação, há também um de resistência. Busca-se pensar na metáfora dos vaga-lumes desenvolvida por Didi-Huberman (2011), que traz a poética da resistência.

Na quarta seção, analisa-se o que se chama aqui de escrita "alucinatória" em *Todos os cachorros são azuis*. São desenvolvidas as potências criativas que atravessam a narrativa, seja como literatura autoficcional da urgência, seja trazendo a potência da linguagem trabalhada pelo autor. Parte-se da literatura de resistência pensada através do conceito de *literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1975) e das *políticas de si* de Denise Carrascosa (2015).

Analisa-se a escrita de Leão, pretendida pelo próprio autor como escrita "alucinatória". Observa-se uma expressão que se desenvolve com elementos que são alucinações, junto a outros elementos que vão tecendo uma escrita fragmentada, cheia de aforismos e ironia, dentro de uma narrativa híbrida, dita autoficcional. Por se tratar de uma escrita transgressora que procura uma linguagem própria, adentra-se no jogo de Leão que traz inúmeras referências de vários campos da arte, das vanguardas modernistas, como o expressionismo e o surrealismo, da mídia, das culturas populares e

canônicas, dentre outras referências. Em seguida, abre-se o diálogo com o filme *Nise: o coração da loucura* (2016) e a obra de Arthur Bispo do Rosário, trazendo as aproximações com o livro *Todos os cachorros são azuis*.

Investiga-se de que maneira a escrita de Leão concebe a loucura, ou seja, de que forma ele mistura a sua biografia com um projeto ficcional. Considera-se como a urgência da sua escrita destaca uma nova condição de expressão e linguagem, que acompanha as novas formas de construções das subjetividades atualmente.

Procura-se estabelecer conexões entre a autoficção, a loucura e a escrita alucinatória de Rodrigo de Souza Leão. Há o entendimento de que há uma produção artística potente, visceral, que contribui também para os novos olhares diante de temas tabus. *Todos os cachorros são azuis* é um convite para os descaminhos, para um olhar imerso, que sente dor, mas acredita na arte e nas infinitas possibilidades de se reinventar, apesar de tantos obstáculos.

2 A ESCRITA DE SI: INVENÇÃO DE MIM

2.1 EU CONFESSO

> Que há (de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância (PESSOA, 2004, p.6).

As confissões realizadas por Fernando Pessoa na obra póstuma *Livro do desassossego* (1982) traz uma curiosa aplicação para a escrita de si. A "febre de sentir" é a justificativa para que a escrita seja seu confessionário, para que os seus pensamentos estejam tão presentes em sua obra. Muitos escritores contemporâneos também justificam a necessidade de escrever em um fenômeno parecido com o do autor português. Rodrigo de Souza Leão, ao escrever *Todos os cachorros são azuis,* traduz a febre mencionada por Pessoa em o que ele chama de uma espécie de "catarse", ao resgatar as experiências vividas por ele dentro do mundo ficcional que inventa. A vida cotidiana da humanidade chamada de vida real e a ficcional da obra literária, se possíveis de separação, constroem realidades numa dinâmica de necessidade para os dois mundos: o mundo real imagina, ficcionaliza "verdades" e o mundo ficcional constrói "verdades" imaginadas.

A própria figura artística do Fernando Pessoa e seus famosos heterônimos já dizem por si só a tenuidade da fronteira entre ficção e realidade. Um exemplo é que, no mundo inventado pelo autor e na própria residência em que ele morou (na rua Coelho da Rocha,16, Lisboa, hoje a *Casa Fernando Pessoa*), é possível ler o mapa astral de Alberto Caeiro ou Ricardo Reis. Seus personagens ganham vida fora da literatura. Pensando nessa relação, o livro de Leão se apresenta como catarse por se tratar de uma obra que parte da fusão de histórias de duas experiências de internação em hospícios e da ficcionalização. Rimbaud e Baudelaire, por exemplo, são personagens da vida real que, na obra de Leão, viram vozes frutos de alucinações.

A produção literária atual é um espaço fértil para pensar os deslocamentos

culturais que trouxeram à cena novas formas de construção de subjetividades, inclusive autorais. Nelas se projetam as memórias, os testemunhos, as confissões, os diários, as cartas, autobiografias, a autoficção, entre outros. A crescente produção ficcional, baseada na afirmação da escrita de si e na liberação da subjetividade na narrativa, embaralhou a relação entre autor, vida e obra, gerando um espaço de tensão entre o que se acredita pertencer à realidade e o que poderia pertencer ao mundo ficcional.

Assistimos hoje a uma forte tendência de trazer a subjetividade e o falar de si como potências criadoras. Essa prática vai ao encontro de um cenário social em que a disseminação do pessoal, do íntimo, do privado é potencializada pelas várias possibilidades midiáticas atuais. Leão produzia sua obra dentro desse contexto, dominava as mídias e tem a escrita de si como grande parte de tudo que produziu.

2.2 UM LEÃO

Rodrigo de Souza Leão foi um artista multimídia que, nos anos 1990 e 2000, já estava inserido nas redes, expressando sua arte pela internet, utilizando-a como plataforma de produção e de divulgação. Escritor, poeta, músico, jornalista, Leão explorou o mundo cibernético desde o início da sua popularização no Brasil, produzindo, como poeta, 10 *e-books*, entre os quais *XXV Tábuas*, *Janelas Deitadas (Síndrome)* e *No litoral do tempo*, disponíveis atualmente no site dedicado ao autor.

Foi autor do blog *Lowcura*[4] (2006-2009), que reúne muitos poemas, pinturas, crônicas, fotografias da família e eventos literários. O blog confirma a multiplicidade artística de Leão, sua capacidade de explorar e produzir várias formas de expressão da arte. As poesias publicadas em seu blog também não escapavam ao grande tema da sua obra, a chamada “loucura”. Segundo consta em seu site, o blog participou de uma mostra, em 2007, chamada *Blooks – Tribos Et Letras na Rede*, que tinha Heloísa Buarque de Holanda na coordenação.

Foi coeditor da revista *Zunái – Revista de Poesia & Debates*[5]. Entrevistou também muitos poetas e escritores no fanzine eletrônico *Balacobaco.* Nos arquivos da

[4] Disponível em: <http://lowcura.blogspot.com>. Acesso em: 05/07/2016.
[5] Disponível em: <http://zunai.com.br>. Acesso em: 05/07/2016.

revista *Germina – Revista de Literatura e Arte*[6] há entrevistas, como a realizada com o escritor Bernardo Carneiro Horta, autor de *Nise: Arqueóloga dos Mares* (2008), biografia de Nise da Silveira, admirada também por Leão.

Com o pseudônimo de Romina Conti, Leão escreveu no blog *Escritoras Suicidas*[7]. Mesmo em poesias com outras temáticas que não a loucura, pode-se ver nesse blog o poema *São Rodrigo*[8], que faz referência ao autor real e também traz a loucura, o medo de "surtar" e suas consequências. O poema resume a forma como Leão é apresentado em suas obras, como é possível perceber em sua última estrofe: "Eu que fui quem não quis/ sei muito bem ser como quero/ Acho que hospício/ é meio um cemitério" (LEÃO, 2007). A reflexão sobre a sua vida, a lucidez de seus pensamentos, a crítica ao hospício e suas práticas estão em quase toda a obra do autor.

Muitos de seus poemas podem também ser lidos como autoanálise do autor. O poema *Fio Invisível* (2009)[9], postado no blog *Lowcura* quase um mês antes da sua morte, sugere um eu poético que muito se aproxima da forma como Leão se apresentava em prosa. Os versos demonstram com ironia e melancolia a experiência da internação em um hospital psiquiátrico apresentado como o "Nada" – um lugar que não permite o percurso de uma vida cotidiana comum –, o sentimento paradoxal sentido nesse lugar, um gosto pela experiência, mesmo sendo levado ao "precipício", o enxergar-se "excêntrico", diferente dos demais, fragmentado, distante, muitas vezes morando na memória da infância, do cachorro azul.

O eu poético tem plena lucidez da sua condição, de uma vida intensa e sem respostas. Há a lembrança daquilo que o sujeito considerado "normal" luta para esquecer: sua finitude. A voz do poema pensa os seus limites e o risco contínuo da vida refletido no último verso.

Ler os poemas de Leão permite pensar sua obra em prosa, assim como é possível o contrário: sua prosa carrega a sua poesia. Trata-se de um sujeito múltiplo, que desafia as fronteiras entre poesia e prosa, humor e dor, a ficção e a não-ficção. Além de *Todos os cachorros são azuis*, Leão é autor de *Me roubaram uns dias contados* (2010), *O esquizoide – coração na boca* (2011), *Carbono Pautado – memórias de um auxiliar de*

---

[6] Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas_bernardocarneirohorta_mar2009.htm>. Acesso em: 12/07/2016.
[7] Disponível em: http://www.escritorassuicidas.com.br. Acesso em 05/07/2016.
[8] Disponível em: <http://www.escritorassuicidas.com.br/edicao15_4.htm#rominaconti>. Acesso em: 05/07/2016.
[9] Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 10/07/2016.

escritório (2012), obras póstumas publicadas sob os cuidados de seu curador, o escritor e poeta Ramon Mello.

Vê-se que a obra de Leão foi muito potente e diversa, principalmente nas plataformas digitais. As novas formas de expressão e as diferentes mídias ajudam a trazer uma nova realidade, que embaralha as relações entre o autor e o leitor/espectador, a arte e o artista, a obra e a vida do autor, o público e o privado, a partir de novas práticas da subjetividade. As antigas e novas formas constroem um espaço para outras linguagens artísticas, mas também um ambiente biográfico, um território que abarca formas narrativas envolvendo a escrita de si. Leão produz seus livros, quadros e poesia nesse contexto.

Especificamente na literatura, é como autoficção, um gênero/fenômeno bastante problematizado, que muitas obras contemporâneas (aquelas que possuem esse hibridismo entre as experiências de vida do autor, as escritas de si e a criação ficcional) são identificadas. Leão, quando escreve *Todos os cachorros são azuis*, insere-se nesse campo.

2.3 ESCRITA DE SI

Em "A escrita de si" (1983), Foucault afirma que *A vita Antonii*, de Atanásio[10], é um dos primeiros textos da literatura cristã sobre "escrita espiritual". Observa-se nesse texto que já se defendia o ato de escrever sobre si como forma de distanciar o homem de estar só, servindo como autocrítica da alma, das confissões dos pensamentos e do controle sobre eles, evitando o pecado e o mau pensamento, numa espécie de autocensura.

Havia a escrita voltada para a consciência que, segundo Foucault, traz a ideia de *askesis*, "adestramento de si por si mesmo" (1992, p.130), como aprendizado da "arte de viver". Havia, nessa época, um pensamento filosófico que valorizava um adestramento praticado através de atos como meditar, mais tardiamente também pela escrita de si. O

[10] Em *A "Vida de Antão": uma pedagogia para a vida ascética* (2015), o Frei Sandro Roberto da Costa, doutor em História da Igreja pela Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma, diz que Atanásio (295-373) foi bispo de Alexandria. Escreveu *Vida de Antão* (*A Vita Antonii*), quando morava com monges entre 356-362, ou em seu último exílio em 366. *A Vita Antonii* narra a vida de um monge e vai influenciar textos biográficos futuros. Disponível em: <https://www.franciscanos.org.br/wp-content/uploads /2015/08/santo-antao1.pdf>. Acesso em: 10/01/2018.

autor diz que Sêneca já afirmava que era preciso ler, meditar, mas também escrever como prática de si. Nos séculos I e II, a escrita como treino de si aparece com uma função *etopoiética*, treino de si através de "transformar a verdade em ethos" (1992, p.130), termo que origina a palavra ética, visualizada nos *hypomnemata*.

Segundo Foucault, os *hypomnemata* eram cadernos de informações escritos para que fossem recorridos quando necessário. Para ele, não surgiram com o propósito do treinamento de si, embora tenham se tornando um instrumento de subjetivação do discurso através de um acúmulo de memórias que iam sendo lidas, resgatadas, apropriadas e transformadas em um saber de si. Esse saber de si não era construído sob a forma de diários ou confissões, mas eram escritos em que se podiam captar a "constituição de si" (1992, p.132), de uma forma indireta, diante daquilo que estava posto.

Vindo da valorização da tradição, do conhecimento carregado em citações, os *hypomnemata* conduziam o sujeito à invenção de um legado a partir do uso de antigos discursos desagregados e diversos, porém possíveis de unificação, selecionados por esse sujeito que construía um saber de si, como uma colcha de retalhos, evitando a sua dispersão. Embora houvesse uma valorização da tradição na busca desses escritos, eles eram usados em torno das singularidades e particularidades expostas por esse sujeito.

Foucault defende que a correspondência aproxima-se dos *hypomnemata* por também ser um texto de adestramento de si através da escrita. Embora direcionada a outra pessoa, a prática da escrita da correspondência conduz à prática da leitura também. Há uma atividade tanto para o destinatário quanto para o remetente que, ao aconselhar o destinatário aos cuidados de si, aprende com seus próprios conselhos. Um mecanismo de troca e afirmação, baseada no valor da ideia de Sêneca que diz ser o ato de ensinar que traz o aprendizado àquele que ensina.

A correspondência é também a possibilidade de passar adiante os conhecimentos em um processo de reciprocidade, de interação. Para Foucault, a narrativa de si não surge com os *hypomnemata* e sim com as correspondências. Elas apresentam um movimento que vai da prática da escrita subjetiva, que mostra um cotidiano para o destinatário, mas também atesta, através de atos banais, o modo de vida, um treino de como viver o cotidiano, um exercício também para o remetente que revisita as suas ações. Tanto *os hypomnemata* quanto a correspondência, na cultura grega, mostram a grande preocupação na Antiguidade com os cuidados de si.

Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), reflete sobre a subjetividade desde o pensamento de Foucault em *A escrita de si,* que pensa a prática na antiguidade, até a contemporaneidade. Vê-se que na Idade Moderna, com o humanismo, surgem quebras de paradigmas, como o racionalismo, Iluminismo, Renascimento e Reforma. Novos saberes mudam a forma de enxergar as relações do homem, agora centrado nele próprio, trazendo uma nova ideia de sujeito, indivíduo. O sujeito está disposto a voltar-se para ele mesmo, enxergando-se sem doutrinas ou modelos, já capaz de mostrar sua própria experiência, em sua pessoalidade.

Klinger fala da importância do Renascimento e do Romantismo para o fortalecimento do eu explícito na literatura. O primeiro, segundo a autora, valorizou o indivíduo moderno trazendo a ideia de liberdade desse indivíduo, de sua personalidade, conscientização de seu poder de transformação da realidade, sua singularidade e capacidade de expressão. O segundo trouxe a individualidade e o protagonismo dos sentimentos. Para Klinger, a junção das ideias renascentistas e românticas define o sujeito moderno, que forja uma individualidade e expressa seus sentimentos, sua experiência de vida.

As ideias foucaultianas possibilitam dizer que ele pensa “o homem” como uma invenção da modernidade. É na modernidade que se dá a primazia do sujeito individual. Chama-se de “homem” aquele que possui a vontade de compreender o que se é, seus pensamentos sobre a vida, o trabalho, a linguagem e práticas enquanto indivíduos. “O homem” é aquele que enxerga a possibilidade de transformação de si mesmo e do mundo, que são pensamentos dissociados de uma moral cristã, os quais só nascem com a modernidade.

Pode-se falar em certa liberdade deste novo lugar do sujeito, responsabilizando-o a si mesmo pelos seus caminhos. Observa-se uma preocupação com a formação de um eu em um contexto de descontinuidades, desagregações, valorização de uma suposta liberdade e autonomia aparentes diante de suas escolhas. O homem passa a desenvolver artifícios que forjam e fortalecem o eu e a sua experiência, sua subjetividade. E a literatura é um dos instrumentos dessa prática.

No Brasil, a escrita de si atualmente parece atingir um nível nunca antes visto. Silviano Santiago (2002), escritor e teórico, também refletido por Diana Klinger (2006), é exemplo basilar para essa discussão. Santiago se interessa pelas relações entre o eu e a

literatura, conhecido também como um dos primeiros escritores a trazer a autoficção (que será problematizada neste trabalho mais tarde) para os estudos acadêmicos. Klinger pensa a obra de Santiago que, em *Nas malhas da letra* (2002), destaca essa prática em outros momentos da história brasileira como no período modernista ou no pós-ditadura militar.

Klinger traz Santiago (2002), que pensa sobre as características do romance no pós-ditadura de 1964 e nomeia positivamente de *anarquia formal*, visto que há uma literatura que se atualiza, aberta para atender aos novos métodos de expressão que estão surgindo. Ao compará-lo com os romances da década de 30, pode-se entender que nos dois períodos há características da escrita de si, embora no modernismo pode-se intitular essa prática de memorialista e, nos anos subsequentes à ditadura, uma prática autobiográfica.

Santiago aponta que embora haja esse fio condutor em comum, os propósitos dessas práticas nas diferentes épocas são bastante contrastantes. Nas obras modernistas tardias, além do relato da experiência pessoal, aliás, mais do que um narrador que expunha sua pessoalidade através de um exercício existencialista, havia uma preocupação ainda maior em resgatar os valores da sociedade patriarcal conservadora, como o retorno a uma época, valorização do passado, a partir das memórias de infância e dos acontecimentos familiares. É o caso de *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego ou *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954), de Oswald de Andrade, citados por Santiago, cujas características serviam muito mais à literatura que à história.

No pós-ditadura, para Santiago, a narrativa autobiográfica apresenta outras versões da história da época através de relatos de ex-exilados que documentam novas possibilidades de conhecer uma realidade de pessoas engajadas e silenciadas pela censura do período. Há um foco nas relações políticas das pessoas, em experiências presentes, sem retorno ao passado, com perspectivas de um presente e futuro revolucionários.

Ao falar sobre exílio, Santiago diz ter uma preocupação muito maior com aquilo que está posto no romance do que com a constatação da veracidade da situação em si. A escrita de si de um ex-exilado destaca a preocupação em ouvir, registrar, dar sentido a um lugar de fala daquele que tem uma posição social marginalizada. Surgem memórias de exilados ou de pessoas relacionadas à política, como *Feliz Ano Velho* (1982), do

Marcelo Rubens Paiva, ou *Memórias* (1979), de Gregório Bezerra, *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, textos autobiográficos que são conhecidos como o testemunho de uma geração.

Ao contrário do entendimento da escrita de si como prática narcisista, para Santiago, o texto autobiográfico pode ser um urgente lugar de fala das minorias representativas que encontram uma expressão potente de reparação histórica e de lutas pelas conquistas de direitos das classes reprimidas na modernidade (o negro, o índio, a mulher, os homossexuais e os ditos loucos). Os escritos autobiográficos do período pós-ditadura de 64 não soam como obras narcisistas, como muitas são vistas no panorama atual, mas como testemunho de uma época em que se documentava a realidade política e social, visando à conscientização.

Se na produção da escrita de si modernista havia um fortalecimento dos valores da sociedade patriarcal através das memórias, no período pós-ditadura de 64, essa escrita trazia a necessidade de rompimento com o que era vigente, um combate à violência do poder através de testemunhos que reforçavam uma mudança necessária do *status quo*, a partir de demandas pessoais que precisam combater um poder repressivo. É o que vemos em:

> A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras 'naturais' do país (SANTIAGO, 2002, p.19).

Com isso, Santiago salienta outra perspectiva das obras contemporâneas que se distancia das escritas anteriores. Nesse período, o particular e o cotidiano ganham força e se transformam em instrumento da coletividade, em ato político.

Segundo Klinger (2006), atualmente, a escrita de si não parece estar especialmente ligada a nenhum dos dois propósitos mencionados. É, porém, importante frisar a impossibilidade de uma narrativa que destaca os elementos autobiográficos não inserir os aspectos do contexto e das relações sociais. Não existe um sujeito perdido no espaço e no tempo. Ele é também fruto de uma época, lugar, modo de vida. Sem, entretanto, a intenção de fortalecer ou destruir um panorama filosófico, político e social vigente, como nos dois períodos refletidos, na narrativa do século XX, Klinger

corrobora com a ideia de Arfuch que constata a presença de escritas de si que estão em um lugar interposto entre as práticas dos momentos anteriores.

Neste trabalho, interessam-nos a narrativa que está para além do exercício narcísico contemporâneo, mesmo que se origine dele. Fundamentalmente, é interessante os questionamentos desse eu, a habilidade da literatura de representar um lugar de resistência de um sujeito que se expressa na linha tênue entre ficção e realidade, tecendo vozes híbridas e, principalmente, construindo espaços para vozes ainda marginalizadas, como é o caso do nosso *corpus*, *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza Leão.

Quando o sujeito forjado na literatura possui intencionalmente identidades comuns às do autor da obra, problematizando a relação autor-narrador-personagem, é preciso pensar sobre essa nova presença do autor na análise do texto. Essa relação apresenta um hibridismo entre a identidade de autor, a construção de subjetividade e a autoficcionalização. Esse novo autor é, também, resultado das críticas feitas no século XX, por exemplo, por Barthes, Foucault e Bakhtin.

2.4 ONDE ESTÁ O AUTOR?

2.4.1 Barthes, Foucault e Bakhtin

A desconstrução da ideia de autor é vista, por exemplo, em Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor” ([1968] 2004), e em Michel Foucault, em “O que é um autor?” ([1969] 2001). Os autores problematizam a presença do autor na análise dos textos. O primeiro defende o apagamento do autor. O texto possui autorreferencialidade e não há necessidade de nenhum dado que seja exterior ao texto. O segundo reflete sobre as consequências dessa ideia. Combate-se a divinização do autor, fruto da ascensão burguesa. A ideia estruturalista também recebe críticas que reconhecem a necessidade da presença desse autor, o que ocasiona o surgimento de um novo contexto da escrita de si. Como esta escrita aparece como um sintoma da narrativa do final do século XX e início do século XXI, torna-se interessante pensar em um gênero/categoria

desse movimento intitulado autoficção que será problematizado mais tarde.

Roland Barthes, no ensaio “A morte do autor” (2004), combate a centralização da figura do autor na literatura, chegando a chamar essa relação de tirania. Questiona veementemente a análise do texto com base nas referências biográficas do autor, mostrando ser um equívoco explicar, por exemplo, a obra de Van Gogh a partir da ciência sobre a sua “loucura”. Barthes afirma que para haver a escrita é fundamental que se perca toda identidade, principalmente do autor.

Sendo um crítico transgressor, no contexto do pós-guerra, considerado estruturalista, Barthes acreditava na força e autonomia da linguagem. Lembra de que o nascimento do autor se deu a partir da valorização do indivíduo, fruto da modernidade, de uma lógica capitalista de prestígio individual, logo, da imagem do autor. Mostra ainda um caminho mais viável, ao dizer que nas sociedades etnográficas não há a valorização da figura desse autor, mas de sua performance.

Barthes ainda cita Mallarmé com a ideia de que quem fala no texto é a linguagem e não o autor. Também fala sobre Valery, que defende a impossibilidade de saber sobre a subjetividade do autor e cita até mesmo Proust, que embora tendo análises mais psicológicas, mostra o início da escrita a partir do fim do seu romance. Assim, os autores ratificam a ideia defendida no ensaio. O Surrealismo, que defende a escrita automática, mais rápida que o pensamento, e a Linguística, ao demonstrar o funcionamento da enunciação sem a necessidade do conhecimento do enunciador, também contribuem para o fortalecimento da teoria barthesiana.

Para Barthes, com o apagamento do autor, surge o que ele chama de *scriptor*. O *scriptor* nasce no tempo da escrita do texto e a transforma em uma performance que não possui anterioridade ou outras vozes. Embora diga que um texto é a soma de tantos outros textos diversos, não é possível desvendá-lo, destrinchá-lo baseado em sua autoria. Esse é um mecanismo muito utilizado pela crítica: buscar no autor, segundo Barthes, equivocadamente, as respostas para o texto.

O que é possível diante dessa condição da literatura, para Barthes, é pensar que o texto pode ser “deslindado” (BARTHES, 2004, p.62) e tal responsabilidade é do leitor. É preciso “matar” o autor, como anuncia o título, para que o leitor seja o grande responsável pelo entendimento e uso do texto através da sua relação com a linguagem presente no texto analisado. A ideia de valorização do leitor na teoria barthesiana foi uma grande contribuição para que se desenvolvessem as teorias da recepção na

literatura.

Foucault também havia problematizado a questão do autor. Pensando sobre o sujeito fruto da modernidade, o filósofo pensa sobre a descentralização do papel desse sujeito-autor. Em “O que é um autor?” (2001), Foucault desenvolve questões como o desaparecimento do autor e a relação da escrita com a morte. Afirma que a noção de autor se deu com o projeto moderno de “individualização na história das ideias...” (2001, p.268) e que a indiferença ao autor é um dos “princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea” (2001, p.269). A escrita é o lugar do desaparecimento daquele que escreve.

O desaparecimento do autor faz pensar a relação da escrita com a morte. Foucault transgride a ideia de imortalidade na narrativa. Observada nas narrativas gregas, a imortalidade do herói que se dava mesmo quando morre, permanece através da glorificação da sua vida. Da mesma forma, nas narrativas árabes, como em *As mil e uma noites*, em que se narrava para escapar da morte. A ideia defendida agora é de ao invés do distanciamento da morte, a escrita passa a ser a “assassina do seu autor” (2001, p.270).

Foucault afirma que a prática da morte, do apagamento do autor não é atual, porém não foram muito bem pensadas as suas consequências. Destaca a importância de problematizar o que é uma obra, quais os critérios que identificam algo como obra de alguém, quais são os limites em uma edição entre a obra do autor e ele próprio. Declara também que, não havia, até então, uma teoria sobre a obra, mesmo já posta a prática da análise de uma obra pela sua estrutura, suas relações internas e não através da relação autor e obra.

A ideia de escrita também é problematizada por Foucault, quando ele demonstra que ela acaba não rejeitando a presença do autor. O apagamento da presença do autor se dá através de uma “origem” a qual traz uma análise transcendental, que pode retomar a questão religiosa da tradição e a questão estética da imortalidade do autor. Para o filósofo, essa tentativa de neutralidade à figura do autor acaba trazendo um “jogo de representações que formaram uma certa imagem do autor” (2001, p.274). Foucault acredita que, além da afirmação da morte do autor, é preciso pensar nos espaços vazios, nas lacunas deixadas com essa noção e pensar como elas tendem a ser preenchidas.

Ao refletir sobre o nome do autor, Foucault afirma que não é apenas um nome próprio comum, ou um mero componente do discurso. O nome exerce uma função que

dá uma identidade ao discurso, que pode se relacionar com outros discursos, classificando-os por afinidades ou oposições. Essa identidade confere o prestígio do discurso que se difere de uma palavra qualquer, por causa do nome do autor. É a ideia da *função autor* que "é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (2001, p.277).

Desenvolvendo a *função autor*, Foucault mostra que ela é objeto de apropriação. Havia a preocupação em identificar os autores para que eles fossem responsáveis no caso de transgressões no discurso, religioso ou político, ocasionando a possibilidade de punição. Por isso, o discurso era um ato arriscado e, no início do século XIX, é a literatura que ganha o *status* de transgressão.

Outra característica da *função autor*, desenvolvida por Foucault, é aquela constituída segundo a sua projeção que varia conforme o momento histórico, imprime marcas, signos que sugerem um autor. Por último, ainda segundo Foucault, a *função autor* acompanha as várias possibilidades de expressão de um indivíduo autor. Sobre as narrativas, ele afirma:

> É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra (2001, p.282)

Em uma narrativa, a *função autor* está entre o escritor do texto de fato e o narrador, embora o filósofo saliente que a *função autor* não se limita à literatura. Há um aspecto "transdiscursivo" que, no século XIX, vai chamar de "fundadores da discursividade" (FOUCAULT, 2001, p.284). São textos que geram outros textos, não apenas como herdeiro das ideias, mas também pela questão da diferença, pelos espaços possíveis de reinvenção do discurso. Como exemplos, Foucault se refere a Marx e Freud, como fundadores de discursos que até hoje geram novos discursos possíveis.

Essa característica sugere para Foucault o "retorno à origem" (2001, p.284), ou seja, voltar ao texto para explorar os seus vazios, imprimindo a diferença, modificando o discurso. O retorno também remete à figura do autor, produtor do discurso instaurador. Uma vez que se volta ao discurso, volta-se à relação do autor com a sua obra como propriedade discursiva. A presença desse autor deve ser pensada, segundo

Foucault, sob outro prisma, não mais como o sujeito dono da origem do discurso, mas sim como o sujeito que pode se estabelecer nos discursos, de que forma é possível essa dinâmica.

Assim como Foucault e a *função autor*, Barthes e o *escriptor*, Mikhail Bakhtin desenvolve no estudo da narrativa a ideia de *autor-criador*, que também vai problematizar a figura do autor, porém em relação à personagem da narrativa. Bakhtin não afirma a morte do autor, porém o transforma em um personagem da narrativa, *o autor-criador*.

Conhecido como um filósofo dialógico, Bakhtin acredita na descentralização do eu, a partir da escuta do outro. "Não sou o centro, o centro é o outro" (PONZIO, s.d. 2'52") são palavras de Augusto Ponzio, estudioso de Bahktin da Universidade de Bari, na Itália, referindo-se a sua ideia central, em uma conferência sobre o autor em Brasília. O deslocamento do centro traz uma ressignificação do autor. Bahktin afirma que é na relação do homem com o objeto que este terá sua definição e estrutura. O acabamento de uma obra está no outro, vem do exterior. Há na personagem uma multiplicidade de vozes que estão contidas no texto e a subjetividade está na relação dialógica entre o eu e o outro.

Em *Estética da Criação verbal* ([1979] 2011), Bakhtin declara que a tentativa de definir a imagem de uma personagem faz com que o artista lute consigo mesmo (BAKHTIN, 2011, p.5). Ele diferencia *autor-criador* e o *autor-pessoa*. O *autor-criador* é um componente da obra, uma voz que organiza esteticamente o todo e domina o mundo e a consciência da personagem. O *autor-pessoa*, a criatura que escreve, embora possa haver uma interação com a obra, por exemplo, ao declarar informações sobre sua obra, isso pode ter relevância, porém há uma autonomia, um desprendimento da personagem construída por esse *autor-pessoa*.

Bakhtin critica, como Barthes, a prática de uma vertente da crítica usar dados biográficos do autor para interpretar a obra. Mesmo que existam elementos que se coincidam, isso não é suficiente, pois dados soltos não dão conta da complexidade do "todo da personagem" de uma obra e o "todo do autor". Bakhtin critica as comparações de eventos isolados tanto do autor quanto da personagem como uma tentativa de explicação dos fatos de um pelos fatos do outro, por serem de instâncias diferentes, de maneiras diferenciadas de lidar com o pensamento. Ainda considera que o autor pode até levar as suas ideias na fala da personagem, mas que isso não é de natureza

obrigatória do personagem.

Bakhtin não nega a possibilidade de relacionar os dados biográficos do autor e da personagem, porém é preciso existir um princípio que não seja baseado na relação que confunda o *autor-criador* com o *autor-pessoa* e que não compreenda como se dá o "princípio criador" que relaciona personagem e autor. Apresenta o distanciamento que existe entre o autor e todos os elementos da narrativa, como tempo, espaço, sentidos e valor. Estes transformam a narrativa em algo que possui uma completude e que se separa da existência contida no autor.

Em uma obra que se pretende autobiográfica, Bakhtin afirma que o *autor-criador* "deve tornar-se outro em relação a si mesmo" (2011, p.206), deve ter um outro olhar diante de si próprio. Isso é possível como quando nos analisamos sob a ótica do outro, atentos à "imagem externa", a partir do que está fora do que está sendo pensado por nós, que está presente em nossa consciência. O autor cria um mundo e deve permanecer à margem desse mundo para que haja a "estabilidade estética" (2011, p.206).

Com base na ideia de Bakhtin, pode-se pensar em *Todos os cachorros são azuis*, mesmo não havendo a pretensão de uma autobiografia de fato. As marcas autobiográficas explícitas não nos trazem ficcionalizadas fielmente as ações da vida e da experiência do autor. O livro de Leão nos traz um *autor-criador* que escreve baseado em seu entendimento, como alguém que se diz alucinado e tem plena compreensão da sua condição no mundo. Existe um domínio do mundo que tem a loucura como personagem principal, trazendo o olhar irônico que constrói a narrativa, tecendo os personagens da obra, a partir da análise do comportamento dos demais "loucos". Nesse momento, não se pode associar essa marca do *autor-criador* à equivalência do *autor-pessoa.* O traço da ironia e o controle da situação não são necessariamente marcas do *autor-criador* e *do autor-pessoa.* O *autor-criador* é um outro, como um novo personagem.

Essa crítica do apagamento do autor, tanto em Barthes quanto em Foucault, e o distanciamento do *autor-pessoa* proposto por Bakhtin, de certa forma, marginalizam os textos que possuem uma relação declarada e explícita com os sujeitos que os escrevem, que se apresentam no campo das escritas de si. Deve-se assim repensar o lugar do autor contemporâneo.

2.4.2 Mais uma vez, o autor

Em *O demônio da teoria* (1999), Antonie Compagnon afirma que o lugar do autor é o mais problemático da teoria literária. De um lado, há a tese intencionalista com a ideia do entendimento da obra a partir da intenção do autor, período do "positivismo e historicismo" (COMPAGNON, 1999, p.49); do outro, a negação dessa intenção propagada pelo "formalismo russo, pelo *New Criticism* americanos e pelo estruturalismo francês" (1999, p.49). Essa negação foi fortalecida por muito tempo, porém encontra seu enfraquecimento ao esvaziar completamente o papel desse autor e, mais tarde, recebe críticas severas com o avanço dos estudos sobre o lugar de fala.

O apagamento ou descentralização do autor recebem críticas, considerando esse (a) autor (a) sujeito importante para análise do texto porque apresenta um lugar de fala. Esse lugar é marcado socialmente, culturalmente e politicamente. Não há texto inocente, indiferente às marcas das identidades autorais. Essa crítica é feita justamente por aqueles que foram silenciados historicamente e querem reconhecido o seu lugar de fala. Há a necessidade, por exemplo, de autores negros, autoras negras e autoras feministas que debatem questões identitárias, como etnia e gênero, de marcar a autoria para compreender as questões dos seus lugares de fala. Legitimam-se os discursos desenvolvidos pelas vozes nunca antes ouvidas, silenciadas.

Discutir "lugar de fala" impulsiona a necessidade de se pensar em todas as "minorias" em representatividade que não foram ouvidas ao longo da história. É urgente atentar para suas versões, criações, discussões, olhares e experiências como subalternos, falantes que combatem os privilégios daqueles que sempre estiverem representados por contarem a história. Isso desperta a força do discurso que envolve aqueles que lutam contra a exclusão, quando se trata de questões de gênero, étnicas, sociais. A voz do (a) autor (a) não pode se apagar.

2.5 EXISTE AUTOFICÇÃO?

2.5.1 A crítica francesa

Diante das relações do autor com a sua obra, atualmente, em virtude do alcance que a imagem do autor pode estabelecer entre os seus leitores, principalmente, através das novas tecnologias, vemos o fortalecimento do espaço para a discussão sobre a presença desse autor, principalmente no campo das escritas de si.

Diana Klinger fala sobre uma volta, o "retorno do autor" (KLINGER, 2006, p.83). O autor retorna ciente da impossibilidade da verdade no discurso, da impossibilidade de fixar na ficção os atos concretos de uma narrativa de vida. Sabe-se que esse autor se desloca para outro lugar, um lugar que está entre a presença e a ausência, em um jogo entre o biográfico e ficcional. É em uma tentativa de pensar essa questão, de achar um espaço para o lugar dessa tensão, que se fortalece a ideia de autoficção.

A ideia de autoficção contribui com a necessidade de pensar esse novo sujeito contemporâneo, exposto, fragmentado, ambíguo, produtor da sua própria ficcionalidade, de novas formas de expressão da subjetividade e outras formas de narrativização de si próprio. A presença intensa do autor atualmente nas diferentes mídias produz uma espécie de intimidade entre autor, leitor e a obra e a curiosidade do leitor em relação ao autor. Interessa pensar como o autor, enquanto sujeito, constrói na contemporaneidade uma escrita de si e, ao mesmo tempo, uma obra ficcional.

Não se pode ignorar a discussão acerca do impacto da noção de autoficção na literatura contemporânea, tendo em vista a crescente produção ficcional, baseada na afirmação da escrita de si e na liberação da subjetividade na narrativa. Deve-se levar em conta o quanto embaralhou-se a relação entre autor, vida e obra. Os questionamentos à racionalidade ocidental colocaram em xeque as grandes narrativas centradas na ideia do "eu" coeso e coerente. A produção literária atual é um espaço fértil para pensar os deslocamentos culturais que trouxeram à cena novas formas de construção de subjetividades, inclusive autorais.

O termo autoficção é de origem francesa. Foi criado em 1977, por Serge

Doubrovsky, depois de ter lido o livro do Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico* (1975), para classificar o seu livro *Fils*. Acabou classificando suas obras seguintes, disseminando-se e identificando obras híbridas, resultado da fusão da arte literária com aspectos biográficos na produção do romance contemporâneo. Doubrovsky dizia que a autoficção existia muito antes dele nomeá-la e conceituá-la e, ao falar sobre o livro *Fils*, cujo termo significa "fios, filiações", recusa-se a chamar tal produção como autobiográfica. Declara que esse gênero só diz respeito aos grandes homens e ainda perto da sua morte.

Segundo Doubrovsky (2010), autoficção significava fazer dos fatos reais uma ficção em um jogo da linguagem que pudesse se distanciar da linguagem do romance tradicional ou recente, trazendo os "fios". Esses seriam os encontros de outros textos que formam uma nova tessitura, uma nova obra. É preciso não estar preso às formas tradicionais, trazer os fatos reais e transformá-los com uma nova linguagem, em uma espécie de transgressão. Depois de Doubrovsky, o termo ganha vida própria, ora sendo desenvolvido, ora assumindo diferentes perspectivas ou mesmo se destituindo de qualquer importância teórica. A grande importância da autoficção está na provocação que é feita para se pensar sobre a relação e as delimitações dos gêneros literários.

O livro *Ensaios sobre autoficção* (2014), organizado por Jovita Noronha, é uma reunião de ensaios que discutem a autoficção e revelam a falta de consenso que existe diante dos olhares sobre o assunto. O fato é que há uma diversidade de práticas de escritas nos textos considerados autoficcionais, abarcando tanto os textos que tendem a um compromisso com a vida real, quanto os que se compactuam com a ficção. Isso ocasiona também uma das divergências que é a concepção da autoficção como gênero, dividindo os teóricos, o que não é uma preocupação de Serge Doubrovsky. O professor, escritor e teórico francês, em seu artigo "O último eu" (2010), ao falar sobre o livro que estava escrevendo e que pretendia ser seu último livro (tratado como "self-romance") rememora o termo que havia criado há quase 40 anos, para classificar seu livro *Fils* como autoficção, sendo recebido com grande resistência pela crítica.

Durante os anos 1980 e 90, Doubrovsky surpreende-se com a autonomia do termo, já dicionarizado e que já classificava obras de outros campos da arte. Para Doubrovsky, existia um espaço vazio deixado no campo das escritas de si, um lugar de tensão que deveria ser problematizado, ou seja, deveria refletir sobre o conceito. Sem querer entrar na discussão que nega ou afirma a autoficção como gênero, ele salienta

que a riqueza do termo está nessa tensão, inclusive de como o termo foi desenvolvido depois da sua conceituação, por autores como Vincent Colonna (2004), Philippe Gasparini (2009), Jacques Lecarme (1993), entre outros.

Diante de variados caminhos que tomou o conceito de autoficção, embora Doubrovsky ache válido o fenômeno, ratifica-se que ele compreende como elemento fundamental da autoficção ser a "ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais" (DOUBROVSKI, 2010, p.120). Lejeune (1993) afirma que, para Doubrovsky, "nada, nem mesmo sua própria vida existe antes de seu texto; mas a vida de seu texto é sua vida dentro de seu texto" (LEJEUNE, 1993, p.34). Doubrovsky (2010) mostra a necessidade de um "pacto oximórico", paradoxal na leitura de seus livros, sendo o que distancia a sua obra da narração autobiográfica, a leitura que se compactua tanto com o real quanto o ficcional.

Apesar da homonímia entre narrador-personagem-autor proposta por Doubrovsky, trazendo práticas referenciais, há uma diferença na estrutura entre autoficção e narração autobiográfica. Na autoficção, a forma do texto com o uso de frases fragmentadas constrói outra experiência de leitura, além de a escrita se dá no mesmo tempo do acontecimento. Não se trata de um passado revisitado no presente. Não há um distanciamento entre aquilo que é dito pelo narrador e o tempo dos acontecimentos que, na narrativa autobiográfica, estariam no passado. Há um fluxo de consciência que vive o presente e o escreve, trazendo a prática da ficção, tendo em vista a impossibilidade de narrar o exato momento da ação do autor nesse fluxo.

Doubrovsky sempre atenta ao fato de obras anteriores já trazerem essas características, como a questão da homonímia entre narrador-personagem-autor, porém em textos que eram produzidos sob a forma de romance autobiográfico. É a forma, a maneira como se dá a escrita mais do que a questão dos pactos, a real preocupação do autor de *Fils*. É preciso atentar para como essa escrita constrói um "sujeito literalmente incoerente (despedaçamento, fragmento, lacuna, vazio, esquizo, cissiparidade, etc.)" (DOUBROVSKY, 2010, p.118). Há uma escrita que subverte a linguagem, a sintaxe adere a uma forma particular de fluxo de consciência.

Sobre a autobiografia e o romance, Doubrovsky reafirma a ideia de Lejeune que insere a autobiografia dentro da categoria de romance, por duas razões: a da narrativa em primeira pessoa e a impossibilidade de uma autobiografia não ser ficcional. Mesmo com a intenção de escrever os fatos da forma que eles aconteceram, a prática da escrita,

o ato de narrar precisa preencher as falhas e traições da memória com a sua inventividade, com a ficção. A natureza da autoficção está em acompanhar a condição do sujeito nos dias de hoje, em que não é mais possível conceber uma linearidade na escrita autobiográfica, porque não há linearidade nesse sujeito hoje fragmentado, que se percebe de uma nova maneira.

Philippe Lejeune é inventor do tão mencionado "pacto autobiográfico", que se caracteriza pelo "contrato de leitura" feito entre o autor e o leitor da narrativa. Tanto autor quanto leitor tratam o texto sob a forma de verdade, expressão da realidade, a partir da identidade do narrador-personagem, o possível autor da obra. A autobiografia tem o compromisso de tentar expor os acontecimentos reais, o que não ocorre com o romance.

Em *Autoficções e Cia, peça em cinco atos* (1990), Lejeune faz um apanhado de diferentes olhares teóricos sobre o que é a autoficção. Traz novamente a ideia da contradição diante do tema. Um conceito alvo de críticas e longe de unanimidade e Lejeune explica o fenômeno.

> [...] é como se a palavra 'autoficcão' fosse um catalisador. Ou uma partícula traçante, cuja trajetória revela as linhas de força de um campo antes de esvanecer. Talvez não exista realmente um 'gênero' que corresponda a essa palavra, mas no rastro deixado pela sua passagem, nossos problemas se esclarecem, nossas diferenças se exprimem (LEJEUNE, 1990, p.28).

Há compreensões díspares acerca do conceito de autoficção, mas trata-se de um lugar importante para redimensionar outros conceitos como ficção e realidade. Como exemplo, temos o conceito de autoficção de Vincent Colonna que destoa da versão original de Doubrovsky, quando mesmo permanecendo a homonímia entre autor-narrador-personagem, o narrador detém uma realidade inventada, sem compromisso com os fatos reais, ficcional. Jacques Lecarme critica Colonna por abrir um sem número de possibilidades de obras ficcionais, dizendo que seu conceito faz com que quase toda a escrita de si se torne autoficção ao acreditar ser a autoficção a "invenção de uma personalidade e de uma existência, isto é, um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida" (LECARME, 1993, p.69).

Em *Tipologia da autoficção* (2004), Colonna lança categorias para a autoficção e desenvolve os conceitos de autoficção fantástica, biográfica, especular e intrusiva.

Sobre autoficção fantástica, o escritor exerce o papel central, no entanto se transforma em personagem longe do compromisso com a realidade. Ele mostra exemplos de como essa prática adentra outras artes, como as artes plásticas. Salvador Dalí ou Frida Kahlo fizeram autorretratos despreocupados em reproduzir a realidade. Eles apontavam uma mitologia de si, apresentando imagens que, através de efeitos pictóricos, pensam sobre os seus corpos. Colonna sugere o termo autofabulação, uma espécie de "coisificação do autor" (2004, p.42) que traz um "devir-ficcional, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu" (2004, p.42).

A autoficção biográfica insere-se na teoria doubrovskiana. Ela se mostra comprometida com os fatos reais, o "mentir-verdadeiro" (2004, p.44), no intuito de espelhar a realidade, distanciando-se do fantástico. Para Colonna, tal postura é alvo do narcisismo de seus autores. O que ele considera de fato original é a "supervalorização cultural do procedimento" (2004, p.51), confirmada por Doubrovsky.

Nas categorias de autoficção especular e na intrusiva, temos duas perspectivas: na primeira, a condição refletora do autor que está presente na obra. Tal condição pode não ser centralizada, ou seja, um jogo em que o escritor se torna mais um personagem; e na segunda, o autor-narrador se encontra fora da narrativa, tecendo comentários sobre a realidade dos acontecimentos, como uma espécie de imagem transcendental da pessoa que caminha ao lado da história, o que justifica o termo intrusiva.

Jacques Lecarme faz um apanhado de obras que se inscrevem no campo da autoficção tanto doubrovskiana quanto em sua perspectiva mais ampla proposta por Vincent Colonna. Em *Autoficção: um mau gênero?* (1993), Lecarme reflete sobre a relevância do termo autoficção, sua rejeição por parte de alguns teóricos, mostrando ainda a vontade do termo de se distanciar da autobiografia, mesmo acreditando que ele seja uma variação deste conceito. Critica Gérard Genette, orientador de doutorado de Colonna, que, embora cite algumas obras como autoficcionais, rejeita duramente o termo autoficção na perspectiva doubrovskyana. Genette diz ser um subterfúgio dos autores à vergonha que as suas obras teriam de ser rotuladas como autobiografias.

Lecarme acredita ser a autoficção "uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes" (1993, p.71), como a autobiografia ou a narrativa histórica. Ademais, afirma que muitos anos antes da assinatura do termo por Doubrovsky, já se praticava esse "pacto ambíguo" entre ficção e compromisso biográfico. No entanto, descreve a grande reprovação ao gênero e aos autores que defendiam a autoficção como Doubrovsky.

> Encontraríamos, em nossos melhores críticos e teóricos, sinais de repugnância, que vão do silêncio altivo à ameaça velada. À margem do gênero autobiográfico, que já não tem boa reputação literária, o grupo das autoficções e indecidíveis parece representar o pior dos piores gêneros (LECARME, 1993, p.77).

Embora demonstre a dificuldade de alguns críticos em pensar a autoficção como gênero, a compreensão de Lecarme à obra autoficcional é de considerá-la um gênero, porém ambíguo. Um gênero que tende ao conceito doubrovskiano, em que há o critério da homonímia junto à chancela de romance, além de assumir um lugar que está entre os pactos ora feito com a ficção, ora com a realidade.

Uma contribuição de Lecarme é de considerar que a questão da homonímia está para além do nome próprio. Isso quer dizer que nomes os quais estão referidos na tessitura familiar da biografia do autor ou pseudônimos que possuem histórias reais, de apelidos, segundo nome, alguma relação direta com a nomeação comum e/ou familiar da autoria ou mesmo apenas a inicial do nome junto a outros elementos, se estabelecem como tal. Não há certeza que indique a utilização dos nomes próprios dos personagens que participam da narrativa, nem a preocupação em como essa prática pode reverberar na vida real.

Naturalmente, a autoficção tem como compromisso inicial denominar o autor-narrador-personagem, sem ficar estabelecido o compromisso de dar nomes referenciais às outras pessoas que participam da narrativa. Posta a problemática sobre a questão do nome, a autoficção se estabelece em um lugar de irresponsabilidade diante do uso dos nomes e das narrativas, uma vez que pouco utiliza essa referência.

Philippe Gasparini em *Autoficção é o nome de quê?*(2009), indaga sobre a ideia de autoficção ser um gênero contemporâneo ou um novo nome para um gênero que já existia. Lejeune demostra que não há diferenças óbvias entre esses textos, mas sim uma diferença na recepção, no “contrato de leitura”, surgindo daí o pacto autobiográfico. O espaço vazio deixado por Lejeune e preenchido por Doubrovsky confere o lugar dos textos que possuem dois “contratos incompatíveis”. Essa incompatibilidade consiste em buscar as marcas ficcionais e de referências reais somados a um contrato doubrovskiano de uma “aventura da linguagem”.

O termo nasce, segundo Gasparini, a partir de uma “ontologia e uma ética da escrita do eu” (GASPARINI, 2009, p.187), em que não é possível narrar uma realidade

sem ficcionalizá-la. Construir uma forma de apresentá-la já é se desvencilhar de alguma maneira da plena referencialidade. É o pacto, o código de interpretação instituído na relação autor-leitor que definirá aquilo que difere um de outro. Dessa forma, compreende-se também porque escritores consideram que autobiografias são também romances.

Segundo Gasparini, Doubrovsky vai mudando o conceito de autoficção ao longo dos anos que se sucedem, ora atribuindo características amplas e vagas, em que caberiam as obras que se encaixam no conceito de "autobiografia pós-moderna" ou ainda, quando ele formula características que só são encontradas em sua obra. Mesmo assim, o que preponderantemente o faz diferenciar a autobiografia da autoficção é a preocupação com uma nova forma fragmentada, estratificada e no tempo presente; além da homonímia junto às características de romance.

As obras francesas consideradas autoficcionais são refletidas por Gasparini. Algumas são seguidoras dos critérios doubrovskianos e outras obras sem homonímia. Há também obras que se dividem em partes referenciais, outras ficcionais. Há aquelas apenas autorreferenciais, além das que não são romances e sim ensaios ou outras escritas de si. Outra questão já levantada por Colonna (2004), agora por Gasparini (2009), é que a homonímia não impossibilita a autofabulação, o que ele chama de ficcionalização do vivido, ou seja, a narrativa que não se compromete com a verdade, mas que possui verossimilhança.

A estas obras autoficcionais, Gasparini confere 3 tipos de ficcionalização: a que pertence a qualquer narrativa, vinda da natureza da impossibilidade de transcrever o real, trazendo lacunas, desvios e elementos que inconscientemente se distinguirão da vivência real; a autofabulação inserida no mundo fantástico; e a autoficção voluntária, comprometida com a verossimilhança, mas não com a "verdade". Esta se enquadra entre ficção e autobiografia, logo não possui um pacto, um contrato estático, por isso vê-se uma pluralidade de textos declarados autoficcionais.

Adepto da crítica genética, ao analisar o processo de criação na literatura, e os manuscritos do autor, Philippe Vilain em *A prova do referencial* (2009) reflete sobre as marcas da autoficcionalidade, demonstrando as estratégias de referencialidade em seu texto. O autor considera a autoficção uma forma de não trazer a pseudonudez da autobiografia e transforma o eu em um mistério oculto, difícil de decifrar. Essa prática se dá através da análise de manuscritos, a obstinada reescrita, as mudanças de espaço e

tempo e à direta relação com o real e referencial questionando sobre a importância do referencial para a autoficção.

> [...] em que medida o referencial diz mais respeito a um exercício de autoficcionamento do que um exercício comum de ficcionamento, e em que medida ele significa propriamente um questionamento eficaz para a autoficção? (VILAIN, 2009, p.177).

Vilain questiona a impossibilidade de pensar o referencial de maneira estática, sem variações, como se existisse uma verdade referencial apenas, sem dosar a subjetividade que existe na observação do próprio acontecimento e em sua travessia à ficcionalidade. As vivências objetivamente são menos importantes do que aquilo que ficou da experiência de forma subjetiva, aquilo que foi sentido e como isso se constitui na memória.

Jean-Louis Jeannelle, em *A quantas anda a reflexão sobre autoficção?* (2007), acredita que a falta de consenso do termo autoficção é a grande contribuição para a teoria literária que se encontrava sem uma agitação desse tipo. Descreve o panorama da autoficção depois de três décadas da divulgação do termo e mostra que os divergentes posicionamentos não impediram o seu reconhecimento e a sua legitimação.

Um dos elementos refletidos por Jeannelle é a distinção do termo ficção que pode ser pensado a partir de três possibilidades, o ficcional, o fictício ou o falso. Concepções que levam os autores a diferentes compreensões, até mesmo na crença da inutilidade do termo autoficção. Levanta-se a questão de que perceber os elementos referenciais na autoficção não implica na análise de elementos textuais, mas, sobretudo, no conhecimento das informações biográficas do autor, fora da narrativa, a partir das declarações do autor, como nas entrevistas concedidas.

Este conhecimento prévio pode ou não existir para o leitor, logo Jeannelle compreende sobre a autoficção que “o gênero só existe na medida em que produz no leitor [...] certa hesitação-hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado” (2007, p.150-151). O modo de recepção é que vai determinar se há esse hibridismo entre ficção e realidade.

A ideia de conceber a autoficção como gênero ou procedimento, a volta da reflexão sobre o romance autobiográfico ou a autobiografia sugerem também uma preocupação com o desenvolvimento histórico da ideia de autoficção e a distinção do conceito de outras práticas e denominações. Também sugere a crítica à ausência de

precisão dos elementos constituintes da autoficção sendo fruto da interação de diferentes discursos como o leigo e o acadêmico, fazendo com que eles interajam entre si e surjam novas discussões diante dos conflitos.

2.5.2 Autoficção no Brasil – teoria e prática

Embora seja na França que o termo autoficção se concretize, recentemente, ele ganhou muita notoriedade no Brasil. Tanto a crítica literária brasileira quanto os escritores da literatura brasileira contemporânea refletem sobre o termo. É pensado se podemos considerá-lo um procedimento ou até um gênero literário novo ou ressignificado ou acreditamos ser apenas modismo, estratégia de marketing para vender livros que se sustentam em uma pseudo "nova teoria".

Podemos refletir sobre autoficção no Brasil com teóricas como Anna Faedrich, Luciana Hidalgo, Luciene de Azevedo, Jovita Noronha, dentre outras. Esta última, ao fazer uma comparação entre autobiografia e autoficção, o compromisso com o imaginário e o pacto com a realidade permite dizer que:

> Esse confronto entre as duas posturas nos permite ir além da ideia de autoficção apenas como uma forma nova que vem se contrapor à velha para invalidá-la e abre caminho para pensar as diferentes configurações de autoexpressão não simplesmente como forças opostas que se anulam, mas como forças que só podem ser compreendidas a partir de suas relações, pois gravitam em um mesmo campo que é o imenso território das escritas de si (NORONHA, 2014, p.18-19).

Noronha reafirma as várias possibilidades de escritas de si, em que a autoficção é apenas uma delas e a autobiografia não é enfraquecida por ela. São formas com semelhanças, mas é a diferença entre elas que enriquece a literatura.

Em entrevista concedida à Anna Faedrich, em 2014, a teórica Luciene de Azevedo corrobora com a ideia de Noronha, quando diz relutar em acreditar que tudo é autobiográfico ou tudo é ficção e discorda das principais críticas feitas à autoficção, sendo apenas impulso narcísico ou para partilhar a dor através da escrita, ou apenas como estratégia de mercado. Azevedo diz que pensar a autoficção em um desses vieses

seria trazer um reducionismo à reflexão que a autoficção propõe, afastando-se da necessidade de pensar as novas inquietações e formas de expressão do sujeito contemporâneo. A autora afirma que

> Se hoje não é mais possível escamotear a certeza de que não há essências, muito menos aquelas ligadas ao sujeito, acho que há certa demanda por recuperar alguma coisa que não seja apenas a certeza do irrepresentável (AZEVEDO, 2014, s.p.).

É preciso pensar sobre o que está para além da questão daquilo que não se pode representar. Pensar de que forma construímos a presença do sujeito. Em seu texto *Autoficção: autobiografia envergonhada* (2017), Azevedo, ao falar sobre o livro *Mil Rosas Roubadas* (2014), de Silviano Santiago, questiona a necessidade de algumas obras negarem ou se distanciarem da possibilidade dos dois "protocolos de leitura", (ficcional e biográfico), uma vez que são demarcadas como tal, com aspectos na obra e fora dela que se aproximam da autoficção. A autora afirma que o próprio Santiago, que sempre se mostrou interessado pela autoficção, possui um posicionamento ambíguo, pois não utiliza a homonímia entre autor-narrador-personagem defendida por Lejeune e Doubrovsky. Esconde-se a identidade de um narrador que tende fortemente a ser comparado com o autor da obra. Sobre o questionamento da necessidade desse distanciamento, Azevedo responde que

> [...] também os autores são refratários à contaminação da ficção pelos gêneros autobiográficos, mesmo aqueles que se inscrevem nesse duplo pertencimento. A ficção dignifica a narrativa em primeira pessoa, retira-lhe o caráter envergonhado de mera confissão. Doma e subjuga a intimidade. Reage com indignação e troça à sanha de autenticidade do leitor, sua vontade de escrutinar os mais comezinhos detalhes de uma vida banal que se oferece em relato. Oferece-lhe um tapa com luva de pelica: em lugar da autobiografia, romance. Por vezes, se esquece que também é possível cultivar um leitor exigente na ambiguidade, na ambivalência, autobiografia e ficção (AZEVEDO, 2017, s.p.).

Cabe lembrar o tom preconceituoso dado à narrativa autobiográfica no meio literário, inclusive não o reconhecendo como gênero literário. Pensemos na ideia de negação autobiográfica questionada por Genette, quando ele chama a autoficção de *autobiografia envergonhada*. Em Azevedo (2017), no entanto, é reiterada a ideia desses textos não se apresentarem apenas diante do pacto autobiográfico, mas sob os dois

protocolos de leitura (biográfico e ficcional). Ainda afirma a autora que os textos autoficcionais independem da autorização dos escritores em assumir o projeto autoficcional em suas obras.

Mil rosas roubadas (2014) narra a amizade iniciada em 1952, entre o narrador-personagem professor inominado e Zeca, produtor cultural. Passam-se 60 anos e o Zeca acaba em um hospital, decidindo o amigo professor escrever a sua biografia. Santiago traz marcas referenciais, deixando nítida a amizade entre ele e o produtor musical Ezequiel Neves, falecido em 2010. Em entrevista concedida a Luciano Trigo, em 2014, Silviano Santiago fala sobre o personagem Zeca na vida real como se ele precisasse ser ficcionalizado para se fazer existir. Ele diz que "Zeca, o protagonista de *Mil rosas roubadas*, não existe antes do romance, ou melhor, existia fragmentado e malbaratado" (SANTIAGO, 2014, s.p.) e "Zeca estava à procura de narrador para sua vida, narrador descomprometido do modo como foi "obrigado" a ganhar a vida e sobreviver caricaturalmente na mídia" (SANTIAGO, 2014, s.p.).

Trata-se da recriação de um personagem real, uma vez já explorado em outras obras, principalmente pela mídia. Vê-se que não se trata de Ezequiel Neves, mas o Ezequiel inventado por Santiago. Mais uma vez, a delimitação entre real e ficcional se fragiliza. O próprio Santiago afirma tanto no livro quanto nas entrevistas que o texto possui "armadilhas" e aconselha o leitor a não cair nelas.

Diante da possibilidade desse lugar híbrido, a falta de consenso não é necessariamente um problema. Há muitas obras brasileiras contemporâneas conhecidas como autoficcionais. Entre elas estão *Diário da queda* (2011) de Michel Laub, *Ribamar* (2010) de José Castello, *O filho eterno* (2007) de Cristóvão Tezza, *A chave de casa* (2013) de Tatiana Salem Levy, *Histórias mal contadas* (2005) de Silviano Santiago, *O gosto do Apfelstrudel* (2010) de Gustavo Bernardo, *Divórcio* (2013) de Ricardo Lísias, além de *Todos os cachorros são azuis* (2008) de Rodrigo de Souza Leão.

Michel Laub, escritor de *O diário da queda* (2011), nomeado por parte da crítica como uma obra autoficcional, não valida a classificação do seu livro, nem a ideia de autoficção como gênero, característica ou procedimento. Afirma que a única contribuição dada pela criação da ideia de autoficção é oxigenar as discussões interessantes sobre as relações entre o ficcional e o imaginário.

Em uma entrevista concedida ao crítico literário e curador Manoel da Costa Pinto – no programa *Café Filosófico*, na série *Emblemas literários do presente*, cujo

tema foi “Autoficção, no limiar da biografia e da invenção”, em 12 de abril de 2016 – Laub afirma não conseguir ver diferença entre a autoficção e o antigo conceito de romance autobiográfico. Acredita que as narrativas em primeira pessoa levantam a possibilidade de confusão do leitor entre a vida do autor e do narrador em muitos romances não considerados autoficcionais. Para o autor, a verossimilhança é um acordo presente em qualquer romance. O leitor se compromete em acreditar naquilo que está sendo posto, não se faz necessário um compromisso com a realidade, o que Laub chama de “muleta”, a não ser que se trate de um livro intencionalmente autobiográfico, que diga estar contando apenas a verdade.

Laub (2016) afirma que a questão da homonímia também não é característica suficiente para que se justifique falar em um novo gênero. Faz uma crítica ferrenha ao considerar o termo oportunista, coisa típica de escritores que também são críticos e que precisam inventar uma nova teoria que torne a sua obra significativa, merecedora de atenção, virando uma forma de marketing. Considera que Doubrovsky seguiu esse caminho com a autoficção para qualificar seu livro *Fils*. Nessa perspectiva, para Laub, a autoficção nada mais é que o romance autobiográfico com a nova regra insignificante da homonímia.

O diário da queda possui traços biográficos por algumas razões: o fato do narrador ser judeu assim como o autor, a história situada em Porto Alegre, cidade de Laub, numa família de classe média. Há, porém, o que pareça autobiográfico, mas é negado por Laub na entrevista. O personagem avô que sobreviveu a Auschwitz, o que não ocorre com o avô do autor na vida real, mas de outro ente da família; o narrador ter uma relação difícil com o pai ou mesmo o avô ter se suicidado.

Para Laub, a escolha de fazer um narrador em alguns aspectos semelhante ao autor é de ordem técnica, para que os dados de verossimilhança se façam mais pertinentes. Ainda na entrevista, Laub pensa a autoficção como mais um modismo. Afirma que, a cada época, surge uma tendência ou um rótulo que não influencia o escritor na maturidade da linguagem e desenvolvimento de suas ideias.

A intimidade com a escrita em primeira pessoa nas redes sociais ou a necessidade de validar os fatos ocorridos em um mundo cibernético e as informações que circulam dentro dele como reais são resultados das interações tecnológicas e, segundo Laub, vão influenciar a escrita de muitos autores. Cresce aí a ideia de uma obra híbrida que atenda a ficcionalidade, mas também conforte a inquietude da vontade do

real. Sobre esse aspecto, Laub afirma, na entrevista, que esse panorama com o passar do tempo pode beneficiar o que denominam autoficção, porque parece atender à expectativa dessa escrita.

Outro autor contemporâneo cuja obra soma ao debate sobre autoficção é Cristóvão Tezza com o livro *O filho eterno* (2007). Tezza escreve um livro que não possui homonímia entre autor-narrador-personagem, o que desvia da característica autoficcional inventada por Doubrovsky. No entanto, são muitos os dados biográficos assumidos pelo autor que remetem a uma obra autoficcional. Trata-se da narrativa de um escritor sem nome que tem um filho que nasce com síndrome de Down, assim como acontece com o autor na vida real, que também tem a mesma idade, radicado em Curitiba, na mesma cidade em que se passa a história.

Sobre a relação entre o real e o ficcional em suas obras, Tezza, em entrevista ao programa *Papo no Café*, de 31 de março de 2015, diz que escreveu um livro que possui marcas autobiográficas, porém a escrita em terceira pessoa o distancia daquela narrativa que ele considera maior que ele. A forma como o personagem principal é desenvolvido vai além das questões com as quais ele se deparou na vida real. Considera-se um escritor mais confessional que autobiográfico, em que os fatos referenciais permeiam as confissões que o autor não consegue expor nem para ele mesmo e acaba fazendo durante a narrativa.

Tezza (2015) se surpreende com a crítica de sua obra, pelo fato de ser a história de um pai que, durante quase toda a narrativa, rejeita um filho por este ter uma síndrome. O personagem chega ao ponto de se confortar com a possibilidade da morte desse filho para que ele volte a ter uma vida dentro dos padrões da normalidade. Essa questão traz uma perspectiva que se distancia do discurso mais comum de piedade ou resiliência diante dessa situação.

Seria mais confortável considerar *O filho Eterno* autoficcional que *Diário da Queda* do Laub, uma vez que há informações extratextuais que são confirmadas por Tezza. No entanto, a análise da obra como autoficcional não parte de uma aprovação do escritor, até porque há questões de ordem ética que estão em jogo e o caso da obra de Ricardo Lísias é um exemplo disso.

Lísias parece ser o autor mais polêmico no que diz respeito à problemática acerca da autoficção. *Divórcio* (2013), o livro mais controverso dentre os citados, possui referências autobiográficas pertinentes e delicadas, mas que nas entrevistas concedidas

por ele, há a plena e veemente negação do autor quanto à presença do vivido na realidade. Trata-se da história que apresenta a homonímia defendida por Doubrovsky, o personagem Ricardo Lísias, casado durante quatro meses com uma jornalista cultural e passa por um divórcio que tem como ponto de partida a descoberta de um caderno em que a esposa escrevia duras críticas feitas ao marido.

O autor do livro também vive um divórcio na vida real. Ele nega que esse personagem seja ele, defendendo que a obra literária não pode ser algo que quer retratar ou refletir a realidade, mas se trata de uma nova invenção, outra realidade que deseja interferir na realidade existente. A questão ética em jogo é a hiperexposição de terceiros, pessoas que existem fora do romance e, no caso do autor, considera-se que assumir que o livro é autobiográfico, tornaria a questão ainda mais delicada. Em algumas entrevistas, como a concedida *à Página B - Revista Arte! Brasileiros*, publicada em 26 de setembro de 2013, o próprio autor questiona a possibilidade de ele ser processado, ao que ele mesmo responde, com humor, que seria o primeiro caso de processar alguém por causa de um personagem de ficção.

Embora seja muitas vezes lido como a vingança de um homem traído, *Divórcio* parece mais radicalizar com a noção de ficção no romance, através da satirização de acontecimentos. Questionam-se, assim, os limites da ficção, do romance, principalmente fazendo refletir sobre a questão da recepção. De que forma esse livro seria lido em um contexto em que o adultério não fosse ainda um tabu?

Para a Revista *De Letra em Letra* (2017), do curso de Letras da Universidade de São Paulo, Lísias (o autor) fala sobre autoficção e reconhece a banalização do termo e a utilização muitas vezes inadequada e mostra-se melindroso ao rotularem sua obra como autoficcional. Ele justifica dizendo que o termo pode, tendenciosamente, fazer com que uma narrativa seja esvaziada do seu caráter político, por ter o protagonismo da subjetividade como instrumento de apagamento de outras questões.

Tanto na França quanto no Brasil, mesmo levando em consideração o cuidado necessário ao deslocar a análise de uma prática vista na França e as suas diferenças na expressão brasileira, entre os críticos literários ou romancistas, fica evidente o quanto a autoficção definitivamente encontra alguns caminhos interessantes e contraditórios. Luciene de Azevedo, em entrevista concedida à Anna Faedrich, afirma que a autoficção "parece colocar em jogo não [...] apenas a contaminação da memória pelo imaginário, presente em qualquer relato que se pretenda autobiográfico, mas a relação entre o próprio

autor, seu ego scriptor e a possibilidade de recriar-se em outros" (AZEVEDO, 2014, p. 47).

Essa recriação em outros concede à autoficção uma pluralidade de práticas, como já vimos. O que se pretende agora, depois de vista muito da problemática sobre o conceito e o seu desenvolvimento é pensar sobre a autoficção analisada sob a perspectiva da teórica Luciana Hidalgo. Embora seja uma defensora da força da categoria autoficção, a autora também não se preocupa com um consenso teórico, mas assegura que o termo vem endossando a vontade de escritores produzirem textos que se configurem como tal.

Hildago também salienta os casos polêmicos das narrativas tidas como autoficcionais em seu artigo "A autoficção nos tribunais" (2013), em que faz um apanhado de obras que são verdadeiras intrigas familiares. Embora recebessem o consentimento literário, mesmo assim, viraram grandes escândalos na França, que também ocorreram no Brasil. O próprio Doubrovsky, segundo Hildago, escreveu sobre o alcoolismo de uma de suas esposas que acabou morrendo pelo uso de bebidas ao ouvir os seus escritos. Diante dessas relações do pessoal com a literatura e dos questionamentos éticos que devem estar presentes nessas questões, ela acredita ser a autoficção o gênero mais popular da atualidade.

2.5.3 Minha palavra é urgência

Vale refletir sobre a autoficção neste trabalho, não apenas porque *Todos os cachorros são azuis* também é classificado como autoficção, mas também porque ele pode ser lido sob a perspectiva da proposta autoficcional de Hidalgo, que defende a autoficção como fruto de uma narrativa da urgência. Em sua tese intitulada *Lima Barreto e a literatura da urgência: a escrita do extremo no domínio da loucura* (2007), Hildago desenvolve a narrativa da urgência, também conhecida como narrativa-limite ou escrita do extremo. Trata-se de uma narrativa em que o testemunho do narrador-personagem é permeado por uma condição humana em seu limite. Textos produzidos em uma situação-limite de dor, confinamento, exclusão, situação de doença terminal, exílio, angústia e loucura. Escritos que exprimem no relato cotidiano um olhar envolvido pela circunstância desse eu em uma situação de emergência.

A preocupação em configurar a autoficção como gênero não é relevante para os escritores que utilizam o termo para classificar as suas obras e sim esse sentimento de urgência que necessita registrar os fatos dolorosos e transformadores. Em seu artigo, *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas* (2013), Hidalgo ratifica:

> [...] para boa parte dos escritores, a teoria não tem a menor importância no instante da criação. No caso da autoficção, talvez o que realmente interesse seja a carga de sugestão ontológica do neologismo; a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento (2013, p.227).

Aquilo que há de mais importante na autoficção é ser o espaço da urgência. Há uma necessidade de expressão do entrelugar autoficcional, ou seja, aquele que pode ser estabelecido uma relação entre a dor e a escrita. Ao analisar a obra do escritor Lima Barreto (1881-1922), Hildago propõe uma escrita condicionada por uma experiência de dor, uma situação limite, um momento traumático, perturbador, que precisa ser simbolizado, vista a urgência de ser verbalizado. Para Hidalgo, a autoficção é fruto dessa urgência, da necessidade de se posicionar diante do fato vivido pelo autor-narrador. Esse processo de criação pode nos levar a pensar na obra contemporânea da escrita de si não apenas como um objeto narcísico sintomático de uma época, mas também como um impulso que garante a urgência dessa escrita fragmentada, inserida na autoficção.

Em uma entrevista concedida ao programa *Cidade de Leitores*, em 2013, Luciana Hidalgo afirma que "Lima Barreto é o fundador da autoficção na literatura brasileira." Autor do livro autobiográfico *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1917) e de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), sabe-se que este último possuía sua versão original com o seu próprio nome, o que foi mudado durante a revisão do livro.

Hildalgo pensa a obra de Lima Barreto que também escreveu textos que mostram um autor passando por uma situação de internação psiquiátrica em que a escrita é um instrumento potente. Uma literatura engajada, de denúncia do perverso e do silenciamento dos excluídos, digna de uma lucidez e coerência de quem está

profundamente atento ao que acontece ao seu redor e não teme nenhum tipo de censura em sua declaração. Hidalgo mostra que a escrita de Lima Barreto é discriminada, considerada inferior, longe dos padrões estéticos da época, tanto pela linguagem quanto pelo conteúdo, que era o retrato do cotidiano do povo comum. Não à toa, segundo Hidalgo, Lima Barreto encontrava muita dificuldade de ser publicado.

A obra de Lima Barreto também está relacionada a uma experiência com o rótulo da loucura e racismo. Negro e pobre, em uma sociedade perversamente racista e patrimonialista, embora nunca tenha recebido o diagnóstico de doença mental, o escritor passou 10 anos da sua vida entre o semi-internato no Liceu Niteroense, estudos custeados pelo seu padrinho e, nos finais de semana, a Colônia de Alienados da Ilha do Governador, lugar onde seu pai trabalhava e morava. Certo dia, o pai de Lima teve uma crise, um surto e nunca mais se reestabeleceu. O alcoolismo do autor o levou a ser internado duas vezes no hospício como indigente, onde produziu escritos os quais foram compilados e transformados nas obras *Diário Íntimo* (1953) e *Cemitério dos Vivos* (1956), que foram publicadas postumamente.

Uma observação pertinente a Hidalgo é não ser possível narrar essa experiência sob o viés apenas autobiográfico. Quando Lima sai da internação escolhe o gênero romance em vez da autobiografia declarada, pois reúne sua pessoalidade, suas marcas referenciais, junto a uma escrita de denúncia da situação manicomial, do racismo sofrido por ele e pela sociedade. Sobre a autoficção na perspectiva da narrativa da urgência, ela declara:

> [...] por que o autor que escreve a partir de uma situação-limite - geralmente marcada pela violência, pelo esgarçamento da dialética vida-morte - recorre à ficção ao voltar à vida 'normal'? Por que, num dado momento, o puro depoimento não basta? Talvez porque o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção, entre o *eu* racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao *eu* sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite – uma vivência que por vezes adquire traços quase *ficcionais*, dado o seu absurdo (HIDALGO, 2013, p.230).

Observa-se o que Hidalgo chama o fenômeno de *narcisismo útil* (HIDALGO, 2012, p.229). Uma prática autoficcional que revela o íntimo em uma "situação-limite", mas que também levanta questões de ordem pública, política, social e transgride aquilo que está posto, a realidade do absurdo.

A questão da autoficção justificada como escrita da urgência é também criticada por alguns autores como o próprio Michel Laub. O autor, no mesmo programa *Café Filosófico,* já citado anteriormente, ao refutar a autoficção como procedimento ou gênero, diz compreender que a urgência levantada por Hidalgo não é um dado apenas autoficcional, mas pode se encontrar em qualquer gênero, em qualquer narrativa, mesmo em terceira pessoa. A única diferença é que isso pode vir ou não declarado pelo autor.

A ideia de Hidalgo tem aproximações e distanciamentos com a conhecida literatura de testemunho, classificação dada aos livros que eram narrativas de sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Embora o testemunho se caracterize pelo pacto autobiográfico, fala-se sobre uma prática que está para além do relato da experiência de alguém em uma situação-limite. Trata-se de um documento que preenche as lacunas deixadas pela história oficial, que não ouviu as vítimas, aqueles que passaram por extremos sofrimentos e conseguiram sobreviver para contar a história.

É possível discutir a ética na literatura. Discutir até que ponto cabe um projeto ficcional ou nesse tipo de texto se faz necessário o compromisso, o pacto autobiográfico. É o caso da obra *É isto um homem?* (1957), escrita por Primo Levi, fruto de suas memórias de sobrevivente que esteve em Auschwitz durante oito meses, de 1944 a 1945. Ele escreve sua experiência não apenas como um desabafo pessoal, mas também para que os leitores possam ler outra versão da história, participem da história, na medida do possível, além de refletir sobre a condição humana de pessoas destituídas de sua identidade, que perdiam seus nomes, cabelos, direito de falar, etc. Primo Levi afirma que era preciso inventar novas palavras para nomear a dor que aquelas pessoas sentiam.

O distanciamento da teoria de Hidalgo em relação à obra tida como *testemunho* de uma situação-limite, que é ter sobrevivido a um extermínio de um povo durante uma guerra, está no compromisso ético do testemunho com a verdade. Na autoficção, esse pacto soma-se ao pacto ficcional. Nasce então uma obra que, embora surja da urgência, da situação-limite, não tenha demarcações radicais da necessidade de denunciar uma realidade de dor. O que está em jogo, sobretudo, é fazê-lo em um processo de linguagem que ressignifica a realidade, distancia-se da hiperexposição e desenvolve novas formas de expressão da subjetividade.

Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), utiliza a expressão "espaço biográfico", inventada por Lejeune, como "reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam" (ARFUCH, 2010, p.57), ao pensar em um território que não confere apenas as características que ele limitou à autobiografia. Arfuch desenvolve o conceito de Lejeune, denominando de espaço biográfico às narrativas do eu que possuem diversas formas e processos de subjetivação caracterizadas pela "admissão do eu, pela insistência em "vidas reais", pela autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas, [...] pela veracidade que o testemunho impunha ao terreno escorregadio da ficção" (2010, p.22).

Em seus estudos, Arfuch mostra ser fundamental pensar nas antigas fontes que já se discutia o eu, as novas relações entre público e privado, categorias que se influenciam, juntamente com a visibilidade do íntimo, além das discussões sobre os limites em que se estabelecem os gêneros ficcionais na contemporaneidade. Ela propõe estabelecer relações entre essas formas que ocorrem simultaneamente e que pelas suas similitudes e diferenças podem responder a questões que delineiam o chamado "zeitgeist", espírito de uma época. Arfuch também discorre sobre o "espaço biográfico", o campo múltiplo das mais variadas expressões da subjetividade, o deslocamento visto na autoficção, declarando que "a apelação a uma referencialidade estável como ponto de ancoragem é descolada em relação às diversas estratégias de autorrepresentação" (2010, p.12).

Gasparini (2009), ainda em *Autoficção é o nome de quê?*, cita o livro de Philippe Forest, *L'enfant éternel* (1997), que parece ter inspirado o livro de Cristóvão Tezza, *O filho eterno.* Ao explicar a obra de Forest, também expõe a diferença que separa a autoficção da autobiografia e delineia autoficção também através de uma situação-limite, no caso, a experiência de luto.

> [...] trata-se de dar conta de uma experiência de luto sem cair na 'armadilha fatal da escrita autobiográfica'. Para quebrar a ilusão da transparência e do imediatismo, o texto deve ser trabalhado, diz Forest, através da fragmentação, do inacabado, da diversidade de registros e vozes, da carnavalização e da intervenção de personagens imaginários (GASPARINI, 2009, p.210).

É importante destacar que não nos interessou pensar até então a autoficção como uma espécie de terapia para cura do trauma, mas como uma forma de expressão de

linguagem, como projeto literário. O distanciamento da ideia terapêutica é defendido por Luciene Azevedo que, no entanto, considera que a autoficção revela um sintoma de uma época, o *zeitgeist*, visto através da prática da escrita em primeira pessoa e do protagonismo da subjetividade na atualidade. O que a autora confirma é o interesse do leitor pelo "desnudamento do sujeito" (AZEVEDO, 2014) que se faz, na autoficção, através da escrita literária.

Podemos pensar em uma espécie de metamorfose que se alimenta da reinvenção desse sujeito de forma literária, mas que também flerta com fatos da condição humana desse ser, seu histórico de vida, seus passos até o presente. Santiago, em entrevista já mencionada, também nega a literatura do eu, a confissão ou "autoinvestigação" como cura de ordem terapêutica, talvez sim como uma prática de transformação de meros fatos em arte ficcional.

Diante dos aspectos que configuram à autoficção, numa perspectiva da literatura da urgência, podemos pensar em nosso corpus, o livro *Todos os cachorros são azuis* de Rodrigo de Souza Leão.

2.5.4 Os cachorros são azuis?

> Gostaria que meus livros chegassem como livros de arte. Que fossem degustados e não devorados. Que enriquecessem em alguma coisa a vida das pessoas. Não gostaria de vender ilusões falsas e sim alucinações verdadeiras (LEÃO, 2007, s.p.).

É com o rótulo de autoficção que o livro *Todos os cachorros são azuis*, de Leão, nos é apresentado. O livro se aproxima do conceito de Doubrovsky quando ele trata do critério da homonímia. O personagem principal chama-se Rodrigo, assim como o autor; além das experiências de internação em hospitais psiquiátricos que estão presentes na vida do autor e do personagem.

Um dos elementos que foram problematizados pela crítica ao refutar o neologismo autoficção foi o fato de ter que ser feita uma investigação prévia da vida do autor. A necessidade de busca daquilo que é referência real e de que forma isso está posto na narrativa. Criticou-se uma identidade que necessita de informações extratextuais para que seja estabelecida. Um conhecimento prévio, para que se faça

existir a autoficção. Faz-se necessário um trabalho investigativo através de entrevistas, encontros literários, em que a fala do autor confirme o uso de fatos reais em seu romance, para que se aproxime a obra de um texto autoficcional.

Para a existência do gênero, segundo Jean-Louis Jeannelle (2014), é preciso causar uma hesitação. Há uma contrapartida que é de ordem da recepção da obra. Rodrigo de Souza Leão confirma muitos dados biográficos na narrativa. Ao mesmo tempo em que expunha seus poemas e outros textos nas mídias como blogs e revistas eletrônicas, tinha uma vida reclusa e quase não saía de casa. Em uma das poucas entrevistas que deu, mesmo entrevistando várias pessoas quando era jornalista, existe uma que foi concedida a Fernando Ramos, no jornal Vaia, em 2009. O autor diz que *Todos os cachorros são azuis* é uma mistura de duas experiências de internação em hospitais psiquiátricos: uma em que ele sofreu um tratamento mais violento, enjaulado e com camisa de força, e outra menos perversa, mas também muito sofrida.

Declara-se sofrer de esquizofrenia, sente-se perseguido, dado que permeia toda a obra. Os acontecimentos da narrativa têm do início ao fim, um hospital psiquiátrico como cenário. Há a descrição do dia a dia, dos comportamentos dos pacientes, suas "loucuras" e anseios, além do comportamento dos profissionais que trabalham no local, principalmente enfermeiros. Ao ouvir Leão, pode-se afirmar que o personagem principal não é uma tentativa de refletir fielmente o Rodrigo real. O personagem é uma junção de experiências vividas pelo autor e também por seu irmão, Bruno, segundo o autor, diagnosticado com distúrbio bipolar. Para Leão, reunir as vivências de duas pessoas tornaria o personagem mais complexo. Ele diz na entrevista:

> Meu irmão tem bipolaridade. Viu ETs na infância. É muito louco também. O nome dele é Bruno. Misturei coisas que ele fazia com as minhas coisas. A loucura ganhou mais corpo. Pude construir um personagem mais forte. Que tinha alucinações e havia visto ETs e tinha um cachorro de pelúcia e ainda havia engolido um grilo. Muito é ficção. Mas muito foi real para mim. Não vou lhe dizer o que é meu nem o que é dele para não tirar a magia da coisa (LEÃO, 2009, s.p.).

Pode-se perceber a negação de um pacto puramente autobiográfico proposto por Lejeune, ao mesmo tempo há a afirmação de que a narrativa parte de dados reais. Uma forma de não trazer, como se referiu Philippe Vilain, a pseudonudez da autobiografia, o eu então se transforma em mistério, em "magia da coisa", como afirma Leão.

Tem-se a necessidade dos dois pactos de leitura, o ficcional e o autobiográfico,

característicos da autoficção. São muitos os dados biográficos na obra confirmados pelo autor ou pela sua biografia em si. Tanto na narrativa quanto na vida do autor, há um pai médico que foi estudar psiquiatria por causa do filho. Há também o fato de autor e personagem terem o diagnóstico de esquizofrenia mais tarde, vivendo a infância longe da doença. Na narrativa, é relatado um surto aos 15 anos e na vida do autor Leão, um ano depois de ele ter se formado em jornalismo.

Menciona-se, durante toda a história, o uso de medicamentos psiquiátricos como litrisan e haldol, presentes na vida do autor. O próprio título do livro é uma referência a um cachorro de pelúcia azul que ele tinha durante a infância, o que ele conta em uma conversa com Cássio Amaral, Rafael Nolli e Ricardo Wagner, em janeiro de 2007. Nessa conversa, ao ser perguntado por Cássio Amaral se era um livro de memórias, ele confirma, dizendo que há personagens que estão relacionadas a sua infância, como é o caso da personagem Lembra-Vovó descrita no trecho:

> Algumas pessoas ali não são loucas, são apenas velhas, senis, e parecem viver em outro tempo. É o caso de Lembra-Vovó. Lembra-Vovó anda muito bem vestida num tailler. É uma senhora de fino trato. Anda maquiada, bem conservada nos seus 70 anos (LEÃO, 2010, p.52).

A narrativa é composta de personagens observados durante as internações, mas também nas referências de outros momentos da vida do autor e, outros, podemos dizer que são frutos da sua imaginação. Na personagem descrita há referência da sua avó que, na vida real, morreu enquanto ele estava internado.

A indicação de gênero ficcional é uma menção também exigida por Doubrovsky, o que traz o distanciamento de um texto puramente biográfico. Leão, em todas as suas entrevistas, diz que *Todos os cachorros são azuis* é uma novela, entretanto o livro possui o título de romance. De qualquer forma, há o compromisso ficcional e o distanciamento da fidelidade às referências da vida real. A narrativa de um personagem que conta o seu cotidiano em um hospital psiquiátrico é recheada de histórias e personagens que mesclam acontecimentos confirmados pelo autor como experiência pessoal, mas ainda assim, o autor, a todo momento, ratifica o projeto literário ficcional que ele desenvolve ao escrever o livro. Fica posto o hibridismo e a necessidade do duplo pacto defendido pela autoficção.

Podemos pensar no distanciamento da ideia doubrovskiana de que a autoficção é a *ficção de fatos estritamente reais*. O livro começa a se aproximar da ideia de

Vincent Colonna que, ao desenvolver uma teoria autoficcional diferencia-se de Doubrovsky, admitindo que os acontecimentos não sejam biográficos e sim ficcionais, pois o autor se autorrepresenta a partir de fatos que não vivenciou.

Há na narrativa a ideia de autofabulação desenvolvida por Colonna. Através da autofabulação, os traços biográficos não se comprometem com a verdade e a fábula tem seu ponto máximo quando, no último capítulo, intitulado *[Do Gr.epílogos]*, o que era um relato de acontecimentos cotidianos, apresenta um acontecimento surreal. O narrador se diz vidente universal, logo ao voltar de uma internação para casa. Participa de reuniões, cujo nome surge de um eco ao acordar, o *Todog*, que virou uma nova língua, depois, uma religião. A partir de um fato real, no final do livro, há uma narrativa que se desenvolve através de uma verdade inventada, uma mitologia de si, completamente fabulada, fantástica.

O livro de Leão volta a se aproximar da teoria doubrovskiana, quando se observa o tempo da narrativa autobiográfica que também se difere da autoficcional. Para Doubrovsky, a narrativa não ocorre a partir da lembrança de fatos no passado, ela se dá ao mesmo tempo que a escrita, no tempo presente. Rodrigo constrói a narrativa misturando os acontecimentos do presente, como nos trechos do livro: “Engoli um chip ontem” (LEÃO, 2010, p.13) e “Recebo o beijo de minha mãe” (LEÃO, 2010, p.13). Há, no entanto, passagens no passado que explicam os acontecimentos presentes. A escrita se dá, primordialmente, no tempo do acontecimento, o que também é uma marca autoficcional em uma perspectiva doubrovskiana.

A maior aproximação, no entanto, evidencia-se porque o autor de *Fils* defendia um compromisso, sobretudo com a linguagem na autoficção, com uma estrutura diferenciada dos romances típicos. É a afirmação da escrita fragmentada, a preocupação em fortalecer uma nova linguagem, uma nova forma, muito característica da escrita de Rodrigo de Souza Leão. O projeto do autor é intitulado por ele mesmo de escrita “alucinatória”, que será pensada na terceira seção. A leitura da obra em questão como autoficção é defendida, como já dito, na perspectiva da literatura da urgência, desenvolvida por Luciana Hidalgo. Por que *Todos os cachorros são azuis* é uma narrativa-limite, uma escrita do extremo será analisada na próxima seção.

3 URGÊNCIA, POÉTICA E LOUCURA

> Penso como Antonin Artaud: há dez mil modos de ocupar-se da vida e de pertencer a sua época. Quer que repita a frase? Há dez mil modos de pertencer à vida e lutar pela sua época. (NISE DA SILVEIRA. 1h 39’51’’)

3.1 O LEGADO DA DOR

Espera-se que nenhuma perspectiva deste trabalho leve ao entendimento de uma análise da loucura como uma substância em busca de cura, tão pouco que um autor que se percebe como esquizofrênico se interesse ou seja digno de qualquer sentimento de piedade ou autovitimização. Trata-se aqui da dor como poética e potência, como devir criativo. Uma dor advinda não necessariamente da esquizofrenia ou de qualquer suposto obstáculo de vida, mas a dor resultante do tratamento ou da não aceitação dos modos de vida que estão para além da valorização da razão, da normatividade anunciada, eleita e fortalecida entre as pessoas, da dificuldade de encontrar um espaço de vida que não já esteja posto e repetido.

Pensar em *Todos os cachorros são azuis* como literatura autoficcional da urgência é também evidenciar uma dor que pertence a um indivíduo, mas também a um coletivo. É, sobretudo, valorar quando essa fala é de um daqueles que pertencem a um grupo silenciado. A dor que é fruto de uma situação-limite traz uma potência de escrita que desloca o elemento narcísico dos gêneros autobiográficos para a busca de um lugar diferenciado de fala, o olhar da experiência interna e também de resistência ao perverso.

Leonor Arfuch, ao delinear o seu “espaço biográfico”, se questiona sobre a articulação das mais variadas formas que compõem o espaço atualmente. O espaço onde se inserem os gêneros autobiográficos que investem em “fórmulas de autenticidade” e criam o “mito do personagem real” (ARFUCH, 2010, p.59), acabam construindo uma substância para o eu. Isso ocorre mesmo depois do descentramento do sujeito, da distinção entre autor e narrador, da compreensão de impossibilidade da verdade em favor do verossímil.

É ainda possível dizer que há uma heterogeneidade entre esses gêneros do eu.

Como defende Arfuch, o conteúdo dessas obras é menos relevante do que as estratégias ficcionais de autorrepresentação. Não se busca mais o real, a fidelidade dos acontecimentos, mas como se dá a construção desse eu, ou forma da narrativa, ou seja, como é construída a autorreflexão.

Se a modernidade traz a centralização do sujeito, pode-se falar em um sujeito pós-moderno que, embora muito presente, vem deslocado, resultante de uma pluralidade de vozes, que apresenta outras demandas conquistadas e fortalecidas por esses espaços descontínuos. O autor retorna como sujeito fragmentado, que contribui hoje com informações pessoais, com a sua própria vida para a criação ficcional. Hoje se tem inclusive a necessidade da exposição do processo criativo desse autor, como salienta Arfuch.

A autora também lembra o dialogismo defendido por Bakhtin, em que autor e leitor contribuem na formação do discurso e trazem seus respectivos repertórios que concretizam essa pluralidade de outras vozes. Por sua vez, as vozes trazem múltiplas identidades e identificações dentro do discurso narrativo. Vê-se

> um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. Nesse ‘ser chamado’, operam o desejo e as determinações do social; esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação. (ARFUCH, 2010, p.79).

Vale lembrar que, a identificação a que nos referimos, especificamente neste trabalho, é possibilitada pela narrativa que concede o espaço para o diálogo com a dor. A dor apresentada a partir das relações possíveis entre a literatura e a loucura.

Leão tem quase toda a sua obra, poemas, pinturas e, principalmente, os livros *Todos os cachorros são azuis* e *O esquizoide: coração na boca* voltados à temática da loucura. Foi também já dito que quase toda a obra do primeiro livro se passa em um hospício com um narrador-personagem relatando o cotidiano desse lugar. Aí a dor se instaura como recurso narrativo, como uma poética de Leão. Um projeto que, ao mesmo tempo, afirmava a loucura como experiência para que o autor adquirisse certo dominío diante dos desafios pessoais mas, sobretudo, fez desses desafios matéria-prima artística. Ao estar atento aos discursos sobre a loucura, a forma como se dá o tratamento que condena o rotulado “louco”, o autor também transforma sua criação em transgressão e

denúncia.

Durante toda a narrativa, há o predomínio de um fluxo de consciência que destaca uma reflexão sobre a condição do homem em seu limite, fruto de uma vida cheia de sofrimentos. O narrador exerce continuamente o jogo duplo de mostrar uma realidade insalubre, motivada pelo o que ele chama de loucura, e toda a privação que ela impõe, sem os direitos da liberdade. Ao mesmo tempo, questiona as instituições, o mal-estar produzido pela sociedade que se omite ou não se apresenta aberta ao reconhecimento das formas de vidas, dos corpos que estão ali presentes.

Jorge Viveiros de Castro, editor do livro, revela já na apresentação de *Todos os cachorros são azuis* uma conversa telefônica que teve com o autor, no momento em que seu texto foi indicado ao Prêmio Portugal Telecom. O autor desabafa e apenas diz uma única frase: "É muito sofrimento" (CASTRO, 2010, p.10). Um sofrimento que impulsiona a escrita que, por sua vez, mostra e pensa essa dor, revela formas de sofrimento, seja através do seu distanciamento, quando se trata de quem o experimenta, ou aproximação, quando não se é capaz de mensurar a experiência metamorfoseada em criação literária. Dá-se, assim, a obra autoficcional sob o viés da literatura da urgência. Uma prosa poética que apresenta um narrador diante de uma condição limite de dor, o que se pode ver em frases como: "Todas as coisas que matam passam por mim" (LEÃO, 2010, p.57) e nos seguintes trechos:

> Com quantos anos se é feliz? Só se é feliz no passado. Estou sozinho no quarto. Ninguém vem me visitar há algum tempo. Não fiz mal a nenhuma pessoa para estar preso. O único prejudicado com minhas atitudes sou eu mesmo (2010, p.40).
>
> O que é a solidão? É viver sem obsessões. Mas na vida às vezes a gente tem que escolher entre esmurrar a ponta de uma faca ou se deixar queimar no fogo (2010, p.52).

Há o jogo metafórico que revela a solidão do narrador, em face da condição de paciente interno em uma clínica psiquiátrica, aonde passa por todas as privações, castigos e desrespeito ao seu corpo, desejos e direitos. Surge então a necessidade de se pensar que condição é essa, de que forma a ideia de loucura e o comportamento das instituições que a legitimam contribuem para um estado de urgência. O narrador se divide entre um desabafo, que parece ter sucumbido à dor, ao tempo em que reflete com lucidez o tratamento que lhe é imposto, além do olhar do outro diante das pessoas que passam por tais condições. Vejamos outros trechos:

> Não sei qual dos dois pesadelos é o pior: acordado ou dormindo. Saio da jaula. Já estou na jaula há um bom tempo. Quando me tirarão de lá e me deixarão ficar com os outros? (2010, p.18).
>
> Aquele dia eu chorei por estar sozinho. Chorei por não ter um emprego. Chorei por não ter uma mulher. Chorei por não ter filhos. Chorei por não ter uma família. Chorei por ter 37 anos de idade e viver ainda como um adolescente (2010, p.24).

Solidão, prisão, isolamento são algumas das experiências vividas pelo narrador. É preciso ratificar que, compreender a narrativa como literatura da urgência, não designa pensar em um direcionamento feito pelo narrador e personagem principal para um movimento de autopiedade. Há algumas passagens em que o narrador evidencia não gostar de conduzir o leitor a essa perspectiva. O que de fato ele queria era o "olhar de lince para a sua presa" (LEÃO, 2010, p.61). Uma autopoética que também negava qualquer espécie de enaltecimento pelo martírio, de heroísmo. Uma mesma postura vista nas entrevistas de Leão que ainda traz o humor, o distanciamento e a criticidade para demonstrar, a todo momento, uma tensão entre desatino e lucidez.

Pensando na autoanálise feita pelo narrador-personagem, é preciso destacar a concepção autoficcional doubrovskiana que relaciona a sua teoria à psicanálise. Faedrich afirma que o autor de *Fils* pensa a escrita como instrumento de cura e a autora aproxima essa teoria às práticas vistas na literatura brasileira, numa espécie de revelação e partilha da dor, do luto, do trauma, da urgência. Luciana Hildago traz em seu texto *Realidade e invenção para lidar com a dor*, publicado no jornal Estadão, em 18 de maio de 2013, que Chloé Delaume fala da autoficção como uma "negociação da dor" (aspas de Hidalgo), um embate entre o eu produzido pela ficção e os fragmentos do eu "real", o que traria um novo lugar, o autoficcional.

Faedrich afirma que Doubrovsky, adepto da psicanálise, ao escrever *Fils*, mostra-se fazendo uma "experiência de análise". Pensa nas instâncias psíquicas, mecanismos de defesa freudianos, como o deslocamento (redirecionamento do impulso agressivo para um objeto que não cause ameaça), sublimação (transferência da dor para algo não relacionado, uma forma de controle da dor), recalque (a rejeição de um sentimento, um desejo inaceitável que é retido no inconsciente, uma espécie de autocensura) e toda anamnese psicanalítica.

A autora ainda lembra que Doubrovsky desenvolve sua teoria apreendendo a ideia de Lacan, repetida tanto em Lecarme (1993, p.75) quanto em Gasparini (2009,

p.188) ao dizer que “o eu, desde a origem, estaria preso em uma linha de ficção”. Para Lacan, é a linguagem que constrói o sujeito e Doubrovsky defende ser o trabalho com a linguagem, essa construção, o elemento mais fundamental da obra autoficcional, uma tomada de consciência. Isso porque ele afirma que “a consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora” (DOUBROVSKY, 2010, p.122). O trabalho com a linguagem nos faz dimensionar tal ignorância.

A sessão de psicanálise também faz parte da obra de Doubrovsky, *Fils* (1977) e *Un amour de soi* (1982), em que há o trauma, o terapeuta e o personagem principal. Fica evidente a relação que existe, na perspectiva doubrovskiana, entre autoficção e psicanálise. Não queremos, porém, reduzir a produção literária à narrativa como veículo para fins psicanalíticos, instrumento de cura e análise. O que se pretende é pensar em uma crítica de uma obra pelo seu processo artístico, sua potência de escrita, como um objeto-fim da produção autoral.

O processo de autorreconhecimento e reflexão interna que são orientados pela psicanálise estão, nessa análise, em um lugar secundário quando se pensa em mera questão pessoal, busca individual por respostas para os seus conflitos. O que faz de uma obra autoficcional relevante para este trabalho é a ideia vista em Leonor Arfuch quando pensa as narrativas autobiográficas como vivência que traz a totalidade. É a ideia de partir de uma questão individual e se deslocar para um coletivo. Unir formas que compartilham uma mesma demanda, conectando os eus, a partir de práticas não tradicionais, através de uma nova maneira de lidar com a linguagem, que defende variadas formas de existir, em prol de fortalecer uma voz que é coletiva. É o que podemos ver no trecho:

> [...] articulação indissociável entre o *eu* e o *nós*, os modos como as diversas narrativas podem abrir, para além do caso singular e da ‘pequena história’, caminhos de autocriação, imagens e identificações múltiplas, desagregadas dos coletivos tradicionais, e consolidar assim o jogo das diferenças como uma acentuação qualitativa da democracia. Novas narrativas, identificações, identidades (políticas, étnicas, culturais, religiosas, genéricas, sexuais etc.), novos modelos de vida possíveis[...] (ARFUCH, 2010, p.99)

Assim se dá o deslocamento do privado para o público, extrapolando o pessoal, através dos processos de identidade e identificação. É o ato de fazer da própria vida uma narrativa de muitas outras vidas. Tornar público o privado e encontrar-se no lugar

ocupado por outras vozes.

Arfuch também chama a atenção para a diferença entre o íntimo, o privado e o biográfico. O íntimo é aquilo que se tem de mais restrito e, muitas vezes, secreto. O privado sai do lugar do secreto e acaba sendo compartilhado. O biográfico é a soma das outras instâncias mais aquilo que o sujeito tem de público. O espaço biográfico reúne as ideias anteriores. Embora não alcance o vivido como muitas vezes se pretende, desperta a reflexão, a empatia, a solidariedade e o encontro com as demais vozes.

A narrativa da urgência traz o sofrimento como um elemento que rompe a esfera do íntimo, do privado, estabelece-se no biográfico e resvala do biográfico para o político. Dessa forma, podemos pensar um pouco sobre a dor e o sofrimento que são motivadores da escrita da urgência, vista aqui também como uma escrita política. Sob o olhar do filósofo Arthur Schopenhauer, que compreende o sofrimento como condição humana, é importante pensar essa questão. Para o filósofo, não há escolhidos para sofrer enquanto outros vivem sua plena felicidade. Em seu livro, *As dores do mundo* (1850), afirma ser a existência um tormento, que a história da humanidade é de puro sofrimento. Conhecido como pessimista, influencia pensadores como Nietzsche e Sigmund Freud e tem como uma das suas ideias a afirmação de que “o mundo é um inferno e os homens se dividem em almas atormentadas e diabos atormentadores” (SCHOPENHAUER, 2013, p.8).

Todo o sofrimento diz respeito às vontades, desejos e necessidades inesgotáveis da humanidade, que resultam em uma permanente incompletude, o que gera o sofrimento. Um dos desejos da humanidade é de se fazer presente, é perpetuar a sua existência, trazendo um grande tormento vista a sua própria finitude. É o desejo da vida. A incompletude é que dá sentido à vida e se isso não causasse dor e sofrimento, segundo Schopenhauer, o homem se perderia em sua arrogância.

Schopenhauer entende a sensação de felicidade como algo que não leva a humanidade a nenhum lugar. Acredita ser a história delineada pelo sofrimento humano e que a inteligência do indivíduo pode ser medida diante da sua capacidade de sofrimento. Compara o mundo a um verdadeiro presídio, em que a vontade de viver faz do indivíduo um ser sem liberdade, movido pelos seus desejos e vontades, por isso de puro sofrimento. Diante disso, nos resta perceber a dor alheia, a dor que nos assemelha; compreender a experiência de sofrimento do outro, sentir com esse outro.

3.2 DIZEM QUE SOU LOUCO

E o que seria o sofrimento referido aqui? Quando se pensa que ele está constituído entre os seres, algo comum a todos, não se pode correr o risco de não atentar ao quão a humanidade desenvolveu formas de sofrimentos justificadas pela vontade de poder. Se a dor é condição humana, o próprio humano enquanto ser social estabelece formas perversas de sofrimento, como os jogos de poder nas mais variadas instâncias. Um sentido perverso que traz mais tormentos à humanidade. Parece que a compaixão encorajada por Schopenhauer foi substituída pela vontade de dominação, pelo sujeito se compreender menos infeliz que o outro quando o domina.

Tenta-se pensar então no violento combate que existiu e existe àquilo que transpõe os caminhos legitimados pela razão. A invenção da loucura torna-se um desses mecanismos. Interessa-nos trazer à tona um sofrimento estabelecido a partir da exclusão de um indivíduo da sociedade, da negação de sua complexidade humana, seus quereres e potenciais. Interessa-nos trazer a dor que é fruto do tratamento dado ao sujeito quando é considerado um ser patológico ou, até mesmo, a dor da construção estereotipada do modo de lidar com uma patologia (no caso do discurso da ciência) não compreendida, do sofrimento causado pela destituição de sua liberdade e identidade.

Em *Todos os cachorros são azuis* podemos pensar na experiência da solidão, da morte, da condenação, da perseguição, do confinamento, do medo, da relação familiar amorosa e dolorosa, da discriminação e do preconceito. Esses elementos trazem um espaço fértil para pensar na produção do sofrimento designado ao indivíduo que está submetido ao estereótipo da loucura.

Ao retratar a experiência da loucura e do confinamento, o narrador Rodrigo descreve personagens, como ele próprio, que apresentam diferentes formas de lidar com essas experiências. Há, no entanto, algumas vivências muito comuns, como a solidão e o silêncio. Rodrigo vive a experiência da solidão como a dor mais pungente para um paciente internado em um hospital psiquiátrico. Refuta o senso comum que entende a doença mental como algo passível de medo, dada a falta de domínio do comportamento de quem sofre a doença. Presume-se, equivocadamente, que o paciente seja alguém de atitudes violentas e inesperadas, uma comunicação deslocada do comportamento

considerado racional.

O narrador Rodrigo, no entanto, nos faz pensar em como o estado do paciente psiquiátrico pode ser desprovido de comunicação formal, do ato da fala. É o silêncio que, muitas vezes, se estabelece em um hospital psiquiátrico. Há uma ruptura de comunicação e estar em silêncio era muito comum, como podemos ver no trecho "Tudo era um pouco ficar calado o tempo todo como se ninguém merecesse que você falasse algo nobre e importante" (LEÃO, 2010, p.16).

Para Rodrigo, o silêncio também é fruto de uma certeza de quem se cala de que ser considerado "louco" acaba desclassificando a fala do sujeito. Ao afirmar que "Tudo é doença na doença mental" (2010, p.60), o narrador mostra a redução que é feita da complexidade humana, das pessoas que são reconhecidas como seres apenas "esquizofrênicos" e nada mais. Neste momento, descaracteriza-se qualquer possibilidade de relevância daquilo que é falado por elas, de qualquer relevância dos seus discursos. Como exemplo, podemos pensar em quando Rodrigo ratifica a descrença nos pacientes em "Ninguém acredita numa pessoa com distúrbio delirante e delírios persecutórios. Aquela pessoa pode estar sendo perseguida realmente e ninguém acreditar na história dela" (2010, p.32).

A solidão e o julgamento consolidam o silêncio. Havia na narrativa os chamados cubículos, onde os internos ficavam sozinhos para que não ferissem ou fossem feridos. A periculosidade de cada um era determinada por um julgamento dentro do hospital. A solidão de um espaço físico que separa o paciente dos demais, numa espécie de "solitária" penitenciária, era uma prisão dentro da prisão que reforça a falta de limites tanto para o tratamento perverso do corpo quanto para a violência imposta da solidão.

O personagem afirma: "A primeira liberdade é sair do cubículo. A segunda liberdade é andar pelo hospício" (LEÃO, 2010, p.23). Pequenas "liberdades" eram comemoradas. "Foi como mergulhar. Finalmente, me tiraram do cubículo. Eu passeava agora como igual entre os iguais" (LEÃO, 2010, p.33). O personagem ficava grande parte do tempo no cubículo, no entanto se mostra muito angustiado naquele lugar: "Não aguentava mais ficar no cubículo. Estava sofrendo com problemas nas articulações. Nenhum louco merece aquele tratamento" (LEÃO, 2010, p.25).

Se a solidão é um tormento, fazer parte de uma família e sentir-se como o sofrimento dessa família era um outro lado do tormento. O narrador possui uma família, embora se compreenda como o centro de dor desse núcleo familiar. Carrega uma culpa

e analisa o comportamento dos seus entes familiares com muita lucidez. Pensa sobre os pais e sobre os irmãos e os apresenta na narrativa mostrando um comportamento comum adotado pelos demais da sociedade.

A figura da mãe aparece como alguém resignada, aquela que não abandona o filho, muito mais por obrigação maternal que por vontade de fato. Lembra do carinho da mãe após uma crise de fúria, o seu beijo, a visita muito rápida. “Mamãe mal chega, mal vai” (2010, p.9). Lembra de que a dor dessa mãe começa no momento em que a doença é despertada no personagem, quando ele começa a dizer ter engolido um grilo. Um sofrimento maternal, que enche o personagem de culpa da sua condição. Um grilo difícil de engolir, uma dor na garganta, como se a mãe já colecionasse uma infinidade de histórias difíceis causadas pela doença do filho. Rodrigo expõe aquilo que ele acha ser um pensamento íntimo de sua mãe: “Quantos grilos você me fez engolir, filho” (2010, p.10). Pode-se sentir o cansaço da mãe que, nas palavras do personagem, foi provocado por ele.

A figura do irmão, que o narrador dizia ser bipolar de humor, era, junto com Rodrigo, porém não mais que ele, o motivo da dor da família, o fardo, como diz o próprio personagem. A diferença entre Bruno e Rodrigo é a consciência. Rodrigo diz que o irmão é mais doente que ele, que sofre muito e fala de seus olhos verdes como se fossem “limpos de sofrimento”, afirmando ainda que “Quem não sofre, não vive” (2010, p.59), ratificando a teoria de Schopenhauer.

Quanto ao pai, talvez seja o descrito com maior sofrimento. Muito da dor do personagem principal é fruto do que ele causa em seu pai. Médico pediatra que abandona a pediatria e vai estudar psiquiatria por causa dos dois filhos: um diagnosticado bipolar e outro esquizofrênico. Mostra-se o pai como alguém que busca soluções através do discurso legitimado da medicina, mas ainda assim não obtém muitas respostas. Não sabe lidar com os desvios da invenção da razão tanto quanto a mãe e os demais. O pai representa o discurso médico que, mesmo quando bem intencionado, não se aproxima da loucura, como veremos, mais tarde, em Foucault. Parece que a maior ajuda do pai, dada aos filhos, quando se pensa em um tratamento psiquiátrico, é de ser unicamente pai.

Os conflitos familiares são todos ocasionados pela dor da presença de diagnósticos de patologias que são fortalecidas por comportamentos tidos como desviantes. Importante ressaltar, como já dito na seção anterior, o quanto há marcas na narrativa que permeiam a biografia do autor do livro.

Assim como a solidão, o silêncio e a dor familiar, a questão da morte também é relevante em *Todos os cachorros são azuis*. Na narrativa, a morte aparece de uma forma muito comum em hospitais psiquiátricos. Primeiro, na figura do personagem Temível Louco. Sua morte é um grande mistério. Não se sabe se foi assassinado, se teve um ataque cardíaco. Temível Louco ficou internado durante 15 anos e era considerado um paciente violento, com comportamentos primitivos. Rebelde, comia sem talheres, mordia outros pacientes, peitava os enfermeiros. Diagnosticado psicopata, diziam que ele já havia matado pessoas e, obviamente, destoava dos pacientes mais cotidianos em que a violência não é uma atitude comum. Nunca recebia visitas e queria ser amigo do narrador Rodrigo. Dizia que ele só não era um líder por não haver esse nível de comunicação que pudesse se organizar entre os internos.

Parece que a aproximação de Temível Louco com Rodrigo também revela uma espécie de medo do pai que batia nele, e, segundo ele, Rodrigo parecia com esse pai. Frequentou a solitária ao apontarem que ele estava envolvido com a morte de uma pessoa no hospício. Mais tarde, Temível Louco acaba morrendo. Desconfiam do próprio Rodrigo, mas essa desconfiança é improcedente. Havia um estranhamento e uma delicadeza em Temível Louco que Rodrigo conseguiu perceber, como o fato dele jogar xadrez sozinho. Havia uma relação de troca entre os dois.

O que resta é a falta de explicação da morte do paciente. Há apenas suspeitas. Investiga-se, no entanto, o caso nunca é concluído. Assassinato ou ataque cardíaco? Temível foi enforcado? Ninguém nunca saberá. Dessa maneira é que, muitas vezes, ocorria a morte de pacientes em hospitais psiquiátricos no Brasil até um passado bem recente dos anos 80. Mais um gesto de denúncia é visto na fala do narrador que termina de contar a história da morte de Temível Louco, dizendo que “era um mistério que ecoava no pouco silêncio que existia num lugar como aquele. Quero botar no silêncio minha voz. Na minha voz, um grito” (2010, p.53). Este é um dos momentos que Rodrigo mostra a necessidade de denunciar as práticas desumanas do hospital psiquiátrico, de falar para que todos o ouvissem.

A morte do personagem principal também encontra o seu mistério. O único momento em que o narrador se nomeia Rodrigo é quando chega a hora da morte. Ao sair do hospício como um líder religioso, é assassinado com dois tiros de um fundamentalista da mesma religião que ele fundou. Os remédios os quais Rodrigo sempre resistiu foram vencidos pela morte. Ou poderia se pensar na morte como

remédio. Definitivamente, não é o caso.

O narrador morre se perguntando como seria depois da morte. E ele nos traz um destino ainda pior que em vida. Não há cachorro azul, tudo termina no número 3. O cachorro azul e a negação desse número vivem nas alucinações de Rodrigo. Depois da morte não há chance para a felicidade. É preciso vivenciá-la mesmo antes de morrer. Diz o narrador: "Aqui onde as nuvens se encontram, levo sempre um choque maior do que os que levei no hospício" (2010, p.78). Não há o céu, não há felicidade após a morte.

Há na vida do autor também uma história misteriosa com a sua morte. No artigo intitulado *Um surto de arte (morte e ressurreição de Rodrigo Souza Leão*)[11], Arnaldo Block afirma que, em um período sem remédios, ano de 2009, um ano depois do sucesso do seu livro *Todos os cachorros são azuis*, Leão o envia para Glória Perez. É também o ano em que a novela da autora, *Caminho das Índias*, possui um personagem com esquizofrenia. Tarso, vivido por Bruno Gagliasso, dizia, como o personagem Rodrigo, ter um chip no cérebro. O autor entende que serviu de inspiração para a autora da novela.

Em resposta ao autor, dizem que engolir chips ou grilos era uma prática muito comum das alucinações dos pacientes esquizofrênicos. Não contente com a resposta, é publicada no *Jornal do Brasil* uma carta aberta de Leão à autora da novela. O personagem da novela, ao tentar matar o cunhado, trouxe um medo e causou muita angústia ao autor que também passou a ter medo de matar o seu irmão Bruno na vida real. Depois, ele volta a ser internado, dessa vez a pedido do próprio autor e acaba morrendo de parada cardíaca nessa estadia. Uma carta, no entanto, é deixada para a família que dizia:

> Papai, Mamãe, Bruno e Dulce. Vocês sabem muito bem que a minha vida não foi fácil. Sofreram muito. Sofremos juntos. Sofremos nós. Eu gostei da vida e valeu a pena. Muito obrigado por terem me ensinado tudo. Amo muito vocês todos. Tomara que exista eternidade. Nos meus livros. Na minha música. Nas minhas telas. Tomara que exista outra vida. Esta foi pequena pra mim. Está chegando a hora do programa terminar. Mickey Mouse vai partir. Logo nos veremos de novo. Nunca tenham pena de mim. Nunca deixem que tenham pena de mim. Lutei. Luto sempre. Desculpem-me o mau humor. É que tudo cansa. Kkkkkk… (BLOCK, 2010 apud LEÃO, 2009).

A comoção que a carta nos provoca vem da presença da dor da existência de alguém que, mesmo não tendo encontrado um caminho sem sofrimento, valorou a

[11] Publicado no jornal *O Globo* em 25 de junho de 2010 e republicado no blog de Leão.

experiência de viver com a presença do amor familiar. Acreditava na arte como forma de eternidade, como uma nova chance de inventar maneiras de existir com menos sofrimento. Nega a piedade, mas demonstra que, mesmo lutando, não foi possível vencer a dor. A melancolia vem misturada com um toque de humor quando se pensa em como ele finaliza a carta.

Na narrativa, a história real ganha um tom de mistério, quando pensamos na passagem em que o personagem expõe um questionamento à mãe tal qual ele mesmo responde em "O que é a morte, mãe? A morte é uma novela da Globo, filho" (LEÃO, 2010, p.42). Embora não possamos afirmar que o texto advém da experiência, uma vez que ele existe antes da novela, pode-se pensar em como há um senso crítico e artístico declarado pelo personagem durante o que ele mesmo chama de alucinações.

A dor está quase sempre presente, porém não na loucura em si, mas no tratamento dado à ideia de loucura. Faz-se necessário pensar um pouco o caminho percorrido pela ideia de loucura. Ela se contrapõe ao mundo da razão legitimada ao longo da história e pode ser compreendida sob a perspectiva de Michel Foucault, cuja obra é, grande parte, dedicada a esse tema. Trata-se de um conceito do qual tentaremos nos aproximar.

Pensaremos nos conceitos e práticas trazidas por Foucault, relacionando com as representações de alguns personagens na literatura e em outras manifestações artísticas.

3.3 "NINGUÉM É DOIDO. OU, ENTÃO, TODOS"[12]

Em "A ordem do discurso" ([1970] 1996), Foucault parte da hipótese de que existem muitos mecanismos de controle do discurso em qualquer sociedade, cujo fim é o de dominar seus "poderes e os perigos" (FOUCAULT, 1996, p.9). Sabe-se que há uma espécie de censura em nossa fala, a todo momento, filtrando aquilo que é possível dizer dentro de um contexto social. Dá-se o interdito, um evidente princípio de exclusão, através de um jogo de proibições e direitos dos discursos.

Quanto ao discurso do considerado "louco", Foucault afirma que, na Idade Média, ele não existia ou não era validado, destituído de poder ou fragilizado, um

[12] ROSA, Guimarães. **A terceira margem do rio**, 2001.

discurso rejeitado. Até o século XVIII, o “discurso do louco retornava ao ruído” (FOUCAULT, 1996, p.12). No século XX, Foucault não nega uma atenção à palavra do louco, mas isso ainda se dá através do distanciamento do seu discurso como um lugar reconhecido e respeitado. Surgiram novas instituições e novos efeitos, que não o reconhecimento do que é dito pelo considerado “louco”.

Para Foucault, é através da palavra proibida, da segregação da loucura e da “vontade de verdade” (FOUCAULT, 1996, p.16) que se dá a exclusão no discurso. Embora afirme dar mais atenção à questão da “vontade de verdade”, ele diz que ela quer “justificar a interdição e definir a loucura” (FOUCAULT, 1996, p.20). Diante dessas forças capazes de provocar o silenciamento do considerado “louco”, o personagem Rodrigo representa a legitimação dessa fala.

Leão constrói um discurso que, como tal, segundo Foucault, “nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 1996, p.49). A obra de Leão contribui para que o seu discurso apodere a fala daqueles que são diagnosticados com algum sofrimento mental, afirma um saber de si e um lugar de poder, mesmo fugindo das imposições estabelecidas que controlam o discurso, rompe com a interdição do discurso do considerado “louco”.

Loucura, literatura, sociedade ([1970] 1999) é um texto que tem sua origem em uma entrevista de Foucault para uma revista literária japonesa. Aí o filósofo diz querer fugir daquilo que é conhecido como “filosofia da loucura” de Pierre Janet ou Karl Jaspers. Ele queria fazer as análises sociológicas de diferentes instituições e não buscar ou investigar as doenças mentais do ponto de vista de uma filosofia médica.

Em *História da loucura* ([1961] 2014), Foucault faz uma análise sobre a loucura associada à ideia de confinamento e exclusão social no mundo ocidental, desde a Idade Média, (quando havia os leprosários). Ao findar a lepra, restavam as estruturas e o sentido de exclusão, mais tarde direcionados aos portadores de doenças venéreas. Mais ou menos 200 anos depois, foram excluídos os pobres, presidiários, ou chamados vadios, e a loucura, depois da lepra, acaba por integrar o lugar do medo de uma doença considerada indomável.

No capítulo intitulado *Stultifera navis*, Foucault (2014) fala sobre um domínio da loucura durante o século XVII, mas reflete sobre ela já durante o início da Renascença. Ele fala sobre a *Narrenschiff*, ou Nau dos Loucos, que nasce do mito literário em que naus temáticas (Nau das Damas Virtuosas, da Saúde, entre outras)

faziam viagens com o intuito de lhes acrescentar algum valor e/ou aprendizado. Dentre elas, está a Narrenschiff de Brant (1497), que foi além do mito e existiu realmente.

Os chamados loucos eram renegados e enviados para lugares distantes na Europa, principalmente aqueles estrangeiros. Os "loucos" eram recebidos nas cidades distantes e eram presos. Ao embarcar na nau, pode-se pensar que o "louco" se apodera do seu destino, embora não tenha embarcado sob a sua vontade, ou está preso sendo passageiro dessa nau, o que lhe concede o nome dado por Foucault de "prisioneiro da passagem". A invenção da Nau dos Loucos traz um personagem que é, ao mesmo tempo, ameaçador e destituído de lugar e que, no século XV, ganha notoriedade. O louco vive o ritual de passagem, da exclusão geográfica, passa a ser pertencente a um não-lugar.

A imagem da nau dos loucos pode ser vista nos contos de Guimarães Rosa, um escritor que também refletiu sobre a temática da loucura em seus contos e romances. O livro *Primeiras Estórias* ([1962] 2001), com 21 contos, tem o terceiro chamado "Soroco, sua mãe, sua filha". Na história, a nau é substituída pelo trem. Há no texto uma passagem que explicita essa comparação quando o narrador afirma que "o carro lembrava um canoão no seco, navio" (ROSA, 2001, p.36).

O trem (conhecido por muito tempo em Minas Gerais, como "trem de doido") era enviado pelo governo. Seguindo os dogmas da eugenia (que defende a seleção de pessoas a partir de características hereditárias consideradas positivas ou negativas para a "melhora" das próximas gerações), o trem levava os chamados "loucos" para longe da cidade, mais precisamente, para a cidade de Barbacena onde, fora da ficção, ficava um dos hospícios mais conhecidos do Brasil, o Colônia, documentado por Daniela Arbex, em seu livro *Holocausto brasileiro* (2013). Acreditava-se na melhoria da cidade sem moradores "loucos" e não se pensava em tratamento ou cura para essa população.

Em "Soroco, sua mãe, sua filha" o narrador é alguém que demonstra um conhecimento sobre a família da personagem principal, assiste à cena e espera, junto aos demais, o trem do sertão. Aí, o sol causticante tinha hora exata para chegar. Descrevem-se alguns pormenores do transporte cujas janelas gradeadas nos vagões eram destinadas aos considerados "loucos". Dessa vez, o trem iria levar as duas parentes "loucas" do personagem principal Soroco.

Muitos autores destacam o nome do personagem principal que remete a alguns outros termos relacionados ao sentimento daquele homem. "Soroco, oco, só, socorro".

O nome resume a condição desse personagem que traz a sua mãe (de mais ou menos setenta anos, toda vestida de preto) e a filha única que, ao contrário da mãe, usava roupas de cores misturadas e vinha cantando uma cantiga.

Além do narrador, havia muita gente assistindo à despedida das mulheres. Soroco era um homem pobre, grande e rude, mas que se vestia especialmente formal naquele dia e chegava de braços dados as suas mulheres. Há um jogo ambíguo que consegue dizer que a cena parecia casamento e enterro ao mesmo tempo. Entre o povo havia uma mistura de sentimentos, uma tristeza que se fundia a alguma graça suscitada pelos modos das mulheres.

Para Soroco, sempre foi muito sofrimento e muitos pensavam que ele teria a sua libertação ao se despedir daquelas mulheres, como podemos ver no trecho: “Isso não tinha cura, elas não iam voltar, nunca mais” (ROSA, 2001, p.37). O pensamento demonstra a incompetência e desinteresse do estado em pensar sobre a questão. Dava-se um fim a essas pessoas. Faziam com que elas desaparecessem e só assim a vida dos familiares e o resto da sociedade poderiam sentir que um ‘problema” estaria resolvido. Foi o que se pensou sobre Soroco e foi exatamente o que não aconteceu.

Com a chegada do transporte, a filha, depois a mãe, cantaram juntas. Enquanto vão com o trem, surge a solidão de Soroco junto à compaixão do povo que assistia a sua volta pra casa também entoando a cantiga das mulheres. O personagem é seguidamente acompanhado pelo povo na cantoria. Um canto libertador que fragiliza a razão, embaralha as relações. Neste momento, as imagens que diferem razão e desrazão são desfeitas, não se pode classificar quem pertence ou não ao mundo desconhecido da loucura. Surge aí a possibilidade de se viver livremente um comportamento que difere daqueles aceitos pela invenção da razão.

Há no texto um parágrafo apenas com o nome de Soroco. Este retrata a solidão do homem e se consolidava com o evento da perda das únicas pessoas que ele tinha na vida. A separação e o silenciamento das pessoas que eram assujeitadas aos comportamentos eleitos normais se concretizavam. O objetivo do governo com a nau-trem era conquistado, mas o que ficava no espaço vazio ocupado por aquelas vidas, certamente, não era menos tocante que a convivência com as mulheres da vida do personagem principal.

Outro conto do mesmo livro de Guimarães Rosa em que se pode pensar acerca da Narrenschiff é o possivelmente, mais emblemático, “A terceira margem do rio”. Este

possuía uma linguagem coloquial repleta de neologismos, como em todas as suas histórias. Neste conto, uma canoa é construída pelo pai do narrador-personagem que resolve morar dentro dela até o fim da sua vida. Sem motivo aparente, embora muitos suspeitassem de uma doença como a lepra, ou certamente loucura, esse pai não vai embora, nem retorna para casa. Vive nesse não-lugar, no meio do rio.

A canoa, uma espécie de Narrenschiff, leva o personagem para nenhum lugar, mas o desloca do seu território familiar e o faz perder qualquer relação com a sua história. Encontrava-se, como diz no texto, "solto, solitariamente", como o prisioneiro da passagem. A atitude do pai, no entanto reverbera nos outros personagens. A angústia daquela quase indecisão fez com que a mãe desejasse que ele voltasse ou fosse embora de uma vez. Muito se fez para que ele desistisse.

O pai já não falava mais e a família também não o tinha mais como assunto. Todos, aos poucos, foram desistindo. A mãe e os filhos tentam viver os seus destinos, independente da atitude do pai e do marido, no entanto, permanece a aflição do único filho que pediu para acompanhá-lo, o narrador da história. Ele vive preso à condição do pai, não consegue ter uma vida plena e livre com o acontecimento, passa toda a vida ali assistindo ao evento. Ele leva alimentos, roupas, acreditando que o pai se mantinha com essa ajuda.

Quando o filho pede para assumir o lugar do pai, o vê retornar e parece aceitar a sua proposta. O filho volta atrás e não aceita ficar no lugar do pai. A partir daí, rompe-se um laço ou um nó. Há um grito de liberdade, uma libertação da culpa, de sentir-se de alguma forma responsável pela atitude sem explicação do pai. A vida toda desse filho que acompanhava a condição desse pai foi também de não-estar. Ambos viveram o verdadeiro sentido da terceira margem. O pai, habitante do não-lugar e o filho, preso à escolha paterna. Em uma conversa publicada no canal Casa do Saber em 1 de setembro de 2016, Yudith Rosenbaum reflete sobre o conto e a condição do pai

> [...] a situação de alguém que vai para um lugar estável dentro do movimento, ele talvez seja o lugar mais verdadeiro dos humanos, porque no fundo nós somos seres de passagem. É um texto justamente sobre o enigma, o enigma tem que ser mantido. Não é pra responder esse enigma (ROSENBAUM, 2016, 0'44").

A escolha do pai de não pertencer a um lugar, de compreender-se afixado em um terreno de constante mudança e movimentos, remete à condição humana, a toda ilusão

de pertencimento e permanência, à negação da finitude, ao saber-se inconstante, à deriva, exposto aos caminhos que não são conduzidos em toda sua completude por cada indivíduo. A canoa é onde se vive, porque ela não é fixa, ela passa, experimenta diversas águas, assim como a própria vida humana. Todos os sujeitos são "prisioneiros da passagem".

Em *Todos os cachorros são azuis*, pode-se observar um movimento duplo, quase paradoxal. O narrador, ao mesmo tempo em que deseja libertar-se de todas as amarras que lhe foram impostas, em busca da conquista por um espaço, por um lugar, demonstra também uma vontade de transcender, de encontrar um não-lugar, uma espécie de cansaço, de negação de todas as coisas. Há o sentimento de não se fazer presente que está para além de se destituir das conhecidas amarras, mas também de negar qualquer outro sistema. Primeiro, a vontade de liberdade inerente ao sujeito e, principalmente, em face da condição de aprisionamento, pelas muitas vezes em que ele esteve enclausurado. Segundo, havia também uma vontade de estar em uma canoa construída pelo pai em "A terceira margem do rio", que representa lugar nenhum.

A vontade do personagem Rodrigo é de estar em um não-lugar, em uma espécie de fuga ou transcendência diante daquilo que se institui como vida atrelada à loucura. Não há uma nau que desterritorializa os chamados "loucos", mas um hospital que cumpre a missão da segregação. O desejo da transcendência é mostrado pelo narrador quando ele se dizia viver distante e que, em suas alucinações, acreditava ter sido abduzido por extraterrestres. Há a vontade do deslocamento, de viver em um não-lugar, fora da Terra, se possível.

Ao longo da narrativa, o personagem Rodrigo faz o leitor acreditar em seu trânsito físico, em viagens que dizia ter feito a lugares como o Japão, a Coreia e a China que, mais tarde, acaba afirmando que não foram reais e sim pela televisão. Rodrigo poderia se deslocar, através de suas alucinações, poderia viver experiências em outros lugares, sair do espaço, mesmo que não fisicamente, poderia não estar presente ali.

Além dos motivos óbvios para esse desejo, que pode ser visto em afirmações como "Quero sair desse lugar, quero ir embora para Pasárgada" (LEÃO, 2010, p.38), em alguns momentos, a vontade de fuga está para além da saída do hospital psiquiátrico. Demonstra o desejo de voar de helicóptero, de fugir, mesmo que sem direção, sem se estabelecer em um lugar qualquer. Podemos ver em trechos como: "saio de mim duzentas vezes ao dia e volto" (LEÃO, 2010, p.68). É o jogo do estar e não

estar. Do corpo presente e da alma em qualquer lugar. É a busca enigmática por não ser de vez em quando, ao menos, aquilo que se é. Constrói-se na imaginação a sua própria canoa, inventa-se um transporte imaginário que faça com que o sujeito possa estar onde quiser, inclusive em um lugar inventado.

Depois da loucura, pensada sob a perspectiva de um deslocamento, seja de fuga ou de repulsa aos "loucos", fazendo-lhes ir embora, Foucault afirma que no final do período da Idade Média, o personagem louco caracteriza-se por manifestar a verdade. Ele cita inúmeras obras literárias que possuem o louco como o enunciador da verdade. Ainda em *Loucura, Literatura e Sociedade*, o autor lembra de um personagem típico que "contava a verdade" no período barroco e no Teatro do Renascimento: é a figura do bufão na festa da loucura.

No século XV, o personagem louco adentra o imaginário no Ocidente. Substitui o tema da morte, numa espécie de desenvolvimento de uma angústia que já não se faz pela finitude, mas pelo que ocorre em vida, ou seja, pela morte anunciada através da ironia da loucura.

Embora a loucura caminhe por esse viés, segundo Foucault, também "a loucura fascina porque é um saber" (FOUCAULT, 2014, p.20), um conhecimento inacessível e, ao mesmo tempo, um castigo à arrogância do saber. A loucura possui intimidade com as limitações humanas, suas ilusões e vontades, seu narcisismo, a vaidade que caminha para a necessidade do domínio dos saberes. A loucura sabe algo, que é sempre outra coisa, logo caminha para o desvio das regras.

Como enunciadora da verdade, como saber, a loucura pode ser pensada na força de Estamira, que vira personagem apresentada em um filme documentário homônimo dos cineastas brasileiros José Padilha e Marcos Prado, finalizado em 2004 e lançado no Brasil em 28 de julho de 2006. O documentário narra a história de Estamira Gomes de Souza, de 63 anos, carioca, que já foi casada por duas vezes, tinha dois filhos e trabalhava como catadora de lixo no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, durante mais de 20 anos, onde era figura de liderança na região. Ela passou por muito sofrimento, brigas com os maridos, foi estuprada duas vezes, inclusive pelo avô, pai da mãe. Tinha diabetes e outras questões de saúde, mas o que era mais potente em Estamira é que ela sofria de esquizofrenia e fazia longas reflexões filosóficas. O documentário tem como primeiras palavras de Estamira:

> A minha missão, além de eu ser Estamira, é revelar...é a verdade,

> somente a verdade. Seja mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes [...] (ESTAMIRA, 2004, 5’00”).

Existe ali um compromisso com a verdade em que ela acredita. Há uma autenticidade, uma mulher que odiava a hipocrisia, sem máscaras, mesmo diante de um sofrimento mental.

O documentário mostra o cotidiano da senhora que buscava sobreviver em um meio completamente insalubre de um lixão. Expõe também o tratamento psiquiátrico que ela fazia na época, sendo filmada para o documentário durante mais ou menos 5 anos. Composto de extensas reflexões filosóficas de Estamira sobre a vida, em uma mistura de razão e desrazão, surto e manifesto, há a revelação de uma mulher forte, batalhadora e fala o que bem entende como verdade. Denuncia a hipocrisia com sabedoria, afirmando que o seu conhecimento é fruto de sua experiência de vida.

Com uma linguagem peculiar, com crises nervosas e xingamentos, gritos, em momentos de fúria e calmaria, dizia ouvir vozes, mostrava-se sensível às dores do homem em sociedade e pensava de uma forma muito lúcida sobre essas dores. Embora convivendo com o lixo diariamente, mesmo aparentemente havendo uma animalização dos sujeitos que naquela época ainda era permitido pelo governo que morassem e trabalhassem em lixões, o filme mostra como Estamira sustenta a sua dignidade. Mesmo diagnosticada vítima de algum sofrimento mental, revela plena lucidez ao refletir sobre sua condição, a situação do país e tantos problemas e comportamentos sociais. Compreende de forma lúcida a realidade de profunda carência a que é submetida.

Estamira mostrava uma recusa completa a respeito de Deus. Parece que ela era uma mulher de fé que, diante de muita revolta justificada por uma vida cheia de difíceis acontecimentos, passou a não considerá-lo. Refere-se a Deus como “trocadilo” e profere duras palavras a Ele. Considera que Deus seduziu, cegou e enganou os homens e depois os “jogou no abismo” (ESTAMIRA, 2004, 6’36”). Acaba afirmando que Ele é uma criação humana, um “poderoso ao contrário”:

> Que Deus é esse? Que Jesus é esse? Que só fala em guerra e não sei o quê? [...] Não é ele que é o próprio ‘trocadilo’? Só pra otário, pra esperto ao contrário, bobado, bestaiado. Quem já teve medo de dizer a verdade largou de morrer? Largou? Quem anda com Deus dia e noite, noite e dia na boca, ainda mais com os deboches, largou de morrer? Quem fez o que ele mandou, o que a quadrilha dele manda, largou de morrer? Largou de passar fome? Largou de miséria? [...] (2004, 48’35”).

O questionamento sobre o Deus que, segundo Estamira, assiste ao horror e vive presente nos discursos das pessoas que, mesmo assim, continuam sofrendo, revela a pessoa questionadora, polêmica, com senso crítico sensível e apurado. Ela guardava a amargura comovente da vida, um sentimento de traição e desalento. Não permitia que ouvissem músicas religiosas em sua casa ou falassem sobre religião, embora dissesse ter respeito à Nossa Senhora. Profetizava, anunciava, revelava outra forma de pensamento, uma outra verdade.

O filme carrega um peso, uma melancolia, muito pelo efeito da trilha sonora triste, câmeras em close, muito próximas ao rosto de Estamira, muitas vezes parecendo uma análise clínica. No entanto, existia nela uma força explícita e, também, em sua fala, que a retira de um lugar estereotipado do medo ou da piedade diante das manifestações consideradas sintomas de uma doença. É revelada uma consciente complexidade da verdade que ela anuncia, quando, por exemplo, se autoanalisa, o que é visto em falas como: “Vocês é comum, eu não sou comum. Pôxa vida. Só o formato é que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora do mundo inteiro” (2004, 5’46”).

Estamira acreditava ser incomum, destoante, desviante do indivíduo que atende aos dogmas da normalidade. A forma como ela se apresenta anuncia um olhar transcendental dado à existência em si, como quando ela anuncia: “Nasci em 07 do 04 do 41, a carne e o sangue, o formato. Formato homem, par, mãe e avó” (2004, 18’07”). Ela parece acreditar em corpo e algo que está para além do corpo. Mostra sensibilidade e docilidade em alguns momentos comoventes, como quando se refere aos pais. Teve um pai de morte precoce e uma mãe que também possuía um sofrimento mental. Foi internada em um hospício, sofreu eletrochoque e diz ter acompanhado isso. Dizia ainda que a sua mãe era mais desequilibrada que ela e alguém que sofria muito.

A respeito dela própria, vemos uma análise contínua em muitos trechos como: “antes de eu nascer eu já sabia disso tudo, eu sou a beira do mundo” (2004, 50’00”). Afirmava muitas coisas sobre si: “sou louca, sou doida, sou maluca, sou avogada, sou essas quatro coisa, mas porém confiante, lúcido e ciente sentimentalmente” (2004, 1h13’14”). Não há como negar sabedoria e lucidez em meio a pensamentos aparentemente confusos. Estamira sabia o lugar que ela ocupava, sua condição de pobreza e até de que forma a pobreza lhe dava com o sofrimento mental. Revelava o descaso do Estado diante de quem precisa de trabalho e ajuda.

O documentário recebeu 33 prêmios no Brasil e no mundo. Estamira deixou, na vida real, de trabalhar no lixão, passou a morar em Nova Iguaçu com o seu companheiro que catava lixo com ela. A vida dela, no entanto, não mudou muito depois do filme. Faleceu por causa de uma infecção generalizada, em 2011, aos 70 anos. Antes de morrer, ainda sofreu nos corredores do hospital público Miguel Couto, aonde estava internada. Se até a sua morte anunciava a falência da assistência do Estado aos mais carentes, Estamira, em vida, denunciou muita hipocrisia humana e, mesmo assim, afirmou que conseguiu falar a verdade, como se tivesse cumprido seu objetivo.

A loucura se a caracterizava não a reduzia. A palavra era a sua força, sua ressignificação, seu anúncio. A verdade de Estamira é uma verdade de existir, de saber-se único, de questionar os dogmas religiosos, as instituições, como as escolas, o pensamento legitimado historicamente. A convivência com o que chamam de loucura acabou colocando Estamira em um caminho enigmático que embaralha a noção de razão e desrazão. Ela mesma chega a se questionar: "[...] tem hora que eu fico pensando, como é que eu sou lúcida?" (2004, 1h1'). A reflexão e a lucidez de Estamira retratam a ideia da loucura como anúncio da verdade.

Voltando à ideia de loucura documentada por Foucault, ao analisar tanto na literatura quanto na filosofia, a loucura aparece como "experiência cósmica" e como "experiência crítica" (FOUCAULT, 2014, p.26). Embora sejam experiências próximas muitas vezes, elas vão se distanciando ao longo do tempo. Na primeira, imagens do trágico, a nau do medo, formas animalizadas, superstições, distorções inquietantes, imagens apocalípticas são vistas principalmente na pintura do século XV. Na segunda experiência, está a crítica, a loucura enquanto discurso que desestrutura os saberes, um saber das limitações humanas carregado de um tom da ironia.

Atualmente, uma das formas de refletir acerca da ideia de loucura como experiência trágica é analisando os discursos que são produzidos pelas pessoas de uma comunidade sobre os considerados "loucos de rua" no mundo contemporâneo. São milhares de pessoas que viveram ou vivem em situação de rua e, dentre elas, sempre aparecem pessoas que viram personagens de narrativas que misturam a loucura e o trágico como justificativa da condição desse cidadão. Muitas vezes, fruto da pobreza e do desamparo, outras vezes de uma questão tida como cósmica, transcendental, são alvos de criações de mitos em relação a sua vida pessoal. Diz-se que essas pessoas tinham suas vidas dentro de padrões eleitos de normalidade, no entanto, uma tragédia

retirou os sujeitos dos caminhos aceitos socialmente.

Pode-se pensar no personagem do documentário *Gentileza* (1994), dirigido e produzido por Dado Amaral e Vinícius Reis. O curta narra a história de José Datrino (1917-1996), apelidado Gentileza, que nasceu em Cafelândia, no interior de são Paulo. Trabalhava amansando bois, quando foi morar no Rio de Janeiro, aos 20 anos. Virou empresário, dono de uma pequena transportadora de cargas, constituiu família e teve 5 filhos.

Ocorre que aconteceu uma grande tragédia: em 1961, em Niterói, o Gran Circus Norte-Americano sofre um incêndio em que morrem mais de 400 pessoas. Datrino não perdeu seus parentes durante o ocorrido como a história muitas vezes é contada. O profeta Gentileza, no entanto, após o ocorrido, diz ter ouvido uma voz: "[...] então veio aquela voz astral, aqui na minha mente, que no dia seguinte eu teria que abandonar tudo que eu tinha" (DATRINO, 1994, s.p.). Acaba morando durante 4 anos no lugar do incêndio onde construiu um jardim que ele chamava de paraíso gentileza. Abandonou a família e viajou pelo Brasil promovendo a gentileza, ou seja, que as pessoas fossem gentis. Saía pelas ruas pregando o bem, oferecendo flores e repetindo várias frases, dentre elas, a mais conhecida: "Gentileza gera gentileza".

No viaduto do Caju, no Rio de Janeiro, Gentileza pintou 56 pilastras com os seus pensamentos, porém em 1997 foi tudo apagado pela prefeitura. Em 2001, foi feito um trabalho de resgate a essas pinturas que foram tombadas. Datrino foi internado em hospitais psiquiátricos algumas vezes e tinha consciência que muitos o consideravam maluco. Ele, lucidamente, fazia críticas contundentes ao capitalismo e a líderes religiosos que pregam sem distanciamento dos bens materiais, sem se destituir de suas vaidades. Explicava que falava coisas que pareciam estranhas àquelas pessoas que estavam distantes desse propósito. Dizia-se maluco, mas "maluco beleza", não um "pateta", pois tinha uma missão: pregar o amor, a gentileza, a natureza e a liberdade.

A história de José Datrino, tendo como ponto de vista a questão de uma suposta loucura, remete também à imagem que Foucault traz no texto já citado "Literatura, Loucura, Sociedade", quando ele exemplifica, com o teatro japonês, a loucura como uma condição de revelação do sagrado. A loucura como "delírio ou enfeitiçamento, através do desnorteamento da consciência atingir uma sensação cósmica" (FOUCAULT, 1999, p.214).

Roberto Machado, pesquisador de Foucault no Brasil, em uma palestra na

UFSC, em Florianópolis, no ano de 1995, intitulada “Foucault, Nietzsche e a Crítica da Modernidade”, tece algumas teorias acerca do livro *História da loucura.* Ele mostra que o caminho escolhido por Foucault para se aproximar da loucura era de, além do afastamento dos discursos médicos sobre a loucura, também pensar na “experiência trágica”.

Era preciso pensar nas experiências vivenciadas pela condição da loucura, insuportável para a ideia de razão. Analisar como se deu essa experiência trágica historicamente, de diferentes maneiras, e que experiências foram ocultadas pelo valor da razão por mostrar-se, mais uma vez, um perigo, uma ameaça para os valores da razão no indivíduo moderno. Neste momento, Machado diz aparecer a grande crítica ferrenha de Foucault ao humanismo: o fato de que o indivíduo moderno, no geral, nega a experiência trágica, presente na arte moderna.

Para Foucault, a loucura pensada no humanismo é um fenômeno oposto à conduta esperada, no entanto, presente onde não é convidada, nas vontades, ímpetos e pensamentos desse sujeito. Ela se estabelece como uma força contrária aos planos do período. Talvez por promover a liberdade, logo causar o caos ou o entendimento de uma outra verdade do sujeito. Será, no entanto, sufocada pelo discurso científico.

A loucura como experiência trágica vai dando espaço à ideia de loucura como experiência crítica, entretanto, ela não desaparece. A experiência trágica é ocultada e, muitas vezes, escapole dando ao discurso da loucura como experiência crítica, uma incompletude, uma verdade fragmentada, uma tentativa de explicar um todo que possui experiências insuficientemente explicadas criticamente. Foucault acredita que a ocultação da experiência trágica desde o século XVI até o século XX promoveu o fortalecimento da loucura como doença mental, dominada pela racionalidade.

A loucura dessa forma se deu como experiência crítica por alguns motivos como o fortalecimento da dicotomia razão/desrazão. Uma se sustenta sobre a outra através de um processo de oposição, em que é preciso dominar os elementos de uma para ativar a outra. Para que a loucura exista, é preciso forjar o seu contrário, forjar uma ordem, a racionalidade. Quando o autor afirma que “toda a ordem humana é apenas uma loucura” (FOUCAULT, 2014, p.31) entende-se que essa dicotomia razão/desrazão é forjada pela necessidade do domínio da condição do ser, o que, ironicamente, é a grande loucura em questão.

Sobre essa afirmativa de Foucault, podemos pensar na ideia de loucura,

desenvolvida na sátira escrita por Erasmo de Rotterdam, no período do Renascimento, o *Elogia da loucura* ([1509] 2002). O autor faz um elogio à loucura que ironiza as relações humanas. Embora o tom seja de humor, confirmado pelo autor, ele explica haver coerência em sua tese, trazendo a voz da loucura, que vira personagem e em 1ª pessoa reflete a sua presença em todas as relações humanas, dizendo dominar todas as coisas e ser inerente ao homem. Filha de Plutão, do prazer e do amor livre, a Loucura diz que embora a humanidade a trate com ingratidão, sem reconhecimento, ela deseja e a quer pra si. Chega-se a conclusão que, sem a loucura, não poderia haver a humanidade da forma que é estabelecida. Ela sustenta a religião, as leis, os governos e toda ordem vigente.

Na obra de Rotterdam, a Loucura achincalha retóricos e seus discursos vazios, estoicos, monarcas, frades, filósofos, astrólogos, teólogos e os tem como seguidores dela. Reflete sobre o matrimônio, a ideia de parir, as honrarias dadas a homens sem nenhum merecimento e a invenção da necessidade de educação, como atitudes insensatas, fruto da loucura que faz com que os humanos não ponderem sobre esses acontecimentos, esquecendo que, na prática, eles não valem a pena. A personagem afirma possuir criados, por fazer apologia ao prazer, ao deleite, sendo preciso combater a sabedoria, que só traz o tédio, a infelicidade.

Sempre em tom irônico, ácido, a narradora julga que as crianças estão mais próximas da loucura e da felicidade por não se mostrarem com sede de sabedoria. São, por isso, alvos de afeto pelos demais, o que vai se perdendo ao longo da proximidade da vida adulta. A sabedoria traz os infortúnios, a perda da felicidade na vida adulta que é reencontrada apenas na velhice, quando o adulto volta a ser criança.

A personagem critica também os deuses, embora aponte a vontade de Júpiter de que a vida fosse mais cercada de paixão que de sabedoria, para que fosse feliz. Traz a figura da mulher como também a mais louca, porque mais feliz, que se distancia da ponderação, vive suas paixões, o que não ocorre com os homens. Rotterdam acaba por cair no lugar do estereótipo da mulher movida pela irracionalidade, enquanto os homens são, equivocadamente, compreendidos como mais racionais.

O estado de loucura da humanidade permite que o sujeito mascare, se iluda com os outros, não enxergue os amigos, os amores como eles são de fato, mas como desejam que eles sejam, para que as relações sejam possíveis. Neste sentido, a loucura afirma:

> Afinal de contas, nenhuma sociedade, nenhuma união grata e durável poderia existir na vida, sem a minha intervenção: o povo não suportaria por muito tempo o príncipe, nem o patrão o servo, nem a patroa a criada, nem o professor o aluno, nem o amigo o amigo, nem o marido a mulher, nem o hospedeiro o hóspede, nem o senhorio o inquilino, etc., se não se enganassem reciprocamente, não se adulassem, não fossem prudentemente cúmplices, temperando tudo com um grãozinho de loucura (ROTTERDAM, 2002, p.15)

A Loucura ainda permite o amor-próprio, a ilusão de uma importância pessoal, em se estar feliz consigo, a principal felicidade da vida. Tudo isso sem querer nada em troca. Ela proporciona alienação, uma necessidade de todo sujeito, e acredita que cada um possui o seu tipo de loucura particular, sejam alquimistas, jogadores, supersticiosos, crentes, entre outros. Rotterdam ainda afirma: "Dizem os sábios que é um grande mal estar enganado; eu, ao contrário, sustento que não estar é o maior de todos os males" (2002, p.35). Até mesmo os moradores da caverna de Platão, para a Loucura, estão na verdade em vantagem por não enxergarem o real, mas a ilusão, a aparência das coisas.

Ao falar sobre as artes, a Loucura afirma que elas são um esforço humano fruto da angústia e vontade de imortalidade, e que tanto as artes quanto as ciências não são naturalmente humanas quanto ela. Critica os poetas que, para ela "fazem consistir toda a sua arte em impingir lorotas e fábulas ridículas para deleitar os ouvidos dos tolos. Isso não impede que, apoiados nessas ridicularias, se gabem de obter uma divina imortalidade e ainda a prometam aos outros" (2002, p.41). Admite, no entanto, seu vínculo com a loucura exatamente pelo amor-próprio do artista que acredita na importância da sua expressão.

Rotterdam ainda traz, nas palavras da Loucura, a impossibilidade de não evidenciá-la. A personagem diz que o seu objetivo é nada mais do que "[...] demonstrar, à evidência, que nenhum homem pode viver feliz sem ser iniciado nos meus mistérios e sem participar dos meus favores" (2002, p.57). Acredita que essa ideia não partiu exclusivamente do seu olhar, mas anteriormente da sua fala, outros já declaram a sua supremacia. Cita o *Eclesiastes* (livro bíblico), Cícero, Salomão, São Paulo como seus antecessores que proferiram algum elogio à loucura.

Já Foucault ainda afirma que a loucura, durante o Classicismo, pode ser considerada uma manifestação da razão. Há um sentido racional na loucura, uma espécie de consciência dessa condição, logo uma categorização que vem da razão. É a razão que se apodera da loucura, localizando-a, caracterizando-a. Loucura maior, para

Foucault, é a inconsciência da sua condição, daquilo que o sujeito tem como loucura, como se pode pensar na obra de Rotterdam. Essa consciência, para Foucault, no entanto, aproxima o caminho da loucura ao da sabedoria.

Pensando na literatura, Foucault apresenta algumas formas de manifestação da loucura a partir do século XVI. Temos "a loucura pela identificação romanesca" (FOUCAULT, 2014, p.37), em que se encontra um jogo entre o fantástico e o delírio, ditado principalmente por Miguel de Cervantes em Dom Quixote.

Depois, observam-se dois tipos de loucuras de ordem mais moral: "a loucura da vã presunção" e a "loucura do justo castigo" (FOUCAULT, 2014, p.37-38). Na primeira, o louco se qualifica, se autoafirma da forma que lhe convém, não necessariamente como ele de fato é, mas como ele se imagina que seja. Na segunda, a loucura traz a verdade ao punir o sujeito com o desatino. Ainda há a loucura "da paixão desesperada" (2014, p.38), considerada ainda a experiência trágica, em que se enlouquece pela impossibilidade da vivência da paixão, seja causada pela morte ou por alguma decepção.

No início do século XVII, segundo Foucault, quando a loucura não é mais evidenciada como experiência trágica, o desespero vivenciado por ela se faz na ordem da crítica da ilusão. Não existe como uma experiência, mas a imagem dessa experiência, o que não lhe retira a relevância, pois da crítica à ilusão se dará o encontro com a verdade. Nesse sentido, Foucault afirma que a loucura é uma forma de "quiproquó", a relação dos contrários, ou seja, que através do equívoco troca-se uma coisa por outra, o bem pelo mal, o imaginário pelo real, e daí, através da ilusão, chega-se também a verdade.

A loucura, para Foucault, quando perde o sentido nefasto, as naus vão sendo substituídas pelos hospitais. Os loucos já não precisam ir embora, há uma certa cordialidade que os fazem presentes na sociedade, nas ficções, no entanto, surge uma nova ordem: a dos enclausurados. Na metade do século XVII, deu-se o internamento na Europa, uma espécie de clausura para pessoas sob diversos motivos, em que apenas uma parcela era formada pelos chamados "loucos".

Em "A vida dos homens infames" (1977), Foucault apresenta esse período de aprisionamento, muito longe de tratar apenas a condição da loucura. Através de um estudo sobre os registros de internamento, da polícia, cartas régias de prisão e das petições ao rei de pessoas reais que ele compreende como vidas desventuradas,

desastradas, ele produz uma “antologia de existências” (FOUCAULT, 2003, p.203) com documentos que datam entre 1660 e 1760. Os registros mostram os variados critérios de condenação e internamento da época. Eram pessoas denunciadas por vingança, ódio, ciúme, desvios normativos quaisquer. São documentos que decidiam as vidas das pessoas frequentemente consideradas irrecuperáveis. Retiravam-lhes a liberdade e muitas vezes a vida. Isso se dava a partir das relações de poder em que elas estavam submetidas. Eram pessoas comuns, julgadas por desafiarem as forças do poder. Sem o encontro com o poder, não se conheceriam essas histórias.

Foucault queria reunir vestígios para a construção de uma “lenda dos homens obscuros” (2003, p.208), sabendo que esses documentos reais foram escritos a partir das narrativas de acusadores. De alguma forma, era a maneira dessas pessoas existirem na história. Chamados de “infames”, o autor revela não se tratar de falsa infâmia, que é o caso de homens que se glorificaram por terem histórias desviantes e escandalosas como Sade. Os verdadeiros infames são “espíritos perdidos”, que tinham as suas vidas agenciadas seja por um poder religioso ou administrativo.

O agenciamento religioso se dava por coação com as confissões vistas no cristianismo em que a igreja passar a saber do cotidiano dos sujeitos e pode julgá-los. O agenciamento administrativo já se relacionava com os poderes da época e estabelecia uma relação entre poder, discurso e cotidiano. Era preciso enquadrar-se nas ordens dadas pelo rei, que muitas vezes agia como um poder absoluto que desviava os objetivos de suas práticas para o bem específico de alguns sujeitos, inclusive parentes do acusado. Isso resulta na participação do estado nas questões particulares, na intervenção do poder nas relações familiares e cotidianas.

Um dado pertinente refletido por Foucault é que só se pensava até então nos sujeitos de grandes feitos, que eram registrados e recebiam um olhar atento da história. Quando a vida dos “homens infames” se encontra com o poder, nasce uma outra perspectiva de discurso e uma nova linguagem que representava esses sujeitos, trazendo novos saberes.

Mais tarde, sabe-se que o poder do monarca será substituído por “uma rede fina, diferenciada, contínua, na qual se alternam instituições diversas da justiça, da polícia, da medicina, da psiquiatria” (FOUCAULT, 2003, p.214). Haverá discursos que forjam neutralidade. No período mostrado, há o confronto entre sujeitos desvalidos e o poder absoluto. Depois, há o desenvolvimento de outros mecanismos, que passam a dominar

essas vidas. Foucault estuda essas prisões como algo muito localizado na França e que durou um século, no entanto, o aprisionamento, o julgamento de vidas tidas como "marginalizadas" perdurou e, de outras formas, ainda perduram.

"A vida dos homens infames" é uma continuidade dos estudos de Foucault que revelam tipos de aprisionamento, visto anteriormente na obra *História da Loucura*. Neste último, mostra-se o lugar do referido internato dos "homens infames". Na França, em 1656, é criado o chamado "Hospital Geral". Este não era de fato um hospital, mas uma espécie de alojamento, ou um espaço de repressão que deixava os internos em estruturas mínimas para se viver. Eles não comiam direito, não tinham alimento ou água de qualidade; quando não usavam farrapos, andavam nus, animalizados. O lugar era sujo, abandonado. Muitas pessoas desvalidas iam em busca de ajuda no hospital e outras acabam por lá através de atos jurídicos ou mandatos do rei.

Por toda a França são construídos outros hospitais gerais, inclusive a igreja passa a reformar hospitais bastante semelhantes ao hospital geral. Para Foucault, o internato surge como uma prática burguesa que quer ordenar, reprimir e punir os indivíduos desviantes através do isolamento e domínio do comportamento dos mesmos. Isso se dá por toda a Europa. Na Alemanha, surgem as "casas de correção" chamadas de "Zuchthäusern" (FOUCAULT, 2014, p.53); na Inglaterra, as "*Bridwells*" e "workhouses", difundidas também em outras partes da Europa.

O critério de internamento, segundo Machado (1995) e Foucault (2014), mostrava uma "coerência" com os valores, com os modos de percepção da época condicionados por uma moral que desenvolve mecanismos de repressão. Seguia uma racionalidade moral, cujo objetivo era excluir, eliminar tudo que escapasse ao pensamento e valores dessa época. Aquilo que não estava inserido dentro das normas e valores era compreendido como fora da racionalidade. A questão não era médica, mas moral.

Julgavam-se todos aqueles que, de alguma forma, transgrediam os padrões estabelecidos, logo havia diferentes grupos, uma heterogeneidade de comportamentos censurados que acabavam nessas instituições. Segundo Machado, os internos eram transgressores que se desviavam dos padrões aceitos no que tange a questões da sexualidade, prostitutas, portadores de doenças venéreas como a sífilis, sodomitas, libertinos, alcoólatras, pessoas ligadas a atos de magia, pobres, desempregados, subversivos, além das pessoas que tinham algum sofrimento mental, eram considerados

alucinados, impossibilitados de conviver em sociedade.

Foucault (2014) fala sobre as questões de ordem sexual como a sodomia, a homossexualidade, o amor considerado desatinado que, aos poucos, passam a se estabelecer como práticas que precisam ser remediadas. No século XIX, o conflito entre o indivíduo e sua família também assumirá o aspecto de problema psicológico. Vê-se um vazio violento capaz de abarcar pessoas de todos os tipos, forja-se um sistema de regras que tenta preencher esse vazio, um sistema de dominação que permite e institucionaliza a violência, o silenciamento dessas pessoas.

Para Foucault, era também uma resposta dessa nova percepção aos problemas sociais apresentados, uma tentativa de forjar um domínio desses problemas, reunindo-os em um ambiente sem assistência, um não saber lidar com a pobreza e a miséria produzida no período a partir do século XVI. O filósofo afirma que havia aqueles que eram internados e consideravam uma prática benévola de assistência, uma vez estando em situação de pobreza ou miséria, portanto bem quistos pela instituição. Há, entretanto, aqueles que eram considerados maus por enxergarem o internato como um mecanismo de repressão. Era dessa forma que eram vistos esses hospitais que diziam ter a intenção do amparo ou do castigo.

Até o final do século XVII, Foucault afirma que a loucura só era acolhida entre os demais miseráveis, internos presentes nestas instituições. O internamento, longe da questão médica, da vontade que deveria existir de atenuar a dor do paciente, de tratar os indivíduos como pacientes, era um lugar de correção daqueles que não trabalhavam, que não podiam se sustentar, mendigos e desvalidos, que eram parte considerável da população da capital francesa. O internamento também acontecia por medo que essas pessoas se organizassem e fizessem movimentos de revolta. Também se dava para conseguir mão de obra de baixo custo vinda dos internos.

Esse tipo de internação, com tais objetivos, desaparece no início do século XIX. Dentre os internados já estavam os chamados loucos que também eram condenados pela ociosidade, forçados ao trabalho e que, muitas vezes, não supriam as expectativas do trabalho, o que ratificava a condição de louco. Para Foucault, a ordem do trabalho é o valor burguês que acaba classificando a loucura. Como podemos ver em:

> Se existe na loucura clássica alguma coisa que fala de *outro lugar* e de *outra coisa*, não é porque o louco vem de um outro céu, o do insano, ostentando seus signos. É porque ele atravessa por conta própria as

> fronteiras da ordem burguesa, alienando-se fora dos limites sacros da ética (FOUCAULT, 2014, p.73).

Aqueles que não se adaptavam à espécie de trabalho imposto, à correção repressiva creditada pelo trabalho regulamentado na instituição, aos valores burgueses, eram considerados doentes, alienados. Alienados também eram, no início do século XVIII, segundo Foucault, aqueles que não atendiam ao "mito da felicidade social" (2014, p.77), a maior razão do internamento dessa época. O "mito da felicidade social" sustentava um projeto de correção dos sujeitos considerados perdedores, pecadores, menos sujeitos. Era preciso encaminhá-los para uma espécie de salvação que se distanciava do pecado em que ele vivia. Surge a força do Estado associado à da religião, à Igreja Católica, que dizia querer salvar o sujeito e aproximá-lo de Deus.

Todo o período de internação e isolamento, Foucault acredita trazer uma peculiaridade: é a associação da loucura à pobreza, que contraria o tal mito da felicidade. É cada vez mais evidente a ideia de exclusão da chamada loucura para que a felicidade se torne possível. A pobreza tinha que ser aniquilada, não poderia ser visível, ao menos era preciso fingir a sua existência.

No século XVIII, o discurso que defendia o internamento da loucura por ser um problema na sociedade vai se transmutando através de uma ciência positiva que concede à loucura a condição de doença. A loucura continua sendo algo a ser isolado, porém com outras justificativas. Foucault reflete como esse isolamento se perpetua com o discurso científico, ao comparar com o que aconteceu com os leprosos, em que o isolamento fez surgir uma falta de intimidade com a questão, conferindo um distanciamento que acaba resultando em um medo da sociedade diante dessas pessoas.

As pessoas distanciadas, silenciadas deixavam um espaço vazio para que se pensasse qualquer coisa sob o que seria a loucura. Se elas não circulavam pelas cidades é porque estariam diante de um pseudotratamento, acreditando, na época, que os resultados viriam através do sofrimento, da punição.

O internamento, segundo Foucault, traz a ideia de cura e punição. A organização de categorias desviantes que deveriam ser internadas fortalece essa ideia do racionalismo. Para que o sujeito deixe de ter um dos "problemas" eleitos com a necessidade de internamento, era preciso extinguir o pecado e/ou a doença através de um caminho doloroso, um tratamento que leva à cura. Essa prática fortalecida no século XIX, com os chamados asilos, perdurou ainda no século XX.

Considerados desatinados, como também afirma Machado, toda a heterogeneidade de tipos internados pode ser compreendida, para Foucault, como tendo algo que a organizava. Sobre o olhar da modernidade diante dos considerados desatinados, ele afirma: “Nós, os modernos, começamos a nos dar conta de que, sob a loucura, sob a neurose, sob o crime, sob as inadaptações sociais, corre uma espécie de experiência comum da angústia” (FOUCAULT, 2014, p.108). Esta afirmação pode explicar uma outra suposta coerência sob o critério de internação, diante dos olhos do homem moderno. A angústia dos questionamentos, da não aceitação ao que estava posto, às leis, aos governos, aos desmandos da família, eram elementos que os transformava em um coletivo, em uma marginalização.

No século XIX, é deslocado o lugar do louco em relação aos demais marginalizados, ou seja, não mais se justifica a diversidade dos critérios de internamento, como estava posto até então. Mesmo entre os considerados “loucos” de fato, também havia uma heterogeneidade interna: os considerados incuráveis e outros curáveis. Os tratamentos, então, eram diversos, no entanto, sempre com requinte de sofrimento.

No capítulo “Experiência da Loucura”, o autor revela dois olhares diferentes diante da condição da loucura, duas formas de alienação. De um lado, a do sujeito de direito, em que se julga a condição jurídica desse sujeito, condena-se a sua responsabilidade, destituem-se a sua subjetividade e liberdade e o julgam incapaz de responder por si próprio, logo se vê a necessidade de interdição, que se fazia sem critério médico. Não há autonomia nesse discurso médico, no entanto, ele fortalece a naturalização da loucura e condena o “louco” a ser representado por um poder que o domina, pelo poder do outro.

Por outro lado, o louco é fruto da alienação como sujeito social. Possui responsabilidade e consciência da sua condição marginalizada, resultando em seu isolamento e internamento. Existe uma condenação moral, que o difere do resto da sociedade. A loucura é vista como uma questão social e era julgada e condenada pela sociedade como desvio e até mesmo ato próximo ao crime. Para Foucault, estas experiências estiveram justapostas nesse período.

Nesta perspectiva, o grande questionamento trazido pelo filósofo é “em que medida se pode atribuir as condutas humanas à loucura?” (2014, p.126). Como satiriza Rotterdam, a loucura é democrática, pertence a todos, ou ainda, constitui a natureza das

relações humanas. A medicina forja seu discurso para tentar dominá-la, para unir vivências profundamente dessemelhantes, categorizar as ações e explicar as singulares angústias. Não se pretende negar as teorias médicas, mas mostrar que, mesmo existindo a loucura como doença, há muito do que foi chamado loucura, que eram outras coisas, e foram categorizadas com outros objetivos, como podemos ver em:

> A experiência da loucura como doença, por mais restrita que seja, não pode ser negada. Ela é paradoxalmente contemporânea de uma outra experiência na qual a loucura resulta do internamento, do castigo, da correição. É esta justaposição que constitui um problema (FOUCAULT, 2014, p.117).

Dá-se uma série de classificações que tentam dominar o que se considera manifestações da loucura e surgem termos explicados por Foucault no capítulo "Figuras da Loucura" como mania, melancolia, hipocondria, histeria, demência, entre outras. Resumidamente, fala-se sobre a mania e a melancolia, dizendo que são tidas como manifestações contrárias, em que a primeira se caracteriza por uma ideia obsessiva a um único evento ou objeto, enquanto a segunda é a omissão, o menosprezo por tudo, a solidão. Quanto à hipocondria e à histeria são consideradas doenças nervosas que já estão mais relacionadas ao corpo físico. Foucault mostra que há autores que associam a ideia de histeria, inerente ao corpo da mulher, por possuir um útero. Esta questão mereceu a investigação crítica quanto às teorias científicas de fundamentos machistas.

A demência é considerada a junção de todos os sintomas imagináveis da loucura, presentes de uma maneira desorganizada, tida como a perda do total discernimento, adquirida por uma falha cerebral ocasionada seja pela paixão ou pela velhice. Essas características eram observadas mesmo sem a primazia de um fundamento médico. Vê-se a tentativa, cada vez mais próxima, de condicionar o fenômeno da loucura como doença mental que, mais tarde, serão dominadas pela psiquiatria, psicologia e afins.

Machado (1995), ainda em palestra já citada, entende que Foucault mostra uma relevante ruptura entre teoria e prática gerada por uma descontinuidade, uma grande diferença entre aquilo que se teoriza sobre a loucura e a realidade tocante à condição do chamado "louco". Aquilo que era sabido sobre a loucura não era conciliável àquilo que pensavam os médicos.

No que diz respeito à teoria, Foucault (2014) mostra que a ideia de doença mental só surge no ocidente com a modernidade. Antes da invenção da psiquiatria por

Esquirol[13] e Pinel[14], a loucura não era considerada mental, (com o desenvolvimento de uma medicina especializada). Na época clássica, o discurso médico não diferenciava a doença física da doença mental. Segundo Machado (1995), Foucault observa a ruptura entre a racionalidade que pensa a loucura como doença entre as outras, vista na época clássica, e a racionalidade que estabelece a diferença entre corpo e mente, vista na modernidade.

No que diz respeito à prática, há outra condição relevante em *História da loucura* apontada por Machado (1995) – a não existência do hospício em sua última estrutura conhecida pelo homem contemporâneo antes da invenção da psiquiatria por Esquirol e Pinel. Não havia um estabelecimento clínico que pudesse atender os chamados loucos, uma vez que não existia a doença mental. O Hospital Geral difere do suposto propósito da instituição psiquiátrica da modernidade. Este combatia a presença do chamado louco na sociedade. Era muito menos de tratamento médico do que uma instituição repressora, de coibição, baseada na crença de que havia pessoas que representavam uma ameaça para a sociedade, logo deveriam ser excluídas.

3.3.1 A velha novidade

Uma das questões mais importantes apresentadas por Foucault (2014) e salientada por Machado (1995) é que, embora haja mudanças entre os períodos clássico e moderno, elas não ocorrem radicalmente. Há traços que demarcam a relação entre os períodos, e, muitas vezes, a mudança é feita artificialmente, mantendo alguns valores e práticas.

Mesmo com as mudanças operadas na modernidade, o rechaçamento da loucura perdurou e a ideia de excluir aquilo que é considerado ameaça a uma ordem vigente só

[13] Jean-Étienne Dominique Esquirol foi um psiquiatra francês, um dos fundadores da psiquiatria moderna que, segundo Roberto Machado, acreditava no hospício ou asilo, como uma instituição responsável pela cura da loucura, através de cuidados e eventos terapêuticos. Desenvolve o conceito de monomaníaco, que justifica o nascimento do manicômio judiciário.

[14] Pinel, considerado o pai da psiquiatria, viveu a experiência de estar à frente das masmorras durante a Revolução Francesa e acabou libertando os presos ditos loucos, que os encontrou animalizados, sujos, esquecidos. Para ele, com a liberdade, veio também a "cura" e a presença da razão nessas pessoas. O médico da época clássica utilizava instrumentos perversos como ducha, purgante, entre outros. Acreditava-se na volta da razão dessas pessoas através do tratamento que utilizava esses mecanismos. Pinel também conceitua a esquizofrenia.

se fortaleceu. Com a medicina psiquiátrica, surge o discurso de maior dominação da razão diante do que se chama loucura. Forja-se um discurso que domina os fenômenos tidos como loucura, quando o que se tem, de fato, é a evolução, a modernização dos mecanismos de dominação. Na modernidade, a loucura passa a ser vista como alienação, uma patologia da mente, surgindo aí a doença e o doente mental que precisavam estar em instituições para tratamento.

As teorias médicas são menos relevantes que a tentativa de manutenção do poder das instituições. Essas ainda são fortalecidas através da exclusão de tudo que as ameaça, silenciando e punindo essas pessoas. A medicina psiquiátrica funcionava como mais uma forma de controle social. As pessoas eram julgadas como doentes mentais muito mais pelos critérios morais do que pelo diagnóstico científico, pela observação da ciência.

É a partir desse pensamento que interessa pensar em como se deu a experiência de internamento no Brasil contemporâneo, que trouxe muito daquilo que foi descrito por Foucault, aspecto que também pode ser visto em *Todos os cachorros são azuis*: antigas práticas vividas pelo personagem em pleno século XXI.

Rodrigo de Souza Leão confessa que também queria fazer uma narrativa de denúncia, ao escrever sobre sua experiência. O olhar sobre a loucura ainda é retratado em vários aspectos da mesma forma que em outros períodos da história. Isso se faz presente na obra de Leão, mesmo quando a narrativa trata sobre internamentos que se deram na contemporaneidade. Se não havia mais instituições como o “Hospital Geral”, existia algo muito semelhante, mostrando que, de fato, a ruptura entre os períodos nunca é de forma abrupta e total. As instituições muitas vezes só modificam o nome, mas continuam com as mesmas práticas. Vê-se a preocupação em negar a palavra hospício, em vista de seu histórico e negatividade, e a defesa do uso de termos como clínica ou hospital psiquiátrico, muitas vezes, termos dissimulados por esconder as mesmas práticas do hospício.

O autor relata toda a dor de viver em um hospital psiquiátrico e projeta a potência de uma resistência a todo o sistema que lhe foi imposto. Neste momento, não se vê apenas a dor, mas a revelação da omissão de todos aqueles que deixaram práticas perversas se sustentarem em instituições como o hospital psiquiátrico. Questionando-se sobre o real projeto do internamento, o narrador tem plena certeza da inutilidade dessa prática como cura. Está claro que não há esse objetivo. O narrador se pergunta em algum momento: “Pra que serve a internação? Para reunir o entulho humano” (LEÃO,

2010, p.29). O hospital existe, assim como o já mencionado por Foucault, para higienizar a sociedade, extirpar os destituídos do direito à vida em sociedade.

Ao descrever o ambiente, o narrador revela que o hospício é uma mistura de cemitério com inferno, aliás, ainda considera o inferno menos pior. Ao mesmo tempo em que descreve a beleza mórbida de um cemitério, que se assemelha ao hospício cercado de flores, borboletas, árvores, vendo inclusive beleza nisso, denuncia as condições insalubres, traz o horror de um ambiente muito parecido com um presídio. Um ambiente de punição, com tratamentos desumanos. É a ideia fortalecida da punição que geraria a cura. O narrador também fala em celas, lugares para onde eram levados os mais rebeldes, onde ele também foi parar. Era o chamado "Carandiru", o lugar para os mais condenados, os considerados para sempre loucos.

Os pacientes, ainda como no Hospital Geral, eram diversos e estavam internados por motivos díspares. O narrador descreve muitos deles, sempre com um tom irônico e sensível, ora considerando a loucura como doença mental, distanciando-se, diferenciando-se desses personagens, ora mostrando que muitos deles não apresentam loucura alguma.

Quando descritos com algum sofrimento mental, o narrador Rodrigo usava de um humor sutil para trazer a subjetividade e a humanidade dos personagens. Havia na descrição a certeza de não reduzir aquelas pessoas aos seus sintomas ou hábitos apenas. Quanto aos personagens, o narrador descreve a Senhora de Todos os Gritos, que dava gritos constantes, ao mesmo tempo era cheia de formalidade e educação; um pai e um filho homossexuais e soropositivos; uma professora de sociologia chilena, que o narrador achava que foi torturada política; um homem que se vestia de mulher; um gari que foi internado por alcoolismo; outros alcoólatras ou viciados em outras drogas e policiais também foram internados.

O narrador tem plena certeza de que nem todo mundo sofre de alguma doença mental. Talvez o que os reunisse fosse a tal angústia sentida pelos marginalizados. Há gente de todo tipo, inclusive idosos que possuem as enfermidades típicas da idade que são confundidas com o que se considera "loucura". Vê-se o mesmo antigo critério de internação, muito distante de qualquer coerência médica, mas moral.

O narrador se coloca como mais uma vítima desse sistema de aprisionamento. Tenta entender, sem conseguir, qualquer lógica que explique a sua condição. Praticava atos que considerava inaceitáveis pelos "normais", como em um ataque de fúria,

quebrar toda a casa, o que motivou o seu internamento. Relatava que tinha uma "paranoia", um horror ao número 3, como já mencionado, e que ele achava que lhe trazia acontecimentos terríveis. Optava por quatro remédios quando deveriam ser apenas três. Além disso, dizia sofrer "uma paranoia" comum aos demais "loucos": ser seguido ou perseguido. Além dessas questões, o discernimento que o personagem tem, como amigos criaturas imaginárias, são momentos em que ele se coloca como um desviante, fora do que chamam normalidade. Rodrigo, no entanto, lamenta essa consciência. Diz que preferia ser louco incurável, não se saber louco, assim tudo seria mais fácil. Não se produziria tanta angústia.

Quanto ao que chamavam tratamento, havia a clássica medicação de pílulas azuis, como Haldol e Litrisan – remédios com fortes reações como letargia e tremedeira. Tais medicamentos eram também tomados pelo personagem principal, mas ele escolhia o remédio que iria tomar. Quando não os queria, fingia tomar. Um comportamento rebelde que destaca a reflexão feita pelo personagem sobre os efeitos dessas drogas.

Havia outras práticas que destacam a relação trazida por Foucault de cura e punição. Mecanismos que eram verdadeiras torturas e que prometiam, baseados nos discursos de uma medicina ultrapassada, a cura pela dor, pelo choque ou mesmo destituição de parte do corpo. Na narrativa, não havia mais a lobotomia[15], mas os eletrochoques continuavam, embora com os pacientes sedados. Os tratamentos eram traumatizantes e sem nenhuma melhoria para a vida desses sujeitos. Como vemos na fala do narrador em: "Quando o hospício estava cheio, era a hora de ficar quieto. Qualquer coisa e você poderia ser amarrado à cama. Dentro do cubículo e amarrado era a morte" (LEÃO, 2010, p.29).

Quando não eram punidos, não faltavam os descuidos. Os momentos de alegria eram poucos e frágeis. Havia a necessidade de que as pessoas se comportassem como animais dóceis, que do doce da vida só experimentavam a repugnante goiabada com fins muito longe de agradá-los, como podemos ver quando Rodrigo diz:

> Era como eles faziam no hospício: quando todos se comportavam

[15] A lobotomia era uma operação que atingia o lobo pré-frontal do cérebro, associado ao comportamento e personalidade. Inventada em 1935, pelo neurologista português António Egas Moniz que, em 1949, recebeu o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina. Utilizada no Brasil para tratamentos como esquizofrenia e depressão, a lobotomia causava letargia, apatia, dentre outras consequências. Usava-se o orbitoclasto, uma espécie de picador de gelo, para fazer o procedimento. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/26368520_A_lobotomia_e_a_leucotomia_nos_manicomios_brasileiros>. Acesso em: 12/04/2018.

> bem, endorfina neles: goiabada. Como se pode sentir falta de um lugar de onde ninguém vem, pra onde só se vai? No hospício só chegam pessoas (2010, p. 51-52).

Além de ser um lugar onde não se melhora, não se volta para a casa, o narrador levanta também a problemática de estarem juntas pessoas com diferentes necessidades. Mostra-se que não há um objetivo em prol da melhoria daquelas vidas e ele, como pertencente ao grupo, enxergava isso com consciência. Embora descrever os personagens e a "loucura" de cada um deles pudesse dar ao narrador um tom de lucidez que se sobrepunha àqueles que ele descrevia, não parece ser esse o objetivo. Rodrigo também descreve o que ele chama da própria loucura, em momentos de humor, que muito se assemelha ao riso da Loucura visto em Rotterdam: a ironia de quem sabe que ninguém a escapa.

O sentimento de angústia mostrado durante a narrativa também é alimentado pelo tratamento dos profissionais despreparados das instituições, seja em um hospital comum (Miguel Couto) ou em um psiquiátrico. Inexperientes, desumanizados, distantes. Rodrigo denuncia também os hospitais públicos: "E aqueles médicos tão jovens, que não sabem muito do que eu sei de biologia, fazendo gozação com a sua cara" (2010, p.17). O autor pensa sobre a condição dos profissionais que dizem tratar de todas essas pessoas. Neste momento, há uma crítica ferrenha à maneira cruel de como é imposta toda forma de poder aos vulneráveis.

O narrador dizia que os médicos tratavam as pessoas como um amontoado de seres desprovidos de necessidades particulares, individuais. Ao mesmo tempo, demonstra como a falta de preparo daqueles profissionais que lidam com os pacientes em hospitais públicos, em geral, ou em hospícios, se faz também pelo amontoado de pessoas de todos os tipos e supostos motivos de internamento.

> Imagina se eu fosse um funcionário do hospício? Deve ser muito difícil lidar com toda aquela clientela, com gente de todo tipo. Com caras da zona sul e com garis da Comlurb. Com velhinhos oligofrênicos e com Procuradores-Gerais da República senil. Os loucos mesmo devem ser os mais fáceis de ser cuidados (2010, p.24).

Lugar insalubre, pessoas das mais variadas necessidades, tratamento desumanizado e o retrato do descaso. O projeto de extermínio estava posto em todas as instâncias. O desespero, a descrença em um Deus justificada pelo horror vivido em seus

dias são demarcados durante a narrativa do personagem. Questiona, como Estamira e tantos outros, o Deus que permite a dor como a desse lugar: “Se havia um lugar como o hospício, era sinal de que Deus não existia. Ou ele existia e não queria saber de quem estava dentro daquele pequeno inferno” (2010, p.24). Em muitos momentos, o desabafo do narrador parece levar o leitor ao inferno muito parecido com o visto nos depoimentos e imagens documentadas por Daniela Arbex, no já mencionado *Holocausto Brasileiro*.

O livro de Arbex (2016) documenta a história do hospício em Barbacena, conhecido como Colônia, na serra da Mantiqueira, Minas Gerais, mostrado também por Guimarães Rosa em sua obra. Um período muito recente e brasileiro de um caso de genocídio, um verdadeiro campo de concentração, o holocausto, como a autora se refere às práticas do lugar. Segundo Arbex, o que acontecia por lá estava muito próximo do que se viu contra os judeus na 2ª Guerra Mundial. Mais uma vez, a ruptura dos tempos não se dá totalmente. O hospício genocida nunca esteve tão próximo.

O livro-documentário descreve mais do que a instituição do século XX, inaugurada em 1903, que teve sua desativação em 1994. Conhecido nacionalmente e, depois de denúncias, internacionalmente, como um cemitério humano, um depósito de pessoas, a autora se concentra na vida dos poucos que conseguiram sobreviver para contar a história. Alguns funcionários e “ex-pacientes” declaram suas histórias cheias de dor, desespero, delicadeza e, ainda, vontade de viver. Trazidos pela narrenschiff contemporânea, o *trem de doido*, desembarcaram aproximadamente 60 mil pessoas. Segundo Eliane Brum, que escreve o prefácio, 70% daqueles que passaram por lá não tinham diagnósticos.

Os motivos, seguindo a tradição europeia, eram os mais díspares possíveis, entre muitos, o uso de drogas, como maconha, porque se sentiam tristes. Muitos vinham com atestado psiquiátrico solicitado por qualquer pessoa e até crianças com doenças, como epilepsia, hidrocefalia, paralisia infantil. Essas eram descartadas no Colônia e não tinham nenhum tratamento que os desenvolvessem e respeitassem as suas limitações físicas para que tivessem alguma qualidade de vida.

O tratamento era bárbaro e impiedoso. Ao chegarem, perdiam sua identidade, andavam nus ou com uma roupa chamada azulão. Havia pessoas que dormiam em cama de capim, tinham uma alimentação indigna, não usavam talheres, até chegando ao extremo de comer ratos. O mais agravante é que recebiam injeções que os deixavam incapacitados. Havia a ducha escocesa, o eletrochoque, a lobotomia. Outros tratamentos

hostis aconteceram: eram intimidados, amarrados, enjaulados e, muitas vezes, escravizados, servindo como mão de obra.

Arbex descreve personagens como Antonio Gomes da Silva, que ficou calado durante 20 anos, mesmo sem nenhuma limitação na voz. Havia a Conceição Machado, que foi internada por causa de briga de herança com a família e sempre lutou contra o diagnóstico que recebeu. Arbex também ouviu funcionários, como Chiquinha, que revela o arrependimento por não denunciar aquela situação a que ela assistia. A funcionária acaba vivendo a sua espécie de tormento, pois como a autora diz: "Dentro do hospital, apesar de ninguém ter apertado o gatilho, todos carregam mortes nas costas" (ARBEX, 2016, p.43).

Não havia direitos humanos. Muitas crianças foram roubadas. Mulheres grávidas se sujavam de fezes para proteger seus filhos. Quando mortos, muitos corpos não iam para o Cemitério da Paz e sim vendidos para faculdades. Era mais uma prática bárbara do que Arbex chama de "comércio da loucura" (2016, p.31).

O Colônia, segundo a jornalista, depois de décadas, foi denunciado algumas vezes sem escutarem. Porém, ouviu-se o grito de Ronaldo Simões, em um congresso da UFMG, em 1972, influenciado por Michel Foucault (a quem acompanhou durante a visita do francês no Brasil, em 1973) e por Franco Basaglia, um italiano, autor da reforma psiquiátrica na Itália. Em 1980, fortalece a ideia de reforma psiquiátrica, cujo movimento também começou em Minas Gerais.

O Colônia transferiu os poucos sobreviventes que, em 2011, eram 190 pessoas, para "residências terapêuticas". Ao falar sobre o cotidiano dos que resistiram, a autora ainda traz histórias, como de uma paciente que dormia de sapatos por ter vivido a vida toda descalça.

Algumas leis e programas foram desenvolvidos para combater o cárcere e a desumanização, mas, até 2004, ainda foram registrados no Brasil situações análogas ao Colônia. A luta antimanicomial segue em prol da eliminação do internamento e recebe críticas que se questionam quanto à solução, no caso da crença de uma realidade de doença mental e seus desafios. O livro-documentário ainda revela que em 2013, estimou-se que 22 milhões de pessoas precisavam de alguma assistência que envolve a saúde mental.

Outros autores, anteriormente, também documentaram o hospital Colônia. Hiram Firmino é autor dos livros *Nos porões da loucura* (1982) e *A lucidez da loucura: a "via-*

crucis" de Maria, a Louca de Minas que desnudou a psiquiatria (1986). Helvécio Ratton produziu o documentário "Em nome da Razão", em 1979, que também denunciava a situação do Colônia. Arbex conta a experiência de Ratton quando filmava o documentário em que um paciente questionou: "Sei o que vocês estão fazendo. Tirando foto de todo mundo. Assim, quando a gente morrer, as pessoas vão saber que tivemos aqui" (2016, p.216). Era a lucidez que se revelava e, muitas vezes, gritava por socorro, mas era silenciada.

O Hospital Colônia, embora pareça a pior de todas as instituições, tem muito daquilo que é narrado em *Todos os cachorros são azuis*. A desumanização daquelas vidas está presente de forma muito próxima. O narrador Rodrigo também se posiciona quanto à luta antimanicomial ao pensar sobre a condição dele e dos demais. Pensa ainda sobre a grande crítica feita sobre a reforma. Nesse momento, um posicionamento parecido com o do escritor Ferreira Gullar que, na vida real, teve dois filhos com diagnóstico de esquizofrenia. Diz o narrador:

> O modelo hospício tinha que ser mudado. Mas como a minha família me aguentaria quebrando tudo? Nas horas em que me vem uma pertinência maior, vem a pergunta: o que eles poderiam fazer? No dia da crise não se pode fazer nada. E o que fazer pra não entrar em crise? (LEÃO, 2010. p.32).
>
> É como eu me sinto, um ser crucificado. Antigamente, todo mundo que era diferente ou representava algum perigo era crucificado. Hoje em dia fica em lugares como hospício, que é a melhor forma de não melhorar (2010, p.51).

O narrador não achava respostas para essas questões, mas tinha certeza do horror da condição daquelas vidas. Acreditava que nada melhoraria naquele lugar e a morte ainda não era a pior condição. Em vida, era preciso resistir. O personagem Rodrigo se reinventa e tece críticas violentas. Nesse sentido é que diante da desgraça, da condição de minoria, é que podemos pensar a narrativa como literatura de resistência. É a possibilidade de superar, ultrapassar as barreiras que impedem a vida, os sistemas de poder que não perdoam aquilo que eles não dominam e fazer da própria dor uma potência, um instrumento de sobrevivência.

"Um dia sobrevivo pra mostrar todo este jogo sujo" (LEÃO, 2010, p.31). Assim fala o personagem e a cada página parece ser o seu principal objetivo. Na tentativa de ser um sobrevivente, o personagem é construído como se fosse ao mesmo tempo um

leão e um vaga-lume se pensarmos na metáfora defendida por Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). O autor traz a ideia de vaga-lume aos que insistem em acreditar em uma luz que se ilumina sob a escuridão, na possibilidade de vida mesmo depois da destruição.

Em seu livro, Didi-Huberman traz alguns autores que pensaram sobre a experiência da humanidade diante de contextos de destruição, como as guerras como Hannah Arendt e Walter Benjamin, entre outros. O autor não se rende ao pessimismo que acredita na morte ou desaparecimento dos vaga-lumes, no fim de qualquer esperança. Aliás, é sob a escuridão que fica mais possível, mais forte a iluminação dos vaga-lumes.

Se há algum projeto que aniquila a esperança e faz com que as pessoas se sintam dominadas, vencidas, ainda assim, ou por isso mesmo, haverá uma força em contrapartida, haverá o seu contrário nos pequenos espaços de resistências, nas fissuras que são potência de transformação. Para Didi-Huberman, mesmo que as luzes dos vaga–lumes sejam apenas lampejos, será ainda sobrevivência, como uma disputa de forças, que mesmo sendo injusta, pela discrepância dessas forças políticas, elas ainda estão e são presentes.

Silviano Santiago, no artigo "Uma revoada dos vaga-lumes*"* (2011), ao refletir sobre o pensamento de Didi-Huberman, ressalta as ideias paradigmáticas que envolvem o ensaio como "Genocídio e fulgurações da alegria. Barbárie bélica e clarões de beleza. Poluição e estilhaços de esperança. Perda da voz política e experiência interior" (SANTIAGO, 2011, p.59). Forças contraditórias que se fazem presentes, uma motivada pela outra, como resposta, como embate. Referindo-se à "sociedade do espetáculo", em que se acredita que os vaga-lumes não brilham mais, tudo foi engolido pelo capital e pelas mídias, o autor escolhe um outro olhar, diferente do que ele chama de "pessimismo moderno". Um pessimismo que acredita na morte da experiência. Os vaga-lumes representam uma luz talvez ofuscada pelo barulho da modernidade que esconde a capacidade latente de outras forças romperem com a ordem e desestabilizarem as forças opressoras.

Os vaga-lumes são a esperança de construções de outras possibilidades que não a dominada pelos valores modernos, mas que vive um "saber clandestino" que aprendeu a existir mesmo no conflito, a ocupar os espaços que lhe são de direito, ou mesmo reinventar outros espaços. É preciso, sobretudo, saber-se vaga-lume, saber-se provido de

uma voz capaz de iluminação, mesmo que sob dominação. Uma dominação que também trabalha para que os vaga-lumes não se saibam como tais. Não compreender essa potência e desistir dela, é justamente fazer o jogo dos dominadores que são capazes de produzir instituições, como o hospício, e tudo o que se pôde viver dentro dele, como vimos. Negar essa potência, segundo Didi-Huberman

> É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2011.p.47).

Na narrativa *Todos os cachorros são azuis*, o personagem Rodrigo vive a sua pequena luz de vaga-lume. Foi preciso viver a loucura, como experiência crítica, estar atento aos acontecimentos, ter um olhar sensível, estabelecer uma relação de proximidade, reinventar-se como líder de uma religião. Ainda era urgente trazer à luz os problemas vividos por aqueles que passaram pelo internamento psiquiátrico, a denúncia do terror, dos profissionais, sobretudo das instituições desse tipo. Todos esses elementos são a chama, mesmo que pequena, que o narrador-personagem sustenta em sua luz vaga-lume.

Rodrigo critica a omissão, mas além, a cumplicidade do poder diante do projeto de silenciamento das pessoas que não lhes interessam. Nas palavras do narrador, ele reflete: “Quantas coisas os governos fazem para destruir a vida dos que incomodam” (LEÃO, 2010, p.27). O personagem denuncia e rompe com a realidade. Há a lucidez que compreende os mecanismos institucionais de dominação.

Outros personagens pacientes, de alguma maneira, podem ser considerados vaga-lumes, uma vez que possuem uma potência de resistência à ideia de “fazer morrer”, explicada por Foucault no livro *Em defesa da sociedade* (1976). Não tirar a vida das pessoas de forma direta, mas fazer com que elas vivam em um lugar sem dignidade, sem estrutura e completamente alienadas na sociedade; impedir a possibilidade de saúde e deixar com que aqueles corpos tenham a morte como uma salvação. De alguma forma, a cada dia em que se vive em um hospício, é vista uma fagulha de luz, é reafirmada a existência de vaga-lumes, pois a vida em si já é uma transgressão, uma rebeldia. Rodrigo tinha ciência plena disso e podemos compreender essa ideia quando ele diz: “Vivo sedado e cheio de doses altas de remédio na veia. Tudo para ser invadido por uma música, tudo pra manter a boa ordem do estado. Somos a

minoria, mas pelo menos eu falo o que quero" (LEÃO, 2010, p.17).

Viver sedado era uma forma de controlar o comportamento do considerado "louco". Se não morrem, o mais conveniente a fazer é transformar aquele sujeito em corpo passivo, controlado, sedado para que não intervenha na ordem.

O hospício e os procedimentos da instituição vividos pelo narrador Rodrigo também atravessam sistemas de poder explicados por Foucault em *Vigiar e Punir* ([1975] 1987). O hospício era um lugar em que, na maioria das vezes, só havia a data da chegada. Não havia altas, reestabelecimento. Como visto em *História da Loucura*, os considerados loucos eram exilados como os leprosos. Muitos sujeitos viviam no hospital psiquiátrico dentro dessa perspectiva.

Foucault também afirma que, quando a peste assolou uma cidade no fim do século XVII, desenvolveu-se o sistema disciplinar, um policiamento de atitudes. O medo da peste trouxe uma série de mecanismos disciplinares para que ela não se alastrasse. Esses meios desenvolveram uma disciplina que se transforma em um mecanismo de poder.

Mais tarde, tem-se a ideia de vigilância pensada por Foucault ainda em *Vigiar e punir*, através do panóptico concebido pelo filósofo inglês Jeremy Bentham (1748-1832), criado em 1791. Segundo Foucault, o panóptico foi um mecanismo arquitetônico formado por uma construção anelar em que havia uma torre no meio de um pátio dividido em celas. Quem estivesse na torre poderia observar as celas, enquanto os sujeitos presos nada podiam ver, apenas serem vistos.

O panóptico é um sistema disciplinar através de um mecanismo de observação. Um poder anônimo que analisa tudo que está em volta para que os corpos possam ser controlados, observados e não possam observar. Dentro de uma vigilância ininterrupta, o sujeito não participa do ato de comunicação, não é agente da sua condição.

Embora Bentham apresente o panóptico como um mecanismo arquitetônico específico, Foucault o traz de forma estendida, metaforicamente generalizada para compreender a relação entre o ideal de poder e a sua aplicação em diferentes sujeitos como presidiários, estudantes, operários e os considerados loucos.

A partir do início do século XIX, o controle disciplinar se dá através de instituições das quais o asilo psiquiátrico é um exemplo. Há a individualização do sujeito, a imposição de um dado comportamento aos internos através de punições que forjam um aprendizado, uma educação que tenta corrigir os inadaptados. Nesse sistema é desenvolvida a ideia de panóptico, a qual permite que os sujeitos sejam capturados pelo

poder, treinados para a obediência para seguir um determinado modelo de sujeito. O panoptismo é modelo para os mecanismos de poder que são estendidos por toda a sociedade.

Mantendo os indivíduos sedados e/ou lúcidos, dentro das instituições psiquiátricas ou em outras instituições, a ideia do panóptico contribuiu para a sofisticação dos mecanismos de poder. Ainda no hospital psiquiátrico, em que essa imposição é, na maioria das vezes, de subjugamento, do perverso, há aqueles que transgridem e produzem formas de resistência a esse sistema.

O espaço que escapa, a fresta da janela fechada, as flores no asfalto, as possibilidades infinitas de reinventar a vida são formas de resistir ao título de vencidos e traçar a própria sobrevivência. É dessa forma que o personagem Rodrigo é construído e dessa forma que o autor Rodrigo de Souza Leão pensa a sua escrita. A escrita, denominada por ele como alucinatória, é resultado de uma arte transgressora e, profundamente, iluminada.

4 POR UMA ESCRITA ALUCINATÓRIA

A minha alucinação
É suportar o dia a dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais
(BELCHIOR, 1976, Lado B, faixa 1)

4.1 "EU SOU TUDO E NADA POSSO SER"[16]

"Quis dar ao livro uma escrita alucinatória" – diz o autor Rodrigo de Souza Leão, ao falar sobre *Todos os cachorros são azuis*, em entrevista concedida a Fernando Ramos[17], para o *Jornal Vaia*, em 2009. E o que seria essa escrita? Uma escrita a qual não quer dizer que o autor proponha algo que se aproxime de uma exaltação à loucura ou que se assemelhe ao que Rotterdam faz em *Elogio da Loucura* ([1509] 2002), trazendo o humor para caracterizar todos os sujeitos que compõem a sociedade como subordinados à loucura.

Leão não nega a existência da loucura como patologia, como doença mental, muito menos todo sofrimento que ela possa acarretar. O que não escapa da obra são duas potências criativas as quais atravessam toda a narrativa: ser uma literatura autoficcional da urgência, que desestabiliza o discurso da loucura ao ser a voz do próprio sujeito considerado louco que organiza o seu discurso, além de trazer a potência da linguagem trabalhada pelo autor. Podem-se apreender mais profundamente os dois momentos.

No primeiro momento, ainda cabe pensar na condição de sujeitos "vaga-lumes", proposto por Didi-Huberman (2011), vista tanto no narrador quanto no autor. Existe uma condição política que pode ser pensada a partir do conceito de literatura menor, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: para uma Literatura*

---

[16] Verso do poema *Dilúvio*, de Rodrigo de Souza Leão, publicado no website <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/poesia/poesia3.htm>. Acesso em: 21/05/2017.

[17] Fernando Ramos é jornalista e editor do *Jornal Vaia*, em Porto Alegre. A entrevista feita com Rodrigo de Souza Leão está publicada no site dedicado ao autor: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 04/02/2017.

menor (1975). Segundo, cabe tentar trazer o que se chama aqui de escrita alucinatória. É o nome dado à criatividade e a vontade do autor de transgredir e experimentar o novo, marcado pela influência que ele carrega da arte moderna e da contemporânea. Uma escrita que é destoante aos olhos da "normalidade", uma escrita que causa alucinação.

Fala-se aqui em uma alucinação que não advém de uma doença, de alguma força que possa ser encontrada em uma patologia, mas da força criativa que traz uma escrita pensada por Deleuze em *A literatura e a vida* (1993), fundamentada no devir. Uma escrita que é a suspensão da doença, é a busca pelo espaço que não foi preenchido por ela, é a literatura se apresentando como "uma tarefa de saúde" (DELEUZE, 1993, p.4). Não é, propriamente, a cura do escritor, pois Deleuze não o compreende como doente nem como alguém com plena saúde, mas como alguém que pode ajudar a curar o mundo em si. Isto se dá através de suas vivências experimentadas de uma forma peculiar, fruto de uma saúde não convencional, mas aquela deslocada, que inventa outras formas de ver.

Na narrativa, Rodrigo se encontra em um ambiente de experiências de dor, considerado alguém que não possui essa saúde convencional. Em todo percurso da história, é a voz que se autoanalisa, observa as relações, as práticas perversas, critica, denuncia e transforma a sua existência, também ocasionando a transformação da existência de tantos outros.

Deleuze e Guattari fazem um deslocamento semântico quando entendem menor não no sentido qualitativo de inferioridade, mas caracterizando uma escrita de cunho político, rebelde, revolucionário. Uma literatura a qual destaca a questão da experiência, as fragilidades e as potências encontradas em narrativas que disputam um lugar. Segundo os autores, a literatura menor compreende uma escrita desterritorializada, onde tudo é político e adquire um valor coletivo.

Vê-se uma proximidade do conceito na obra de Leão. Quando se trata de uma escrita desterritorializada, o narrador traz essa estratégia durante a narrativa a qual atinge o seu ápice no último capítulo na fundação da língua *Todog*. Depois de todas as experiências vividas, só restava ao personagem principal tecer outra linguagem que representasse essa minoria pertencente ao clã fundado por ele. Para tal, ele não acredita que o português possa representar essa minoria, embora seja preciso que se dome a língua a qual impera. A língua desterritorializada é instrumento que fortalece a ideia deleuziana de "linhas de fuga", rompimento com o estabelecido. Acredita-se que

> Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.38).

Rodrigo inventa uma língua sem território, uma língua que surge da dominante, mas que a escapa. São palavras do narrador: "Cada vez mais eu dominava a linguagem. Aquela que uniria todos os seres. Eu sabia tanto de linguagem que aos poucos ia deixando de falar português" (LEÃO, 2010, p.72). Para estabelecer uma ordem em que a minoria pudesse ser ouvida, compreendida e tocasse os seus iguais, era preciso romper com a língua dominante, fugir também da dominação da linguagem.

O sentido político desenvolvido pela literatura menor está em tornar políticas as demandas de um indivíduo. É ter, por exemplo, uma obra que se destaca como autoficcional, no entanto, as questões desse indivíduo dizem respeito às questões políticas. Como afirmam Deleuze e Guattari: "A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política" (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.39). Ser diagnosticado com uma doença mental e viver todas as experiências de aprisionamento trazem as discussões acerca do tratamento dado ao que se entende por loucura na sociedade e no questionamento da própria presença de qualquer patologia. A necessidade de Rodrigo representa a necessidade de todos os indivíduos que vivem uma experiência semelhante à do personagem principal.

O aspecto político da literatura menor já carrega também a característica de valor coletivo. O posicionamento do personagem Rodrigo diante dos acontecimentos e a sua condição trazem as vozes de um coletivo, representam aqueles que tiveram experiências semelhantes e não puderam ser ouvidos. Um valor o qual compreende que "o que o escritor diz sozinho já constitui uma acção comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.40).

Pode-se voltar à ideia de Arfuch quanto ao biográfico transcendente ao íntimo ou ao privado que adquire uma enunciação coletiva. A literatura menor mostra a expressividade e o impulso que existem em uma literatura que se fortalece dentro de um sistema de exclusão, surgindo como uma força que tenta romper com os discursos dos

poderes hegemônicos, iluminando outras vozes.

Quando o narrador Rodrigo pensa sobre o ato da escrita, vê-se a prática metadiscursiva de Leão. Há um pensamento que está para além do narrador. Sente-se a presença da voz do próprio autor que, através da metalinguagem, posiciona-se sobre a própria escrita como no trecho: "Você não deve escrever sobre o hospício. Não. Todo mundo tem um hospício perto" (LEÃO, 2010, p.52). No trecho, percebe-se que o tema da loucura é oneroso e falar sobre hospício é também falar sobre omissão da sociedade diante do tratamento de horror, tornando um assunto inconveniente para uma sociedade que não se sente culpada e faz de tudo para não se sentir. Em seguida, ele nega a própria fala, mostrando a necessidade de romper o silêncio, porque os hospícios estão entre nós, seja como aprisionamento documentado na história ou em todos os outros aprisionamentos que a sociedade inventa em seu cotidiano.

O protagonismo de um personagem colocado em um lugar marginalizado imprime à obra as marcas observadas por Denise Carrascosa em *Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor* (2015). A autora traz a análise da escrita de Luiz Alberto Mendes (1952), autor dos livros *Memórias de um sobrevivente* (2001), *Às cegas* (2005) *e Cela Forte* (2012), que produziu em um ambiente violento de confinamento, a prisão, assim como é o hospício. Lugares os quais imprimem marcas no sujeito a partir da crueldade de uma sociedade disciplinar, que castiga os corpos e os submetem a situações-limite. Ela pensa essa produção, trazendo a ideia de técnicas e políticas de si como "seus (do autor) investimentos discursivos estratégicos e, portanto, políticos no sentido de um retrabalho ativo sobre tais marcas" (CARRASCOSA, 2015, p.122).

Carrascosa anuncia a obra do Luiz Alberto Mendes como uma escrita que expõe, além das marcas de um resgate e/ou construção de uma subjetividade muito prejudicada com o sofrimento resultado de uma intensificação de um sentimento de solidão, mas também que "denuncia um conjunto de práticas sistemáticas de marginalização e tortura do Estado brasileiro" (CARRASCOSA, 2015, p.122). Vê-se a profunda semelhança entre as prisões e os hospícios como ocorre em *Todos os cachorros são azuis.*

A autora mostra que existem "dois vetores de força que fazem parte de uma mesma zona de intensidades" (CARRASCOSA, 2015, p.129). Ela denomina como "técnicas e políticas" de si. As técnicas estão contidas naquilo que está posto como "possibilidades identitárias", um domínio o qual limita as identidades àquilo que

preexiste e é validado como forma de existir do sujeito, tanto individualmente quanto socialmente. As políticas de si enfrentam e desenvolvem meios de resistência que confrontam esses limites.

Em “Pós-colonialidade, pós-escravismo, biofícção e con(tra)temporaneidade” (2014), Carrascosa utiliza o conceito de biofícção como “deslimite profícuo entre o eu e o outro, o real e o ficcional, o um e o múltiplo” (2014, p.111) característico da escrita de si para se ater ao que ela chama de “literatura prisional”. Esse “deslimite” também compreende a defesa de uma subjetividade fluída e múltipla, combatente do engessamento das identidades subordinadas àquilo que está posto pelos poderes hegemônicos.

A autora traz a ideia deleuziana a qual pensa uma subjetividade na contemporaneidade que diz respeito à potência de uma “metamorfose” do sujeito. Ele tentar livrar-se das imposições do poder que o subordina ora para ser sujeito individual, ora pra representar uma identidade pré-determinada. É preciso pensar o que chamam loucura também como essas formas de vida as quais extrapolam essas identificações, fissuram a normatividade imposta. Inspirando-se em Carrascosa, surge a questão: o que seriam os loucos senão “potências desviantes” que fissuram a lógica capital?

O livro de Leão em estudo é uma “potência desviante”, assim como o personagem principal. O narrador-personagem se mostra flúido e múltiplo quando, ao mesmo tempo em que afirma uma patologia, um corpo que sofre, simultaneamente, é um corpo que resiste, julga, avalia, compreende-se para além de um determinismo, de uma naturalização da condição marginal. Há ali um sujeito que enfrenta, um corpo o qual, “é o lugar da liberdade, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas.” (SANTIAGO, 2002, p.32) como diz Silviano Santiago, no já citado *Nas malhas da letra.*

4.2 DESCAMINHOS DA ESCRITA

O rugido de Leão quer combater uma sociedade repressiva. O autor se anuncia pelo nome referente ao forte animal, que pode ser ouvido a quilômetros de distância, além de ser o mais imponente líder entre os animais. De certa forma, ele cumpre esse

papel dentro do hospital psiquiátrico. Sua força, seu grito (rugido) é a sua escrita que transgride e inventa outras forças, para que sejam reverberadas na sociedade. Assim se dá sua "escrita alucinatória". Defendida e construída por Leão, sua escrita remete à provocação do Foucault de "Loucura, literatura e sociedade" ([1970] 1999) que relaciona escrita e loucura. O autor afirma que, a partir do século XIX, grandes escritores mostraram certo medo de tornarem-se loucos, algo que não era visto no período clássico. Para o filósofo, não era possível não associar a escrita à loucura, dados os questionamentos sobre o ato da escrita sem funções exteriores ou compromisso com tudo que já está determinado na sociedade.

> Antes, escrever era escrever para alguém [...] hoje a escrita se orienta para outra direção. A escrita posterior ao século XIX existe para ela mesma, existiria independente de todo consumo, leitor, prazer e utilidade. A loucura é de algum modo uma linguagem que se mantém na vertical. Por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina, o recobre. [...] Esse risco de que o sujeito ao escrever seja levado pela loucura, de que esse duplo que é o louco pese sobre ele, isso, na minha opinião, é justamente a característica do ato de escrita. É quando encontramos o tema da subversão da escrita. (FOUCAULT, 1999, p.215)

Se, ao escrever, o sujeito é levado pela loucura, pode-se compreender a escrita também como o lugar do deslocamento, da possibilidade de invenção do novo, de romper com os modelos e, mesmo sem querer, trazer a loucura de cada escrita para que ela mesma se renove. Enquanto crítica social, Foucault questiona a sobrevivência da função subversiva da escrita, e se ela, hoje, ao contrário, reforça o sistema repressivo burguês. Ainda pergunta, "a escrita tem, de fato, a força para derrubar a ordem estabelecida?" (1999, p.236). Talvez se não derrubar, fissurar essa ordem, apresentar e fortalecer os discursos que são silenciados por ela.

O metadiscurso de Leão em *Todos os cachorros são azuis* traz, de forma direta, a relação entre escrita e loucura quando o narrador diz sentir a influência da loucura moderna. Ao tempo em que demonstra medo e é movido por uma aguda crise, achando estar sendo perseguido, demonstra também discernimento e parece mais próximo dessa loucura moderna. Parece ser o espírito que move o sujeito da literatura moderna descrito pelo narrador: existe algo de inadaptado, deslocado, impondo uma rebeldia que produz novas formas de escrita.

Para compreender melhor o que chamamos de escrita alucinatória, faremos um

percurso pelos elementos os quais Leão apresenta na narrativa e alguns aspectos do procedimento observado para a construção dessa escrita.

4.3 ALUCINAÇÕES

Sem qualquer intenção de aprofundar os conceitos os quais permeiam o que se entende por loucura sob o ponto de vista clínico, pensaremos o que seria uma escrita alucinatória, aquela que causa, provoca alucinação. Pode-se pensá-la a partir dos conceitos de alucinar e alucinação, desenvolvidos na área médica, mas também ultrapassando essa fronteira.

Do latim, *allucinatio*, a palavra alucinação, segundo o dicionário etimológico[18], quer dizer "ação e efeito de ofuscar, enganar, vagar mentalmente com falsas imagens". Alucinação, para a psiquiatria, é uma percepção de estímulos por um sujeito sem que haja um objeto, um elemento o qual, de fato, estimule a percepção desse sujeito. Alucinar é uma confluência do grego (alyein = vagar, errante) e o termo em latim lux (luz). Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, significa "perder a razão, desvairar" (CUNHA, 1989, p.36).

Sabe-se, também, que os termos provenientes dos estudos das ciências dedicadas à saúde mental, como a psicologia e a psiquiatria, são utilizados pelo senso comum, tornando palavras muito cotidianas. São comuns as conotações para termos como esquizofrenia, bipolaridade, transtorno, histeria, alucinação, utilizados socialmente distanciados ou mesmo esvaziados de seu significado científico, fruto de ressignificações ou significados divergentes do discurso da ciência médica.

Com essa licença poética, pensando, sobretudo, no que seria essa escrita alucinatória, tomamos também o conceito psiquiátrico apenas como ponto de partida. Alucinação é o conjunto de alterações sensoperceptivas, uma sensação a qual torna presente ou distorce algo que não está ali. Para aquele que sofre a alucinação, há a total convicção da presença do objeto.

---

[18] Dicionário etimológico produzido com contribuições de professores e filólogos de todo o mundo, organizado por Valentín Anders. Disponível em: <http://etimologias.dechile.net/?alucinar>. Acesso em: 20/02/2018.

Segundo o dicionário de psiquiatria[19], alucinação é uma "sensopercepção, de qualquer natureza, que se dá na ausência de estímulo externo apropriado." Varia conforme "a modalidade sensorial afetada; a intensidade; a complexidade; a clareza de percepção; e o grau subjetivo de sua projeção ao exterior". Relacionada aos órgãos dos sentidos, há diferentes tipos de alucinações: olfativas, táteis, visuais, auditivas. Causadas pelo uso de substâncias químicas, síndromes, inclusive pela esquizofrenia.

Acredita-se que fatores ambientais são determinantes para justificar alguns diagnósticos na psiquiatria, ou seja, existe também um fator cultural que incide sobre a alucinação. A cultura é também responsável pela percepção das coisas, como acreditava Carl Gustav Jung (1875-1961) e Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840), o médico que denominou o fenômeno da alucinação.

Se alucinar é vagar sem luzes, pode-se pensar que a escrita alucinatória é aquela que quer distanciar-se dessas luzes, entendidas como razão. Uma escrita alucinatória é uma escrita errante, que resiste a classificações e busca lugares não iluminados, ofuscados. Uma escrita alucinatória é aquela que reivindica a imaginação, busca novas percepções, entende que o conhecimento está para além da racionalidade e que há espaços não desvendados pela luz da razão.

A escrita alucinatória de Leão tanto traz alucinações vivenciadas pelo personagem Rodrigo como também utiliza de recursos discursivos que provocam alucinações, despertam percepções, provocam o distanciamento da razão. O chip, o grilo, Rimbaud, Baudelaire, aforismos, bricolagens, cenas cinematográficas são elementos que compõem e movimentam a escrita alucinatória de Leão.

Na narrativa, há duas alucinações as quais o personagem afirma estarem dentro do seu corpo (o chip e o grilo) e outras duas exteriores, que o acompanham, ajudam a construir o seu pensamento (Rimbaud e Baudelaire). O narrador afirma ter engolido um grilo no passado, aos 15 anos. Naquele passado, dá-se o primeiro sintoma de anormalidade, ao acreditar ter engolido o grilo. No presente, ele engole um chip que colocaram em sua bebida. Um chip que chega a falar com o personagem. A ideia de perseguição pela CIA e KGB o fazia acreditar na presença do chip.

O personagem acaba chegando à conclusão: "O grilo que engoli é o mesmo chip de hoje" (LEÃO, 2010, p.29). O narrador sempre esteve acompanhado por uma

[19] Glossário de Termos Técnicos do site Psiquiatria Geral. Disponível em: <https://www.psiquiatriageral.com.br /glossario/a.htm>. Acesso em: 20/02/2018.

percepção incomum. As alucinações os acompanhavam e, muitas vezes, lhe eram cúmplices. Rodrigo dividia alguma culpa de seus atos como influências dessas alucinações. Elas atuam ora como perseguições (o chip e o grilo) ora como salvação e companhia (Rimbaud e Baudelaire).

A escrita alucinatória de Leão não se resume à questão do chip e do grilo ou em desenvolver as vozes ouvidas pelo narrador. Vozes que podem ser caracterizadas como alucinações auditivas ou visuais, presentes à luz dos personagens Rimbaud e Baudelaire. Além do chip e do grilo e dessas alucinações personificadas, há uma linguagem em toda a narrativa que desenvolve uma escrita alucinatória também no processo da construção textual. E o que seria essa construção?

Há no texto um jogo que se estabelece por explorar diferentes percepções sensoriais. Há uma escrita que encontra em sua intertextualidade uma série de resquícios de outros objetos artísticos que se transmutam em um material para aquilo que se quer dizer. Vai-se montando um conjunto de pensamentos, aforismos, existencialismos, outras obras, personalidades, que mobilizam o leitor para que interceda no universo das percepções do narrador.

"O vento corta a faca do meio-dia. Zaratustra deve estar andando pela floresta. Como voar parado? Existe amor ao meio-dia? Quando ela passa por mim, babo." (LEÃO, 2010, p.49). Sentir o vento cortar a faca do meio-dia é experimentar outras percepções. Com esses recortes, como numa bricolagem, Leão vai montando o seu texto de inesgotáveis referências (Zaratustra) e leituras, junto a pensamentos filosóficos e ações da narrativa. Leão traz todo tipo de arte, em uma sofisticada bricolagem. A junção desses elementos parece a busca de uma metamorfose da linguagem.

A escrita alucinatória de Rodrigo também se dá pela tentativa de romper com os limites da linguagem. Uma escrita que se aproxima do método psicanalítico da livre associação. Freud, em *Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, A questão da análise leiga e outros trabalhos* (1925), reitera a ideia de que pelo sintoma chega-se à origem do trauma. Para isso, era preciso que o paciente falasse livremente, espontaneamente, para haver a manifestação do inconsciente através dessa fala. O psicanalista não direcionava o processo. O paciente falante dizia aquilo que lhe viesse à mente, quaisquer pensamentos sem nenhuma instrução consciente, em um processo de "autopercepção". Há uma tentativa de liberdade de fala neste método, o qual se tornou a "regra fundamental" da psicanálise, para a qual, como dito, não é dada nenhuma

orientação ao sujeito que se expressa.

A escrita alucinatória de Leão não tem qualquer tipo de censura. O personagem Rodrigo escreve seus pensamentos que vão se associando livremente. Há uma ordenação muito singular das ideias. São pensamentos que se metamorfoseiam em discursos frutos de uma confusão reveladora. Busca-se outra forma de pensar e mostra-se um sofisticado trabalho do autor. As ideias pertencem a outra lógica, que não está desgastada. Isso se dá, por exemplo, através da invenção dos inúmeros aforismos que buscam tensionar os limites da linguagem.

"O que é a solidão? É viver sem obsessões" (LEÃO, 2010, p.52). Um aforismo que é uma das muitas reflexões do narrador-personagem. Uma possível leitura é a impossibilidade de isolamento, de não se estar acompanhado, diante daquilo de doloroso que pode ser a solidão, devido à persistência de uma ideia fixa, uma obsessão. A ideia o acompanha. Quem se permite uma insistente compulsão ou mesmo uma perseguição fruto da imaginação nunca está só. A invenção, a imaginação persistente impossibilita a solidão.

Logo depois, o narrador completa a ideia: "Mas na vida às vezes a gente tem que escolher entre esmurrar a ponta de uma faca ou se deixar queimar no fogo" (2010, p.52). Parece que entre a solidão e a companhia de obsessões não há uma vida fácil. Haverá dor nas duas direções. Se um antídoto contra a solidão é estar envolvido por uma ideia imaginativa, é persistir nessa ideia, isso não quer dizer que não haverá perigo. No entanto, o vazio da solidão não parece ser um caminho mais sábio ou feliz.

Leão traz outras reflexões também como no trecho: "Tratar com loucos ou com gente normal. Qual a diferença? Com quantos paus se faz a canoa da realidade?" (2010, p.75). O último questionamento pode ser lido como uma releitura de um ditado popular que pensa a realidade em trânsito como uma canoa que navega pelas águas do rio. A realidade não tem fixidez. Ela, assim como a alucinação, considerada uma percepção provocada por uma irrealidade, também é embalada pelas águas, também transita. Com tom irônico, o narrador afirma que a realidade é invenção, foi construída. Loucos ou gente normal, faz diferença? O que, de fato, os separa? Nota-se a crença na fragilidade da fronteira entre o real e o irreal, entre loucura e normalidade.

O personagem Rodrigo diz que "Estava possuído por um espírito fértil de loucura moderna, que muitas vezes, ajudou a poesia do século e colocou o sujeito da literatura contemporânea no seu devido lugar" (2010, p.64). É quando o narrador faz

menção à figura de Baudelaire que, junto com Rimbaud, em se tratando da literatura universal, são "o espírito fértil de loucura moderna". Eles viram personagens muito importantes na narrativa, as alucinações inseparáveis dele durante quase toda a história. Novas percepções são trazidas pelas alucinações.

4.3.1 "Rimbaud é a tempestade. Baudelaire é o vento"[20]

O personagem Rodrigo convida, ironicamente, o amigo imaginário Badeulaire para ser moderno, como vemos em: "Baudelaire é neurastênico, fica sempre distante, mesmo na festa. Ele não deixa seu olhar fundar a modernidade. Então eu falo: sejamos modernos, Baudelaire" (LEÃO, 2010, p.60). O narrador brinca com o fato de Charles Baudelaire, o poeta e crítico francês, na história da literatura universal ser considerado o fundador da poesia moderna e do simbolismo.

Baudelaire (1821-1867) foi poeta e crítico literário. Conhecido como poeta maldito, escreveu em uma França governada pelo monarca Napoleão III, neto do Bonaparte. Naquele momento, Paris era governada por Georges-Eugène Hausmann (1809-1891) que empreende uma grande reforma de modernização na cidade. Paris renasce em plena Revolução Industrial, depois das crises que ocasionaram as manifestações da Revolução de 1830 e a Primavera dos Povos de 1848. Paris torna-se uma cidade geometricamente e estrategicamente planejada, repletas de grandes avenidas, *boulevards* e largas ruas para serem controladas pelo governo com o objetivo de que mercadorias fossem melhor deslocadas, como também, em caso de barricadas, conter movimentos revolucionários muito comuns na época. É a transformação de Paris no que se conhece até hoje, o nascimento da *Cidade Luz*.

Baudelaire é o poeta que resiste e pensa tais mudanças da cidade. Lamenta o desmoronamento da cidade medieval e repulsa a Paris planejada, artificial, a chegada da tal modernidade. O autor viveu em Montmartre como muitos outros escritores, uma das poucas regiões que não sofreram tais mudanças. Local que acolhia os artistas e mantinha a natural boemia da poesia, se comparada à Paris moderna. Montmartre resistia ao engessamento proposto à cidade. É diante desse conflito que Baudelaire

[20] LEÃO, 2010, p.56.

escreve os seus poemas e evidencia os poemas em prosa.

Com agudas críticas aos valores capitais, o autor lamentava as mudanças as quais, de alguma forma, retiravam a alma de Paris. A repulsa a essas mudanças está explícita em sua obra, além da melancolia, do conflito, do abuso de sinestesias. Tais características que fazem do poeta o pai do simbolismo, ou seja, trazer as coisas, a imagem da vida para o verso do poema.

Leão, em muitos momentos, parecer ter uma forte influência do poeta Baudelaire. Um deles é quando se pensa nas alucinações de Rodrigo que remetem diretamente ao poema *A Voz*. O poema que está no livro *As flores do mal* (1857) traz a polifonia apresentada através de duas vozes: uma que oferece o prazer terreno, das coisas reais e que traz o convite para se viver o prazer daquilo que já está seguramente posto, inventado; a outra voz, que o convida para viver os sonhos e a imaginação, a irrealidade, o mundo idealizado como professavam os poetas românticos.

A segunda voz – "que atemoriza e afaga" (BAUDELAIRE, 1857, p.109) – é a ouvida pelo eu poético, que assume os riscos da idealização, da imaginação e entende o caminho tortuoso o qual pode ser negar a realidade e viver sob angústia. Muitas vezes, o sujeito é considerado vencido, diante do que é apenas possível e, ainda assim, pode se encontrar nos descaminhos desta escolha.

No final do poema, os versos que resumem e validam o olhar diante da vida do poema *A voz* dizem: "Mas a voz consola e diz: Guarda teus sonhos: Os sábios não os têm tão belos quanto os loucos!" (BAUDELAIRE, 1857, p.109). Vê-se a valorização das ideias que escapam à sabedoria legitimada. Têm-se os loucos como aqueles que vivem as experiências de forma autêntica e intensa. Veem-se os sonhos dos loucos como os mais próximos dos anseios da humanidade. Vê-se a loucura como sabedoria e transgressão.

No livro de Leão, o personagem Rodrigo, como já anunciado, também ouve vozes. A voz de Baudelaire (o personagem imaginário) aparecia sem que o narrador soubesse, menos vezes que Rimbaud. A alucinação poética é descrita pelo narrador como um amigo mais introvertido, indisposto, aborrecido, genioso, cerimonioso, no entanto, aquele que acredita na inocência do personagem quanto à morte de Temível Louco, ao contrário de Rimbaud. Aos olhos do narrador, como foi dito, o personagem era um verdadeiro "neurastênico" (LEÃO, 2010, p.60.) Há no personagem imaginário um olhar polêmico e intolerante diante dos fatos da vida, ao mesmo tempo em que

possui um espírito sonhador.

Para o personagem Rodrigo, o Baudelaire imaginário escrevia bons poemas. Neste momento, o narrador faz alusão ao poeta real, sendo capaz de trazer algumas aproximações como quando cita Vinícius de Moraes (1913-1980). Vê-se na canção escrita pelo "Poetinha" e por Tom Jobim a temática das garotas que passam – *Garota de Ipanema* (1962) – que já era explorada por Baudelaire em *A uma passante* (1857).

O poeta francês mostra a fugacidade das grandes cidades, em que tudo é apressado e fugidio. Mostra a impossibilidade de uma história que não se realiza por conta do efêmero do acontecimento. Em *Garota de Ipanema*, o desencontro se dá porque a garota não sabe o que ocorre quando ela passa – "se ela soubesse que quando ela passa, o mundo inteirinho se enche de graça...". Antes, em Baudelaire, os versos do desencontro – "Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais" confirma o amor não vivido, a impossibilidade que quase se tornou viável.

Vinícius de Moraes também é autor do poema *Bilhete a Baudelaire* (1954), em que o eu poético demonstra admiração e declara que o lia, obviamente, sendo influenciado pelo poeta francês. Vinícius de Moraes também pensa sobre a mudança dos tempos e confirma ainda a presença da figura de Baudelaire, apesar dos tempos passados. O título do poema ainda pode remeter a um dos mais conhecidos de Baudelaire, cujo título é *Correspondências* (1857), quando o autor justifica mais uma vez ser o pai do simbolismo ao abusar da sinestesia, tentar desvendar a natureza, atentar as relações com os sentidos.

Sobre o poema *Correspondências*, o crítico literário e professor Álvaro Cardoso Gomes, em *Baudelaire e a linguagem das Correspondências* (2012) diz que "o poema é um laboratório no qual uma experiência mística se transforma numa experiência estética" (GOMES, 2012, p.128). No poema, há uma relação mística com a natureza comparada a um templo, que através de sua linguagem própria, seus vários sentidos declarados e amalgamados – "sons, perfumes e cor logram corresponder-se" - comunicam-se com o sujeito. Não se pode esquecer do tom místico proposto por Leão, ao criar a já apresentada língua/religião Todog.

Pensar no personagem Rodrigo e em Baudelaire é, sobretudo, trazer o autor de "Embriaguem-se", poema do livro *Pequenos poemas em prosa* (1869). Estar embriagado é uma necessidade para a existência do sujeito, para amenizar a dor. Enxergar a vida escapando de uma objetividade ou da efemeridade do tempo é pré-

requisito para resistir àquilo que ela impõe. Reiterado no “Poema da Necessidade” da obra *Sentimento do Mundo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade, nos versos: “é preciso estar sempre bêbedo, é preciso ler Baudelaire”, o eu poético aponta um sentimento típico dos poetas. Independente da escolha da qual será o seu vício, amparo, ou remédio, seja “vinho, poesia ou virtude”, é preciso desviar do curso prático da vida que condiciona o sujeito ao que se chama normalidade. A poética da loucura está repleta desse sentimento do poema.

O boêmio Baudelaire, o poeta não-ficcional, não a alucinação da narrativa, morre de sífilis. Já a voz amiga do personagem Rodrigo, some em um dia qualquer para nunca mais voltar, assim como a outra voz, o Rimbaud. Este era mais ousado que o primeiro.

Rimbaud era uma alucinação que estava quase sempre com o personagem. Era com quem o narrador dialogava a todo momento. Como um oráculo, a alucinação era um parceiro de todas as horas. Responsável pelo pouco divertimento do narrador, era uma alucinação aventureira, muito fiel ao personagem Rodrigo. Eram opostos complementares. A voz o ajudava não somente a compreender o lugar ocupado pelo narrador, o tratamento que lhe era oferecido, quanto o apoiava e o acudia, vivendo muitas experiências do hospício com Rodrigo. Experimentar a comida terrível até ser sua companhia de jogo eram algumas delas.

O narrador justificava o internamento de Rimbaud pelo uso de drogas e achava que sua companhia não ficaria por lá durante muito tempo. Acreditava ser Rimbaud “um espírito cigano, espírito de índio. Espírito de porco” (LEÃO, 2010, p.57). De corpo frágil, tinha uma deficiência na perna que não o impedia de fazer nada. Não tinha medo do fogo, do perigo, mas acaba tentando o suicídio e sendo salvo por Rodrigo, assim como em um outro episódio em que Rimbaud é levado pelas formigas.

A intimidade com a alucinação o fazia indagar: “Não sei se você é uma alucinação minha ou se sou uma alucinação sua” (2010, p.33). Havia uma necessidade mútua entre o Rimbaud construído pelo narrador e ele próprio. O personagem principal mostra-se completamente influenciado por Rimbaud e o responsabiliza por ser o idealizador de algumas “loucas” ações cometidas por ele. O contrário do que pensava o outro amigo imaginário, Baudelaire, o amigo mais próximo não acreditava na inocência de Rodrigo em relação à morte de Temível Louco. Rimbaud não negava os pecados. Havia naquela figura um grito de liberdade muito parecido com o do personagem

Rodrigo.

Arthur Rimbaud (1854-1891), o poeta francês da vida real, da não-ficção, de vida breve, mas que também foi forte influência na poesia moderna, tinha um espírito desassossegado. Morreu precocemente e ainda viveu pouco tempo como escritor, porém o suficiente para desestabilizar o que se entendia por escrita naquela época. Mauricio Salles Vasconcelos[21] é um estudioso de Rimbaud e autor do livro *Rimbaud da América e outras iluminações* (2000), que trata do quanto o poeta influenciou a modernidade e a pós-modernidade. Em entrevista para o programa *Literatura Fundamental*[22], afirma que Rimbaud é um "poeta sempre porvir" (2013, 10'00"). Para ele, sua obra ecoa e dialoga por caminhos inéditos, que ainda não tinham lugares para serem pensados.

"O poeta da desterritorialização" (2013, 12'35"), "desbravador de novos espaços geográficos" (2013, 12'46"). É assim que o professor Vasconcelos pensa a figura de Rimbaud. O poeta apresenta o deslocamento do sujeito e das subjetividades exploradas até então. Desestrutura o sujeito que escreve segundo os dogmas da normalidade, de um padrão e avança para o território que pensa também o corpo, como um lugar de relevância, para construir e pensar essa subjetividade.

Rimbaud traz outras potências e possibilidades. O fato de que o sujeito é atravessado por experiências díspares, diversas, trazendo um novo lugar para a poesia, e a ideia de que, como dito por Vasconcelos: "o eu não cabe em si" (2013, 16'58"). Ele está sempre se reinventando, vivendo em muitos lugares, experimentando diferentes trabalhos, inclusive abandonando de vez a literatura, o que, ainda para o crítico, essa não-prática de Rimbaud é interpretada por alguns estudiosos do poeta também como um texto.

Vasconcelos, ao falar sobre a relação que existe entre a obra de Samuel Rawet e Rimbaud, resume o significado de Rimbaud na literatura universal. Ele diz que ao ser influenciado por Rimbaud, Rawet mostra em sua obra

> justamente esse corpo nômade ou nomádico, transitando pelas cidades, sondando os limites do que pode ser conhecido, do que pode ser experimentado e também do que pode uma escrita. Porque Rimbaud instaura o corpo na cultura num determinado momento e ele é cada vez mais ativo nesse sentido. Porque não há como se desligar dessa dimensão corpórea, geofísica, subjetiva e ao mesmo tempo

[21] Professor da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

[22] Programa da UNIVESP TV, publicada em 28 de out de 2013.

> cartográfica de como uma passagem de uma vida se dá no tempo e no espaço [...] carregados de noções e de signos e de planos do conhecimento que a literatura capta. [...] (2013, 21’35”).

O corpo está presente e ele transita, vive em vários espaços, várias culturas, que constroem as subjetividades do sujeito. O próprio texto de Leão apresenta esse trânsito. Também por isso que a vida de Rimbaud é sempre destacada, mas não se pode reduzi-lo aos escândalos amorosos ou ao trabalho com tráfico de armas. Rimbaud viveu em muitos lugares, como a África, mencionada no livro de Leão. O personagem Rimbaud tinha intimidade com o mundo selvagem, os animais, o que lhe trazia certa sagacidade, mesmo precisando muitas vezes de ajuda do narrador-personagem para se livrar de algumas enrascadas.

Pode-se falar também na figura de Paul Verlaine com quem Rimbaud, poeta fora da ficção, vive uma relação amorosa. Verlaine era casado, apaixonou-se por ele e deixou a esposa para fugir com o amante. A bebida de Verlaine tumultuava a relação, chegando a atirar em Rimbaud e ser preso. A relação de Rimbaud com Verlaine na narrativa de Leão era também de amor. Destaca-se o amor livre apontado na figura de Rimbaud e a alusão as suas práticas sexuais. Sobre o amor, cabia uma paixão não correspondida pelo narrador Rodrigo a quem já tentou beijar e mesmo casar-se com ele.

O Rimbaud personagem-alucinação também escrevia. Não frequentemente, porque ele não gostava de escrever, como afirma Rodrigo. Era também uma figura deslocada do seu tempo como Baudelaire. Há, como vimos, muitas referências diretas à escrita e à biografia de Rimbaud, o poeta francês, em muitas outras descrições do personagem imaginário.

Vasconcelos cita o livro *Uma estação no inferno* (1873), composto por fragmentos em que, alguns deles, como o já citado *Delírios II*, apresenta muito de como Leão desenvolve o narrador-personagem Rodrigo de *Todos os cachorros são azuis*. O prazer que ele tinha e a referência de todo tipo de arte que não era legitimada e/ou canônica, a vontade de desvendar a beleza da arte que escapa às convenções. Era preciso reinventar, adentrar o desconhecido, criar novos caminhos.

O eu poético de *Delírios II* imagina “a cor das vogais” (RIMBAUD, 1873, p.14), trazendo a sinestesia, a necessidade de acolher e misturar os sentidos, conectá-los para outras experiências ainda não sentidas. Diz querer captar essa experiência, quando “anotava o inexprimível” (1873, p.14). Resume-se, neste momento, o que Leão chama

de escrita alucinatória. Uma escrita que tenta trazer uma experiência inédita e inominável, que escapa ao que normalmente é valorizado e percebido.

Nos fragmentos ainda do livro *Uma estação no inferno*, há trechos que expõem o olhar do eu poético diante do trágico como em: "Fiz da desgraça a minha divindade" (1873, p.1). Declarar-se condenado e, mesmo assim, conseguir achar na dor algo fecundo, são questões já trazidas, como visto em Schopenhauer.

Há nesta obra de Rimbaud a admiração por seres marginalizados. No fragmento *Mau Sangue* há "o presidiário intratável" que "Era mais forte que um santo, tinha mais bom-senso que um viajante – e ele, só ele! Como testemunho de sua glória e de sua razão" (1873, p.6). O presidiário, julgado e condenado, também possui a sua verdade e que jamais pode ser conhecida. Vê-se uma crítica veemente à moral, que é chamada no fragmento *Fome* de "fraqueza do cérebro" (1873, p.28), uma ordem perversa e dominante, aquela eleita para o julgamento e condenação do sujeito.

Rimbaud também questiona a verdade da razão e faz muitas vezes alusões à questão da loucura que acomete o desventurado. Mostra-se íntimo do discurso inventado para a loucura que produz justificativas para o aprisionamento. Em: "Nenhum dos sofismas da loucura – a loucura que se encarcera – foi esquecido por mim: poderia repeti-los todos, possuo o sistema" (1873, p.29). O eu poético nesta obra justifica o porquê do autor ser considerado um "poeta maldito", pois conhece os descaminhos do sujeito, enxerga a beleza em lugares pouco convencionais e acaba afirmando suas experiências com alucinações. Nesse momento, Rimbaud e o personagem Rodrigo se atraem e, agudamente, se aproximam.

As duas alucinações personificadas presentes na narrativa de Leão inspiravam a liberdade que o narrador-personagem almejava, além de fazer alusão à loucura. Na narrativa, o narrador diz que o personagem Rimbaud o convida para fazerem um pacto de sangue, logo após anunciar ser soropositivo. A AIDS é apresentada ainda como uma doença fatal, muito próxima do discurso da finitude, da morte. O personagem, junto com Baudelaire, aceita o pacto pela possibilidade de morrer por outro motivo que não devido a um transtorno mental. Para o personagem, seria um final feliz morrer junto com Baudelaire e Rimbaud. Ele os resume no trecho abaixo:

> Rimbaud é a tempestade. Baudelaire é o vento. Um toma éter. O outro, cocaína. Triste, sou apenas aquele que descobre que os remédios coloridos engordam e fazem, cada vez mais, eu não conviver

> com estes meus amigos de longa data. O que é a vida sem amigos? (LEÃO, 2010, p.56)

O narrador oscila entre a felicidade de ter dois amigos e a tristeza de saber que esses amigos eram imaginários. Rimbaud, “a tempestade”, aquele que “renova minha (do narrador) linguagem” (LEÃO, 2010, p.56), o vendaval o qual se deixa experimentar a vida como ela vier, um ser livre que falava e fazia aquilo que desejasse. Era muito bem resolvido diante das suas escolhas. Baudelaire, “o vento”, mais indisposto, desajustado a qualquer ordem. O éter (altamente inflamável e volátil) e a cocaína (tanto estimulante quanto anestésico) são substâncias utilizadas pelas alucinações tão perigosas quanto os produtos.

Destaca-se a referência direta ao verso “Uns tomam éter, outros cocaína”, o primeiro do poema “Não sei Dançar”, do livro *Libertinagem* (1925), de Manuel Bandeira. É também sobre o poema “Não sei Dançar” que o narrador se refere no trecho: “Meu papo é outro. Acugêlê banzai!” (LEÃO, 2010, p.53). A expressão Acugêlê banzai também é encontrada no poema de Bandeira e apropriada por Leão. Nota-se a referência e a influência do poeta modernista dentro da narrativa analisada.

O narrador também compreende as alucinações como elementos que deveriam ser considerados bons, benevolentes, ao contrário de como são considerados, como elementos nocivos, prejudiciais à vida do personagem Rodrigo. Compreende-se nesse momento uma defesa da alucinação, da importância de trazer o imaginário à realidade, de romper com a racionalidade em busca de amenizar a solidão, em busca do fraterno.

O sumiço das alucinações ocorre no último capítulo da narrativa, sem qualquer explicação. Como um amigo imaginário infantil, um dia se cresce e o amigo desaparece junto com a potência imaginária típica das crianças. Mesmo não sendo presenças diárias, principalmente quando o personagem sentia-se perseguido, o narrador se vê ainda mais solitário diante de uma súbita despedida.

As alucinações compunham a vida de Rodrigo, organizavam o pensamento, traziam o contraponto, a resposta, eram importantes como o personagem não se sentia e gostaria. Ao dizer: “Quero ser promovido à alucinação de alguém, por favor!” (2010, p.67), Rodrigo revela que existir na imaginação pode ser mais vida do que como vivem algumas vidas reais. Ser personagem imaginário permitia ao sujeito ser vento e tempestade, e trouxe, sem críticas ou barreiras, infinitas possibilidades de estar presente, mesmo diante do caos que se apresenta como vida.

O narrador utiliza dos versos do poema “Canção da mais alta torre” de Rimbaud, que diz “por delicadeza/perdi a minha vida”. São versos que podem ser lidos como síntese biográfica do poeta o qual morreu muito jovem. Mostra também, partindo do contexto do narrador Rodrigo, o quão difícil é apenas ter amigos imaginários ou sofrer um transtorno mental, ser sensível aos acontecimentos e ter lucidez para compreender a sua condição.

O título do documentário de Letícia Simões *Tudo vai ficar da cor que você quiser* (2014) faz uma alusão à fala do narrador Rodrigo também dirigida ao personagem Rimbaud. No documentário, o autor Leão diz ter utilizado dos versos de Rimbaud na narrativa e conta que muitos críticos o leram achando que o texto de Rimbaud era do autor de *Todos os cachorros são azuis*.

4.3.2 Nada do que eu gosto tem nome[23]

Letícia Simões (2014) apresenta Leão em uma obra que reúne depoimentos da família, de amigos e escritores que tentam mostrar seus respectivos olhares diante da figura de autor. Considerado um “multimídia”, nas palavras do irmão Bruno, o documentário mostra várias nuances do autor como um poeta, DJ, pintor e até um mau cantor, vocalista de banda de *punk-rock*. Há também, no documentário, revelações de sua vida íntima, sua personalidade, análises dos livros e quadros do autor. Tudo isso junto às performances de dança baseadas na obra *Todos os cachorros são azuis* e apresentações de seus pensamentos e poemas.

No documentário, fala-se sobre o processo de criação de Leão, que além da construção de personagens imaginários, evoca muitas outras referências de personalidades consagradas na cultura do Brasil e do mundo. Dentre outras artes, o cinema também é destacado. Pode-se pensar no tanto que essa influência interfere em sua obra. Sua escrita alucinatória é também cinematográfica. Em meio a pensamentos, há, em alguns momentos, uma descrição cinematográfica do ambiente, como se pode ver em: “O café na mesa. Torradas. Geleia. Nescau. Queijo prato. Mesa de casa com toalha nova. Pão com uma ida de manteiga. Mesa do hospício” (LEÃO, 2010, p.46). Monta-se o cenário da narrativa.

[23] LEÃO, 2010, p.19.

O autor também utiliza uma espécie de bricolagem, uma junção de frases que são conhecidas em outros contextos e foram ditas por outras pessoas, como afirma o próprio Leão no documentário: “eu pego muita frase também da televisão, [...] eu pego uma frase da televisão e vou desenvolvendo” (SIMÕES, 2014, 31’14”).

Pode-se lembrar novamente da influência de Manuel Bandeira, um exemplo de escritor de vanguarda modernista, que rompe com as formas da poesia tradicional, busca o verso livre e elementos vindos dos mais diversos meios. O poema “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, do livro *Estrela da manhã* (1936), inspirado na propaganda do produto mencionado, além do “Poema Tirado de Notícias de Jornal”, do livro *Libertinagem* (1930), parecem inspirar Leão. Neste último, o poeta modernista, assim como Leão, diz utilizar um veículo de comunicação, através da notícia de jornal, para inspirar o seu poema. O assunto já foi alvo dos pesquisadores que buscavam por esse suposto jornal e hoje há a defesa de que houve esse encontro conquistado pelo professor, jornalista e poeta Heitor Ferraz Mello[24].

Em *Todos os cachorros são azuis* há um investimento em uma escrita que se alimenta de vozes exteriores, em uma explícita intertextualidade, trazendo uma polifonia para a produção de Leão que apreende elementos e os ressignifica. Existe uma organização textual que não se dá de forma linear, mas sempre interrompida, deslocada para outra ideia. É a junção de diferentes discursos, fragmentos, em prol do enriquecimento da narrativa e pelo processo semelhante à bricolagem.

A bricolagem é uma espécie de transposição de ideias, palavras, elementos vindos de várias culturas e aparece, por exemplo, em Bandeira, na expressão “Acugêlê banzai”. A expressão é a união de Acugêlê, palavra de origem africana e Banzai, palavra japonesa que significa literalmente “dez mil anos”. Ela é utilizada para desejar vida longa para uma pessoa. A junção de duas línguas tão distantes formando uma só expressão mostra essa positiva apropriação de elementos vindos de culturas tão diferentes para construir um novo sentido. Símbolo da poesia modernista que rompe

[24] Em entrevista para o Grupo Editorial Globo, publicada em 1 de março de 2017, o professor e escritor Heitor Ferraz Mello diz ter encontrado, ou melhor, “localizado” a notícia que inspirou o poema nos acervos digitais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na seção de periódicos, o *Beira-Mar*, jornal de bairro que circulava na zona sul do Rio de Janeiro. Publicada em dezembro de 1925, noticiava-se que foi encontrado um corpo na lagoa Rodrigues de Freitas, identificado como João Gostoso, carregador de feira livre, morador do morro da Babilônia. Embora seja exercício comum transformar o poema de Manuel Bandeira em notícia, agora havia um periódico que datava de duas semanas antes da primeira publicação do poema, em 31 de dezembro de 1925, no jornal *A noite*, em uma seção especial escrita por alguns modernistas, neste caso, Manuel Bandeira.

com as fronteiras em um processo criativo também explorado por Leão, como podemos ver em:

> Em São Paulo, certa vez, uma mulher-super-poderosa disse que eu tinha sido soldado em outra encarnação. Muitas guerras a serem vencidas. Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones. Vietnã. Na veia. Helicópteros por todo lado. Napalm. Gás mostarda. Baionetas enfiadas nos corpos. Injetando alguma química feroz. (LEÃO, 2010, p.66).

Entre a filosófica metáfora que remete ao mundo bélico, surge a letra da canção da banda de rock Engenheiros do Hawaii: "Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones". Um trecho que se harmoniza com as ideias do parágrafo. A canção narra a história de um garoto roqueiro o qual morre na guerra. As substâncias químicas utilizadas em guerra também estão presentes. A guerra parece o hospício.

Ao pensar sobre o conceito de estrutura e seus processos de descentralização em *A escritura e a diferença* (1967), Derrida também reflete sobre o que ele chama de "bricolagem etnográfica" (1967, p.242) do etnólogo Claude Lévi-Strauss. Dela pode ser retirada uma crítica sobre a linguagem dentro das ciências humanas. Claude Lévi-Strauss (1908-2009), ao estudar sobre processos que relacionam natureza e culturas, apropria-se do conceito de bricolagem, em *O pensamento Selvagem* (1962).

Advinda do termo *bricoleur*, entendido como aquele que exerce um trabalho manual distante das formas tradicionais, a bricolagem é uma prática que se faz colecionando fragmentos, guardando rastros, selecionando pedaços, porções de produções da humanidade, para uma nova potência criativa. A bricolagem é o uso das coisas dadas, pré-existentes que, colecionadas, são modificadas, frutos de novas combinações, composições e deslocamentos de olhares que transformam esse conjunto em um novo objeto final. Para Lévi-Strauss, é a reunião de "resíduos e fragmentos de fatos" (1962, p.37) que se transformam em nova experiência diante da antiga experiência desses fatos.

Pensando a bricolagem na literatura, pode-se refletir que a bricolagem destacada da obra de Leão não parte da ideia de que um texto não pode ser original por ser sempre fruto de outros textos apenas, mas também da observação de um jogo explícito, quase uma brincadeira de colagem de inúmeras referências. Destaca-se a busca por uma experiência inédita que rompe e desdobra (usando as palavras de Derrida) aquilo que

está posto. Dessa forma, Leão utiliza desse procedimento para mostrar a sua experiência que advém das antigas experiências, resultando também em uma nova experiência para o leitor.

Em *O pensamento Selvagem*, o Levi-Strauss ainda diz que

> [...] a poesia do bricolage lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não "fala" apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si (1962, p.36-37).

Pode-se pensar a finalidade da bricolagem também como um processo de escrita de si. A narrativa é composta por diversos textos explícitos ou implícitos, por diferentes matérias, objetos e pensamentos que precisam ser decompostos, colados, misturados e se entrelaçam formando um texto único, tentando contar uma história que é fruto da subjetividade daquele autor. Um labirinto que tece o caminho alucinado da escrita de Leão, como podemos ver em:

> Policiais B decidem sair do hospício. Não chegam à conclusão. O que é uma conclusão? É a certeza de perder defesas. Alguém abre uma garrafa de Coca-Cola. Alguém busca uma receita de felicidade. Alguma enguia em minha testa atesta que o eletrochoque é pra voltar ao normal. Mas será que eu quero o meu normal de volta? Não sei bem sobre o grilo e o cachorro azul. São somente animais azuis. Azul também é a cor dos olhos dela. Lembra-Vovó vem e me abraça. Quer dançar um tango, mas eu não sei dançar tão devagar. Meu papo é outro. Acugêlê banzai! (LEÃO, 2010, p.54).

Apenas neste trecho há a informação sobre a inútil investigação da morte de Temível Louco, com a saída dos policiais. Depois há pensamentos filosóficos junto a ações cotidianas esperadas (abrir refrigerante), junto a ações que causam um estranhamento (enguia na testa). Há o azul, o grilo alucinação, os elementos de uma explícita bricolagem: o verso da música de Alvin L., interpretada por Marina Lima (não sei dançar tão devagar), a marca de um produto popular (Coca-cola) e, mais uma vez, a saudação Acugêlê banzai!, contribuição de Manuel Bandeira. Descrevem-se as ações do ambiente de instrução para produção cinematográfica. Há, em um único parágrafo, vários assuntos que parecem afastados, mas que acabam criando uma harmonia para a ideia.

Uma prática de Leão revelada na obra de Letícia Simões é o seu vício por conversar ao telefone, em chats na internet. Há uma imensa vontade de se nutrir do outro, unir ideias fragmentadas para formar um todo. O autor passou muito tempo sem sair de casa e gostava de compartilhar ideias. Segundo o poeta Leonardo Gandolfi, em depoimento no documentário, ele queria que outras pessoas interferissem em seu texto, que o outro pudesse desestabilizá-lo. Leão queria que os seus escritos fossem movimentados por outras pessoas, além de escrever aquilo que ouvia das pessoas com quem conversava para servir de material para a produção dos seus livros. É uma escrita, também, compartilhada.

4.3.3 O inferno não são os outros

No documentário, mostra-se a mistura das influências do autor que, como ele mesmo diz, foi leitor voraz de Proust. Também foi admirador do cinema de Wong Kar Wai, chinês de Hong-Kong, dentre outros. Foi internado na mesma clínica em que estava o Sabá, guitarrista do Serguei, com quem dividiu impressões sobre os internos e sobre a música. Admirava o artista plástico Basquiat e foi profundamente influenciado por ele.

Além de todos esses artistas, na narrativa, Leão evoca outras personalidades, a começar em dois títulos dos capítulos. O primeiro, intitulado “Tudo ficou Van Gogh” (LEÃO, 2010, p.13) traz, mais uma vez, a genialidade e perturbação atribuídas ao pintor alemão. É o título do capítulo que apresenta o personagem Rodrigo e a sua doença, como a vida dele passou a se aproximar à de Van Gogh e como o “transtorno mental” passou a fazer parte da vida do personagem, admirador do pintor que, segundo o narrador, “Nasceu pra ser selvagem e herói” (2010, p.67).

O terceiro capítulo, denominado “Humphrey Bogart contra Charles Laughton” (2010, p.54), traz os dois atores americanos. Na narrativa, o personagem diz se parecer com o Charles Laughton (1899-1962) - ator que trabalhou em filmes como *Spartacus* (1960), *Salomé* (1953) e *Os Miseráveis* (1935), *O Corcunda de Notre Dame* (1939), dentre muitos outros. Laughton era gordo, um dos grandes traumas do autor Leão e também do personagem Rodrigo. O personagem confessa que ser gordo é um dos

maiores sofrimentos da vida. A identificação maior, no entanto, talvez seja por causa do personagem Quasímodo, de *O Corcunda de Notre Dame*, deformado, torto, estranho, como se sentia o personagem Rodrigo.

Humphrey Bogart (1899-1957) foi o ator do clássico *Casablanca* (1942), dentre muitos outros filmes. Considerado um ícone e um dos maiores galãs do cinema americano, mesmo que hoje se saiba sobre as perucas e os saltos para ficar mais alto na tela. Talvez daí se possa compreender o porquê de os atores estarem em lados opostos no título de um dos capítulos de Leão. Há dois artistas talentosos, estrelas de Hollywood, no entanto, enquanto um se adequa aos padrões estéticos de galã hollywoodiano, vitorioso e admirado, o outro faz o papel oposto, um homem gordo, com traços bobos, sem admiração. Neste capítulo, o narrador afirma ser o "corcunda" Charles Laughton com vontade de se transmutar em Humphrey Bogart.

O medo, os remédios, observar a festa junina repleta de personagens, os quais ele debochava, o critério da dança na quadrilha de São João (gordo com gordo), faziam o narrador Rodrigo querer a mudança de personagem hollywoodiano. De Charles Laughton para Humphrey Bogart havia um deslocamento de valor, embora não se possa esquecer que a escolha dos dois atores se deve também porque ambos interpretaram detetives no cinema. São personagens que remetem ao mundo policial, investigativo, que lembram o fato do personagem Rodrigo achar que era perseguido pela CIA ou KGB.

Pode-se catalogar a presença de muitas outras figuras na narrativa, o que faz compreender melhor o processo de escrita de Leão. O personagem Rodrigo traz para a narrativa os artistas da televisão. São citados o jogador de sinuca Ruy Chapéu. Há personagens de novela como Dona Redonda, de *Saramandaia*, novela de Dias Gomes, exibida em 1976, interpretada por Wilza Carla (1935-2011), com uma nova versão em 2013, interpretada por Vera Holtz. A personagem explode de tão gorda no final da novela, assim como a parceira de dança junina do personagem Rodrigo. Ocorre que, na narrativa de Leão, mais uma vez, aparece o descontentamento do personagem Rodrigo com o seu corpo.

Na literatura brasileira, assim como vimos com os poetas franceses, é o "espírito fértil de loucura moderna" que move o personagem e é a poesia modernista referência na obra. Mais uma vez, Manuel Bandeira, um dos primeiros "bricoulers" literários do Brasil, ainda aparece na presença de Pasárgada (LEÃO, 2010, p.38), do poema "Vou-

me embora pra Pasárgada", também publicado no livro *Libertinagem.* Uma ode a um lugar mitológico onde se vive aventuras e prazeres.

O escritor russo Vladimir Maiakovski (1893-1930), outro poeta moderno, traduzido por Haroldo de Campos e Augusto de Campos, também é mencionado no livro como o dono da gravata usada por Rimbaud em uma tentativa de suicídio do amigo imaginário. Afirmar que Maiakovski era cúmplice de um suicídio nos remete ao suicídio praticado pelo autor russo. Além disso, há um evento semelhante ao ocorrido com Leão. Acerca da morte dos dois escritores, Leão e Maiakovski, há a história de uma carta deixada por eles. Em contextos completamente díspares, nada se pretende aproximar além do fato material de terem deixado uma carta. A de Leão, já visitada neste trabalho, e a de Maiakovski, segue em destaque:

> *A todos:*
>
> *De minha morte não acusem ninguém, por favor, não façam fofocas. O defunto odiava isso./Mãe, irmãs e companheiros, me desculpem, este não é o melhor método (não recomendo a ninguém), mas não tenho saída./Lília, ame-me./Ao governo: minha família são Lília Brick, minha mãe, minhas irmãs e Verônica Vitoldovna Polonskaia./Caso torne a vida delas suportável, obrigado./Os poemas inacabados entreguem aos Brick, eles saberão o que fazer./'Como dizem:/caso encerrado,/O barco do amor/espatifou-se na rotina./Acertei as contas com a vida/inútil a lista/de dores,/desgraças/e mágoas mútuas'./Felicidade para quem fica.* (MAIAKOVSKI, 1930 apud BELÉM, s.d.; s.p.)

O bilhete-poema é muito semelhante ao texto deixado por Leão. Direcionado principalmente à família, aconselha e deseja a felicidade aos outros, no entanto, expõe uma dor que lhe é desnessária, não justificando estar vivo.

Em língua portuguesa, na narrativa, veem-se versos do poeta Fernando Pessoa, que possui acidez e pessimismo muito parecidos com o narrador-personagem. Há versos dos poemas "Tabacaria" e "Poema em linha reta". Em Tabacaria, um poema que também se refere a manicômios, Rodrigo traz o verso "Nunca serei nada. Não posso querer ser nada" (LEÃO, 2010, p.61). Também faz uma releitura desse poema ao reinventar o verso "À parte isso, tenho em mim todos os remédios do mundo" (2010, p.61). O poema, que originalmente não tem a palavra remédios e sim sonhos, é parodiado por Rodrigo, trazendo a sua realidade. O uso de remédios que faz com que sejam adormecidos os sonhos. Um pessimismo ainda maior do que apresentado pelo eu poético.

Há também na narrativa um pensamento que é a transcrição do verso do “Poema em linha reta”: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada” (2010, p.53). Mais uma vez, remete-se a uma crítica da necessidade de mostrar-se adequado, racional e vitorioso, como faz o personagem do poema de Fernando Pessoa. Há um eu poético que é o único capaz de mostrar a sua fraqueza dentre tantos no mundo, como parece sentir o narrador Rodrigo.

Ainda na literatura, o narrador personagem refere-se ao escritor norte-americano Henry Miller (1891-1980), autor de *O mundo do sexo* (1940), dentre outros. Um autor que produz literatura com cunho biográfico, além de sexual. Emmanuel Bove (1998-1945) também é referido.

No cinema, como referências, Leão menciona a atriz alemã Natassja Kinski, musa do cinema nos anos 1980 e 90. Há também alguns filmes, como *Matrix* (1999), de Lilly e Lana Wachowsk*i*, e *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock. Ambos são referências do cinema mundial, como filme de ficção científica e suspense, respectivamente. São filmes que também tentaram discutir novas formas no cinema.

Ainda falando de sua relação com Rimbaud, o personagem diz que, junto à alucinação amiga faziam “a dupla o gordo e o magro” (LEÃO, 2010, p.36). Mais uma vez, aparece referência a sua incômoda gordura, também a uma dupla clássica de comédia do cinema americano. Stan Laurel (1890-1965) e Oliver Hardy (1892-1957) protagonizaram dezenas de filmes durante os anos 20 até os 50. O personagem Rodrigo tinha uma relação cômica com Rimbaud, atribuindo a ele o despertar da vontade de alguns dos seus feitos, como quebrar as coisas.

Na música, citam-se o cantor norte-americano Frank Sinatra (1915-1998), o cantor Altemar Dutra (1940-1983), a banda gaúcha de rock *Engenheiros do Hawaii* (1984-2008) e a banda *Mamonas Assassinas* (1995). Leão ainda cola um trecho da composição *Que maravilha* (1971), do Jorge Benjor. No entanto, demonstra repúdio ao *funk* que fazia um barulho noturno nas favelas próximas. Em um outro momento, afirma: “Eu sou o samba” (LEÃO, 2010, p.38), verso imortalizado da canção homônima do grupo *Demônios da Garoa*, surgido em 1943 e que ainda existe atualmente.

Refere-se aos personagens Peter Perfeito, que aparecia no desenho *Corrida Maluca* (1968), de Joseph Barbera e William Hanna, personagem namorado de Penélope Charmosa. Estão também presentes o Batman, o Clark Kent, o Demolidor, o Coringa, A Família Adams, Pluto, Michey Mouse, Nacional Kid,entre outros. Figuras como Daniel

Boone (1734-1820), explorador de povoados indígenas nos Estados Unidos, que tem a sua vida contada em uma série homônima na televisão em 1964; ou como o profeta Zaratustra (628-551 a. C.), que inspira Friedrich Nietzsche (1844-1900), em sua obra *Assim falou Zaratustra* (1883).

4.3.4 Outras palavras: o Todog, o cigarro.

Em *As palavras e as coisas* ([1966] 2000), Foucault afirma que "a linguagem não é um sistema arbitrário" (2000, p.51), durante o século XVI. Ela se relacionava de forma enigmática com as coisas e com o mundo, como algo que ainda precisa ser desvendado. A linguagem, pertencente à natureza, relaciona-se com as coisas, a partir de suas identificações, aproximações ou dessemelhanças.

Para Foucault, hoje "A linguagem não é o que é porque tem um sentido" (2000, p.52); como poderia ter para gramáticos de outrora. O que se fala hoje é fruto das semelhanças do passado e daquilo que não foi assemelhado. Diz ainda que hoje a linguagem "continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia" (2000, p.53). Em uma tentativa de aproximar a palavra à ideia de verdade, o que se tem é que na passagem da idade clássica para a moderna, a palavra que tentava significar a realidade e a verdade, hoje se dá como discursos que são versões de verdades.

Foucault ainda diz que a linguagem possui uma "função simbólica" que deve ser buscada em suas possíveis conexões com aquilo que existe no mundo, as coisas. A linguagem possui a característica de multiplicar-se e tomar outros caminhos desenvolvidos pelo anterior, visto atualmente de forma inconclusiva, sempre posta em devir. É também o ilimitado espaço da interpretação. Se o sujeito moderno possui subjetividades que se relacionam com espaço, tempo e circunstância, a linguagem que ele produz é resultado dessa relação.

Nasce uma nova episteme. Se na Idade Média não havia diferença entre as palavras e as coisas, no Renascimento as palavras eram semelhantes às coisas, na modernidade, há uma ruptura entre a palavra e a coisa, quando a palavra passa a representar a coisa de maneira não-fixa. Nasce um lugar na literatura para a nova

palavra, uma linguagem outra e Leão parece brincar com isso quando inventa a língua Todog.

Rodrigo de Souza Leão também escreve sobre o seu delírio-alucinação. O narrador personagem sente a necessidade de inventar uma nova língua, de trazer o novo para confundir a realidade, a normalidade. Uma língua que também é caminho para o encontro com o outro, a produção de novos sentidos. Logo, a língua traz também a ideia de outridade. Uma língua que une todos os sujeitos.

Uma língua precisava ser inventada para incorporar outras significações que até então não existiam. A nova língua Todog na narrativa é a presença de novos signos, novos pensamentos. O personagem ouve a palavra e depois ouve outras inéditas palavras. “Anhamambé arlicouse proto bumba Todog (LEÃO, 2010, p.70), “Absentam. Clux” (2010, p.71), “Todog ministral calipsomburguer veneram do lupsier todog” (2010,p.74) são exemplos da invenção das novas palavras das quais a nova língua e a nova religião necessitavam. Segundo Leão, o Todog é junção de elementos que ele conhecia de várias outras línguas e invenções da imaginação.

Se a primeira tentativa é de traduzir a língua Todog, não era esse o objetivo do seu autor. Não havia a preocupação em afetar aqueles que não estavam dispostos. Havia uma busca pela percepção, de acolher aquele que é sensível ao Todog, que deixava as palavras tocarem em seus corpos e mentes. O personagem afirma: “Não costumamos traduzir. Ou as palavras penetram em você ou não” (LEÃO, 2010, p.77). Dá-se o conhecimento pela percepção, ao mesmo tempo em que se encontra a esfera mística. O encontro com o Todog se dá por uma espécie de alumbramento que não precisa de explicações ou justificativas. É um dos momentos mais latentes da escrita alucinatória de Leão.

O cigarro era a moeda do hospital. Moeda que negociava com determinadas loucuras. Havia uma disputa pelo objeto, uma vez que era de consumo generalizado. O personagem Rodrigo oferecia cigarro para um paciente, o qual se violentava batendo a cabeça na parede, para que ele parasse de fazê-lo. Quão contraditório é pensar em pacientes que consomem cigarro em um hospital? O cigarro também servia para rituais do personagem, quando ele os acendia e dizia fumar com os deuses.

O cigarro atenuava o desespero. Era um substituto de Deus. O personagem não acredita na existência de Deus, principalmente por não compreender que Deus poderia existir e permitir a invenção e manutenção de lugares como o hospício. Nos momentos

de desespero, mesmo sendo ateu, ele dizia rezar para que acabasse o sofrimento dele, criticava os chamados crentes que exploravam aqueles que sentiam muita dor, lamentava esse tipo de uso religioso. O personagem nega a existência de um Deus, mas acredita no que ele chama de deuses, companhia para os seus pensamentos, sua crença particular.

Como já disse o próprio autor na entrevista para a Vaia: "Cada um é seu deus. É a sua fagulha" (LEÃO, 2009). Essa fagulha é uma força interna que não é alimentada por um Deus. Na narrativa, fica claro que durante o internamento do personagem, não havia Deus, mas deuses. Não se tratava dos deuses de religião, mas em crer em tudo aquilo que lhe está próximo para te dar algum conforto, para acolher o seu sofrimento, como faz o cigarro.

O mais importante, no entanto, era que até o cigarro, ou melhor, a luz que resplandecia em sua chama, servia de companhia para o narrador Rodrigo, como se vê no trecho "Tudo se apaga. As velas se apagam. Os fósforos se apagam. Nem sei se tem sol lá fora. Fumo um cigarro que não se apaga" (2010, p.68). O cigarro se torna muitas vezes a única companhia. Traz o desejo e o prazer de experimentar uma substância calmante que pode ser manipulada pelos próprios pacientes que tinham tão poucos desejos explícitos.

Objetos populares de consumo são referidos como a cerveja preta Malzbier, o xampu Colorama, a Coca-cola, o Nescau, principalmente os também populares remédios, conhecidos como tarja-preta por serem psiquiátricos. Embora teoricamente restritos, eram e são muito utilizados por muitos da população, em busca de "normalidades", no que se refere ao distúrbio do sono, ou mesmo no que diz respeito ao comportamento "equilibrado" do cidadão "comum".

Benzetacil, litrisan, haldol, lexotan, gardenal, rivotril, melleril, durante a narrativa, cada um deles é reportado pelo narrador, denunciando um discurso científico de uma medicina farmacológica que dopa e obtém poucos resultados. Um dos remédios, talvez o mais popular, o haldol, é azul. Um azul que possui um lugar importante na narrativa. Antes, porém, de pensar sobre esse azul, é importante atentar ao uso do autor a todas as referências mencionadas da cultura principalmente ocidental. Quase todas as áreas das artes, como a literatura, a música, o cinema, são objetos na escrita de Leão. Há um amontoado de referências e informações de diferentes áreas que vão tecendo a sua escrita.

4.3.5 Tudo é azul: o céu, os cachorros, o Haldol

A cor azul é quase outro personagem na narrativa de Leão, a começar pelo que afirma o título. O cachorro azul vem da infância do narrador, que o tinha como estimação. Pode-se pensar: Por que um cachorro não podia ser azul? Desde a infância, fora da ficção, professores das séries escolares iniciais censuram a possibilidade de um cachorro azul. Trazem as cores preta, marrom e/ou qualquer coisa que se assemelhe drasticamente ao que já existe, aos cachorros desse mundo posto. Desde a tenra infância que se aprende a impossibilidade de um cachorro azul.

As coisas já possuem as suas cores e pensar em um cachorro ou algo que se desatrele dessa preguiça criativa seria o melhor a fazer, como faziam muitas crianças. Um cachorro azul desestrutura o lugar dos cachorros no mundo, desvia a ideia esperada e concede ao autor a possibilidade de criar cachorros da cor que se quer, criar as coisas da cor que se quer, como reafirma a frase do narrador para Rimbaud que dá nome ao documentário já citado.

O narrador rememora momentos da infância e adolescência com o seu cachorro de pelúcia azul, um objeto que servia de companhia e trazia uma estabilidade que o personagem não encontrava em nenhum lugar. O cachorro de pelúcia precisava de poucos cuidados, era sempre aquele, do mesmo tamanho e cor. Sem morte ou tristeza. Ele sempre estaria ali, igual. Ao mesmo tempo, diferente. Por ser azul. Pode-se ver o apreço pelo objeto que dá título ao livro em:

> O cachorro azul era a minha melhor companhia. E se existisse mesmo um cachorro azul? [...] Será que se ele tivesse um filho, nasceria azul também? Se ele pudesse latir e pudesse comer, o que comeria um cachorro azul? Alimentos de sua cor? E quando adoecesse, tomaria remédio azul? Muitos remédios são azuis, entre eles o Haldol. Eu tomo Haldol para não ter nenhuma ilusão de que morrerei louco, um dia, num lugar sujo e sem comida. É o fim de qualquer louco (LEÃO, 2010, p.18).

O narrador vê o azul das coisas em elementos que lhe trazem boas recordações ou naquilo que ratifica sua condição de dor. Afirma que “O cachorro azul é da cor do

Haldol. É meu amigo" (LEÃO, 2010, p.19). O remédio azul, muito distante do céu ou de um objeto de estimação, estava ali no cotidiano. Com ironia, o personagem acaba revelando o que de fato entende, como a função do remédio dentro do hospital psiquiátrico: alienar as pessoas de uma forma prática, a fim de que elas não tenham a lucidez para enxergar e compreender a sua condição. Longe do que se entende como melhora ou cura, para o narrador, o remédio, como o haldol, é uma espécie de anestésico ou mesmo age como um interruptor o qual funciona ligando e desligando o sujeito que o consome.

O hospital psiquiátrico era um lugar de onde se via a natureza azul ainda mais profundamente. O céu destoava completamente daquilo que se passava no hospital, por isso o personagem o achava ainda mais azul. O azul, além de estar presente no seu objeto preferido, o cachorro, também estava sempre em sua roupa, aquele uniforme psiquiátrico, nos olhos da namorada que teve, na cor de outro animal, o grilo, o qual ele dizia ter engolido aos 15 anos. O narrador menciona o cantor popular brasileiro Roberto Carlos, conhecido por ter o hábito supersticioso de vestir-se apenas de azul. Ao findar o livro, ele encontra um novo caminho para o cachorro azul, o qual ganha um novo dono de olho azul.

O azul e suas referências são presenças notáveis na cultura e nas artes. Na poesia, pode-se reportar ao "Poema de sete faces", de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) em versos como "A tarde talvez fosse azul/ não houvesse tantos desejos"; Cecília Meirelles (1901-1964) em *O menino azul*; Paulo Leminsk (1944-1989), em "Amar é um elo/ entre o azul/ e o amarelo"; ou Ferreira Gullar (1930-2016), em *Mar Azul.* Também na música popular como *Azul da cor do mar*, de Tim Maia (1942-1998), ou Djavan na música *Azul*, em que um trecho sinestésico diz "buscar ali um cheiro de azul", dentre outros.

Nas artes plásticas, tem-se o azul dos artistas franceses Henri Matisse (1869-1954), principalmente com as obras *Nu Azul* (1952) e *Ícaro* (1947) ou do múltiplo Yves Clein (1928-1962). Cabe, sobretudo, lembrar que o azul está presente em muitas obras de Van Gogh, em oposição ao amarelo, como em *A noite estrelada* (1889), *Lírios* (1889) e *Autorretrato* (1889). Os dois primeiros quadros ricos em azul são obras as quais ele pintou enquanto estava internado em Saint-Rémy, no asilo Saint-Paul.

Pode-se pensar o azul quando José Castello, em seu texto "O poeta azul"[25] (2011), fala da ode à contemplação que ele experimenta diante da obra poética de Augusto de Guimaraens Cavalcanti, autor de *Os tigres cravaram as garras no horizonte* (2010). O crítico diz que "Augusto escreve voltado para o inútil, que é indecifrável, obscuro e anônimo" (CASTELLO, 2011, s.p.). O poeta anuncia a beleza que não produz, que não está a serviço da objetividade, que pede para ser contemplada como é o caso do tigre do título do livro.

O crítico lembra, dentre outros poemas, o *Em obras* em que o eu poético diz ser "ampulheta de vazio", em que "os relógios não me matam". Ainda traz um verso que fala sobre "o silêncio de Rimbaud". O eu poético mostra-se como um sujeito incompleto ao negar o tempo que persegue o lucro, a velocidade que atropela os sonhos e vontades. Traz o poeta francês cuja vida e obra também negam essa lógica estabelecida.

Os últimos versos do poema, "Van Gogh procurou outro amarelo/ quando a tarde caiu / o semáforo marcou azul", trazem o pintor que tinha como marca utilizar as cores amarelo e azul. Há também o deslocamento da cor azul de um lugar contemplativo para o caos das cidades, a zona urbana que, tendo um semáforo marcando azul, será obrigada a agir de outra forma. Segundo Castello, contemplando, logicamente. O azul traz a suspensão da razão, da objetividade simbólica e convida o sujeito a contemplar.

O azul contemplado pelo personagem Rodrigo pode ser resumido em um trecho da crônica "Cosmonauta na terra" de Clarice Lispector, que está no livro *A descoberta do Mundo* (1984)[26]. O trecho questiona se o "Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia?" (LISPECTOR, 1999, p.5). Ainda afirma que "O inalcançável é sempre azul" (1999, p.5), referindo-se à chegada do ser humano à lua, ao encontro com o azul ao se deparar com o que a humanidade achava, até então, inalcançável.

O azul se encontra para além das expectativas, traz a possibilidade de outro lugar, talvez o lugar ocupado pelos sujeitos que escapam à perspectiva daquilo que é considerado racional. Pode-se pensar o espaço e a dimensão propostos pela cor azul, como no artigo de Ana Cravo[27], que reflete sobre o livro *Storia dei colori* (1983), do

---

[25] Publicado originalmente em seu blog *A literatura na poltrona*, no site do jornal *O Globo* e republicado no site *Rascunho*, em abril de 2011.

[26] Uma reunião de crônicas escritas pela autora para o *Jornal do Brasil* no período de 1967 a 1973.

[27] Em artigo intitulado Pequena História do Azul - O azul como Imagem e limite do visível: Manlio Brusatin e a perspectiva pictórica (2010), na Revista *Philosophica* - O som e a cor, do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

autor Manlio Brusatin[28]. A autora diz que o azul está presente "em todas as metáforas que evocam o nascer e o morrer, da vida para além da morte, até às ideias de passagem e de distância" (CRAVO, 2010, p.4). O azul ganha importância nas representações do divino, na questão da limitação dos espaços, na referência do distante, do sem fim.

A autora também traz Yves Klein, que patenteia um tom de azul conhecido atualmente como azul Klein. Ela mistura em seu trabalho performance com a cor azul e a exploração da cor em sua dimensão espacial, demarcando a relação entre presença e ausência, quanto aos limites vistos nas formas artísticas. Em *Todos os cachorros são azuis*, o azul se apresenta como fronteira, como uma força que resvala para além do lugar cruel de se estar internado em uma clínica nas condições impostas. O azul é como um lugar seguro, um infinito, para onde, através do cachorro azul, o personagem Rodrigo pode sempre voltar.

O diálogo do personagem Rodrigo com uma pluralidade de manifestações artísticas nos remete à própria relação que existe entre a literatura de Leão e as outras práticas artísticas do autor. Podem-se encontrar narrativas em seus quadros. Eles conversam, influenciando ou sendo influenciados por *Todos os cachorros são azuis*, sua poesia, dentre outras obras.

Há, por exemplo, no site do autor, a mostra de muitos quadros produzidos por Leão, divididos em cinco galerias. Na galeria 2, há um quadro sem título, que hoje pertence a sua irmã, Maria Dulce. No quadro, há duas figuras coloridas personificadas em que a primeira pode ser lida como a figura de um médico psiquiátrico. Pintada em tons vermelhos e traços azuis, que vão da cabeça aos pés, passando pelas mãos, a primeira figura tem os braços estendidos segurando um remédio, o haldol. Ela parece oferecer o remédio à segunda figura, sentada e pintada em tons de amarelo, que pode ser lida como o paciente. A falta dos traços azuis nesta segunda figura traz um tom mais transparente, talvez mais saudável do que o médico.

Sombreando as duas figuras, há um grande azul em contraste com o vermelho de todo o resto do espaço, onde se encontra o haldol. Um detalhe no quadro é que o remédio é, de fato, uma caixa do tarja-preta haldol, presente na vida do autor e na vida do personagem Rodrigo. Leão traz um diálogo entre seus textos e suas pinturas, pensando a arte como o lugar da transfiguração da dor. Eis o quadro:

---

[28] Professor da Università Ca 'Foscari Venezia, no departamento de cultura.

Figura 1 - **Pintura** (sem título), Rodrigo de Souza Leão, s.d.

Fonte: Disponível em: RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website)

Pode-se falar de outro quadro também publicado em seu site, na galeria 1, cujo título é “punk”, que atualmente pertence à fotógrafa Cristina Carriconde. No quadro, o autor faz um rosto profundamente colorido, no entanto, com aspectos melancólicos de choro, sobrancelhas arqueadas com assinatura destacada, que adquire também uma outra leitura, que não apenas da assinatura comum nas obras. Pode-se dizer que o quadro é uma espécie de autorretrato que mistura a alegria da pluralidade de cores, junto ao aspecto taciturno do personagem desenhado.

Figura 2 - **O Punk**, Rodrigo de Souza Leão, 2009

Fonte: Disponível em: RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website)

4.4 ARTE ALUCINATÓRIA: ESCREVER, PINTAR E BORDAR

Ter a literatura e as artes plásticas também como reflexão das construções dos discursos sobre a loucura nos leva a atribuir uma das importâncias do objeto artístico segundo Schopenhauer: se a dor suscita a compaixão, ela também necessita ser transformada. Essa transformação se dá através do objeto artístico. Há uma potência na dor que a conduz à criação artística.

Além do despertar da compaixão, defendido por Schopenhauer, como mostrado na segunda seção deste trabalho, o filósofo também defende a arte como meio de amenizar o sofrimento, uma maneira de se libertar da dor, mesmo que não de forma definitiva. Ele lembra da grandeza do objeto artístico que representa o “tormento dos homens”, como nas narrativas com heróis que são purificados ao morrerem resignados, ao renunciarem a vontade de viver, vistos em Goethe ou Shakespeare. O escritor (chamado de poeta) é alguém que reflete a dor da humanidade. É a arte que se comunica com as vontades humanas, que coloca o sujeito em um lugar de suspensão do

sofrimento ou uma forma mais honesta de lidar com ele.

Leão afirma ser a arte o único lugar em que a liberdade é possível. Acredita haver um embate contínuo fora da arte entre a humanidade e o desejo de ser livre. Embora o último capítulo do seu livro narre a criação de uma religião e o próprio autor reitere a ligação de algumas pessoas que, de alguma forma, estão voltadas à experiência do que chamam de loucura a questões religiosas, ele nega qualquer religiosidade. Afirma ser a arte a sua religião. Ela é quem o leva à condição que está para além daquilo que é imposto, enquanto regras e padrões sociais. A arte valida as formas humanas de existir. Ao falar especificamente sobre a pintura, embora tendo a música como arte maior, Schopenhauer ratifica essa ideia:

> Não há um só homem nem uma só ação que não tenha a sua importância; em todos e através de tudo, se desenvolve mais ou menos a ideia da humanidade. Não há circunstância na existência humana que seja indigna de ser reproduzida pela pintura (SCHOPENHAUER, 2013, p.40).

Para Schopenhauer, é preciso estar atento ao fato de que a existência humana está para além da razão. O ser humano é organismo, corpo, matéria. É preciso estar atento ao nosso corpo, que responde não à racionalidade, mas à vontade, aos infinitos quereres a todo momento. Schopenhauer aponta ser a percepção também fruto de conhecimento e não apenas a razão. É a percepção que é estimulada pela arte.

A percepção que molda a arte de Leão revela a potência de sua escrita alucinatória, que remete a obras em diferentes linguagens artísticas. A loucura, como captada pelo autor, possibilita o diálogo, a aproximação com duas obras que conversam intimamente com sua narrativa: o filme *Nise – O coração da loucura* (2016) e a obra de Arthur Bispo do Rosário. Seguem algumas aproximações.

4.4.1 Leão e Nise - Tudo que é vivo quer viver

O filme *Nise – O coração da loucura* (2016), também tem como cenário um hospital psiquiátrico assim como o livro *Todos os cachorros são azuis.* Vale destacar a relevância da diferença do contexto histórico abordado em ambas as obras, visto que um

hospital psiquiátrico nos anos 40, mostrado no filme, não era o mesmo dos anos 1990, visto em *Todos os cachorros são azuis*.

O filme mostra que a luta desempenhada por Nise da Silveira resulta em novas discussões acerca do tratamento do paciente, ao menos, teoricamente. O que fica claro é que, na prática, os hospitais se aproximam mais do que se afastam. Na narrativa, Leão diz que "O modelo de hospício tinha que ser mudado" (LEÃO, 2010, p.32). A luta antimanicomial não havia destruído o olhar diante do paciente psiquiátrico, na maioria das vezes.

O autor Leão, em entrevista já mencionada ao *Jornal Vaia*, fala sobre Nise da Silveira e ratifica a sua ideia quando diz na entrevista que "O inconsciente guarda muitos segredos" (2007, s.p.). Segredos que são despertados em sua literatura assim como em seus quadros, poemas, dentre outros. Leão afirma querer que as pessoas sintam o seu trabalho e esse sentir pode ser inclusive de forma "irracional e ulterior" (2007, s.p.). Esse entendimento se dá também com as pinturas dos quadros dos pacientes de Nise da Silveira, tão bem retratadas no filme. Assim como acontece com os quadros de Leão e a narrativa *Todos os cachorros são azuis*, há uma forma de produzir uma poética que transcende a loucura e desloca o olhar alienado de um público comum.

Olhar para a arte produzida por aqueles que são estigmatizados pela loucura é um exercício de questionamento da ideia de razão, de consolidação do valor artístico dessas obras e do equívoco que se dá ao limitar uma expressão artística a valores sociais fixos. É estar atento a uma poética que é alimentada por uma escrita ou pintura, propositadamente, alucinatórias.

No filme, depois de algumas insistentes batidas na porta, Nise da Silveira consegue ser ouvida e entra no hospital Engenho de Dentro, retornando após alguns anos afastada por ter sido presa em 1936, pela posse de livros marxistas. A primeira cena de *Nise – O coração da loucura* já denuncia que se tratava de uma personagem disposta a insistir e resistir. O filme, dirigido por Roberto Berliner, é uma narrativa que tenta contar a história da psiquiatra que revolucionou a medicina tradicional. Nise é autora de um tratamento mais humanista dado aos pacientes que estavam internados por supostamente terem um sofrimento mental, principalmente com o diagnóstico de esquizofrenia.

Anterior ao hospital da narrativa de Leão, o hospital também seguia o projeto ideal dos meios de confinamento, defendido pela ideia de uma sociedade disciplinar, a

qual é pensada por Foucault e Deleuze. A instituição era repleta de médicos conservadores que testavam nos pacientes práticas desumanas como a lobotomia feita com picador de gelo, além dos choques elétricos. Em *Todos os cachorros são azuis*, já não existia a lobotomia, mas o personagem Rodrigo sofria os choques elétricos.

Era um fértil terreno para atentar a existência de vidas naquelas pessoas que, segundo Nise, eram consideradas farrapos humanos. Como no "Hospital Geral" francês, era completamente ignorada a situação daqueles corpos. Viviam sujos, desdentados, maltrapilhos, largados pelos cantos, descuidados. O corpo era o reflexo da sentença que condenava cada um deles. Cada corpo naquele lugar carregava uma história de dor e pesar, era marcado por vivências de frustrações e traumas, porém não apenas.

Havia, no entanto, assim como em *Todos os cachorros são azuis*, potência de vida naqueles sujeitos. Pessoas que carregavam o eterno conflito da existência, no entrelugar diante da vida e da morte. Através da arte, Nise encontra um dispositivo capaz de iluminar o labirinto da "loucura" e das pessoas consideradas loucas. A arte plástica, a pintura e, principalmente, o afeto eram mecanismos que alcançavam o que a medicina não conseguia alcançar. Traziam a essas pessoas a reapropriação dos seus corpos, o retorno da dignidade, o direito à vida, à sobrevivência.

Podemos trazer a história do personagem Lúcio, muito parecido com o Temível Louco da narrativa de Leão. Lúcio responde aos maus-tratos através da força e é tido como um paciente perigoso e agressivo, marginalizado dentre os marginalizados, com uma luz ainda mais camuflada.

Lúcio não era dócil. Abandonado pela família, possuía uma revolta e era muitas vezes preso em uma espécie de solitária em momentos de maior agressividade. Por exemplo, quando mataram todos os cachorros, que não eram azuis, mais considerados coterapeutas do hospital, inclusive o cachorro que foi dado de presente a Lúcio. A figura não-humana do cachorro como algo que toca os pacientes está presente nas duas histórias.

Percebe-se que o paciente não se interessa pela pintura como muitos outros. No entanto, surge uma cena em que Lúcio está trabalhando com argila e, através da sua força conduzida para a arte, ele bate, modela e insiste nas formas plásticas que dão a sua agressividade a possibilidade da construção do belo, a capacidade de transformar a dor do personagem em algo que faça sentido. Lúcio era um condenado que, como tal, reduzido à sua "brutalidade", consegue transformar o suposto veneno em antídoto e possibilidade de vida. Infelizmente, não é o que ocorre com o Temível Louco que, como

vimos, tem um final trágico, muito comum àqueles que tinham uma experiência de vida encarcerada, ou seja, acabava em suicídio ou morte mal investigada.

Ao observar a produção dos "clientes", Nise consegue ultrapassar aquilo que é visto como perda do desejo de vida dessas pessoas por experiências de dor. Há a construção de relações de sentido, a partir de um trabalho artístico. São experiências reveladas como lugares de saber, como experiências que atentam aos limites, mas, sobretudo, destacam potencialidades desses sujeitos.

Há um outro personagem em destaque que traz a pintura de quadros como uma linguagem reveladora dos mistérios da loucura. Carlos, um paciente que pintava uma flor de ouro em um quadro, mostrava-se disposto e criativo. Ao observar a sua produção, Nise reflete:

> Quando Carlos foi internado, ele disse que via Deus nos raios de sol que incidiam no espelho do quarto dele e queria que todos vissem o que só ele estava vendo. Você sabe que em várias religiões orientais a flor de ouro simboliza a presença de Deus? Jung diz que a psique, assim como todo organismo vivo, ela tem potencial reorganizador, autocurativo, que se manifesta justamente nessas formas circulares. Que essa tentativa de Carlos de reorganização, ela se dá justamente pelo seu lado místico (SILVEIRA, 1940, 42'14'').

Aquele sujeito considerado socialmente apenas como doente mental mostra, através da pintura, construir uma narrativa, mesmo que sem um caminho definido ou a direção para uma cura. Carlos tenta se reorganizar através do místico, escapa da escuridão que é construída para a loucura. Ele se faz presente, como um ser que existe e produz uma linguagem possível de comunicação. A arte fez com que Carlos restituísse o seu desejo, sua potência comunicativa, a vontade de que todos vissem Deus nos raios de sol.

São muitas as histórias semelhantes às de Lúcio e Carlos, Temível Louco ou o narrador Rodrigo que, aparentemente, estão condenados a uma não-vida diante do rótulo de "loucos". São condenados diante da permissão e abandono da sociedade, da "animalização" de seus corpos gerada pelos mecanismos de força e opressão de um ambiente repugnantemente insalubre e perverso. Ainda assim, resistem nos detalhes, nas fissuras que encontram dentro de uma cruel realidade. Nise consegue enxergá-los como seres constituídos por essa iluminação, potencializa os "lampejos", a luminescência criativa de cada um deles.

A luminescência referida também pode ser refletida na obra de Arthur Bispo do

Rosário. A tessitura que Leão constrói durante a narrativa também pode ser comparada ao trabalho produzido por Arthur Bispo do Rosário. Ambos trazem a construção através de fragmentos, pedaços, partes de outros todos.

4.4.2 Leão e Bispo – tecendo alucinações

O filme-documentário *O prisioneiro da passagem* (1982) narra a história de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), um artista plástico nascido em Sergipe. Viveu a maior parte da sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, desde 5 janeiro de 1939 até os seus últimos dias. Bispo dizia ouvir vozes as quais o obrigava a fazer a sua arte. Diagnosticado esquizofrênico paranoide, ficou 7 anos dentro de um quarto, produzindo peças bordadas, miniaturas, estandartes, entre outros.

Produziu obras que tiveram reconhecimento nacional e internacional, dentre elas a *Arca de Noé* e o *Manto da Apresentação*. Este último era um exuberante manto o qual ele dizia que seria usado no dia do juízo final, no momento em que encontrasse com Deus. Dizia ser um "escravo do senhor" e não se reconhece como artista porque responsabiliza a sua criação a uma obrigação mandada por Deus.

O bordado de Bispo se fazia sob diversas temáticas. Ele bordava sobre as notícias, os esportes, os diferentes lugares do mundo. Ali também se encontra o processo de bricolagem visto em Leão. Bispo lia os jornais, (como Bandeira e Leão), retirava as informações e as bordava nos objetos. Em seu trabalho, também aparece a presença do azul. Não havia material adequado para ele produzir, logo ele desfiava as roupas dos internos, um uniforme azul, e com as linhas azuis ele não parava de bordar. Bispo também recebia doação de linhas de outras cores, o que trouxe a riqueza do colorido de suas peças, no entanto é o azul e a bricolagem de suas peças que conversam com o texto de Leão.

Bispo resistia ao sofrimento mental, ao tratamento desumanizado e construiu um mundo em que arte lhe possibilitava inventar outra realidade. Suas obras eram cheias de informações que documentavam o olhar sensível do artista diante do cotidiano dos acontecimentos. Mostrava que Bispo não era alienado a esse cotidiano, conhecia muitas realidades, embora fosse a questão mística, o encontro com Deus, aquilo que moldava o

seu trabalho.

Muitas outras produções artísticas foram feitas em homenagem a Bispo. Dentre elas, o documentário já mencionado, o livro *Arthur Bispo do Rosário – arte além da cura* (2013), de Frederico de Morais, *O senhor do labirinto* (2014), a peça teatral *Bispo* (2016), dentre outros.

Em *Todos os cachorros são azuis* e obras como o filme *Nise - o coração da loucura* ou os bordados de Bispo vimos aproximações que trazem a força de uma arte alucinatória, que provoca o deslocamento de pensamento provocado por uma arte insubmissa e potente. Logo, evidencia-se que a arte é o instrumento responsável por ativar outras verdades e trazer à tona uma forma de expressão típica da contemporaneidade em que se celebra a criação baseada na fragmentação e na descontinuidade. No caso de Leão, parece que a autoironia potencializa essa linguagem, que também é melancólica, mas, sobretudo, transgressora.

Compreender a escrita de Leão em *Todos os cachorros são azuis* como "alucinatória" é atentar a essas duas potências transgressoras: a que questiona os sistemas de dominação e aquela que, para tal, subverte a linguagem, mostra outros caminhos, linhas de fuga, de resistência. Como poeta, Leão diz não conseguir não falar sobre loucura. Na prosa, ele trata da loucura com dor, lucidez e poesia.

Diante das entrevistas, documentários, quadros, poemas e dos livros de Leão, fundamentalmente o nosso corpus, pode-se pensar que ele deseja estar em contato com o outro, mas sempre com uma acidez da crítica cercada de humor. Com a escrita, essa visibilidade se torna maior.

Ao escrever *Carbono Pautado* (2012), há uma crítica ao cotidiano de um auxiliar de escritório, funcionário público, profissão que ele exerceu. *Me roubaram uns dias contados* (2010) possui uma estrutura bem pensada em que há 3 histórias que só se encontram no último capítulo. *O esquizoide – coração na boca* (2011) reflete muito sobre o ato da escrita e ainda pensa sobre a "loucura". Os livros são repletos de consciência crítica e literária. *Todos os cachorros são azuis* parece ser o livro mais instigante, de maior busca por uma linguagem transgressora.

Quando o personagem Rodrigo questiona: "O que falta devorar neste mundo?", (LEAO, 2010, p.75), há uma provocação que pode ser resgatada e trazida para se pensar o hoje. O que será que não foi engolido pelos sistemas de dominação, pelo poder? Onde estão aqueles que são ainda considerados loucos atualmente? Para não escaparmos do

olhar diante da arte, seguem duas experiências que nos possibilitam pensar sobre a condição da "loucura" nos anos que seguem a obra de Rodrigo de Souza Leão.

Em 21 de agosto de 2016, em Salvador, no Teatro Vila Velha, houve mais uma apresentação de uma peça teatral baseada na vida de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Após a apresentação do espetáculo intitulado BISPO[29], foi aberta uma conversa com o ator que fazia o papel do Bispo (João Miguel), a convidada Renata Berenstein, psicóloga que coordena o grupo teatral *Os insênicos*[30], e o convidado Marcelo Veras[31], psicanalista e ex-diretor do Juliano Moreira, em Salvador. Na plateia, estavam algumas pessoas que participavam do grupo *Os insênicos.* Algumas tomaram a palavra e começaram a falar sobre as suas positivas experiências com o teatro. No entanto, uma mulher muito emocionada levantou-se, tomou a palavra e disse que já esteve internada no Juliano Moreira. Afirmou sofrer estupros, vítima de um enfermeiro do hospital. Segundo a mulher, nas tentativas de denúncias, queimaram seus documentos quando ela conseguiu apoio de uma enfermeira para denunciar o enfermeiro, já que a voz da própria mulher era desautorizada pela "doença" e não seria respeitada.

A manifestação da mulher não era esperada. A voz da mulher soou como angústia e felicidade por poder falar. Ao mesmo tempo, percebe-se que até os poderes mais próximos dessas pessoas, como alguém que defende o lúdico e as relações humanas também se surpreenderam. Parece que se esperava uma docilidade ou passividade, que não foi confirmada.

Hoje, quando podem, os pacientes continuam lutando para serem respeitados. A luta antimanicomial trouxe grandes avanços, mas o silenciamento de grande parte da população continua. Ainda se está longe de parar de estigmatizar o paciente e limitá-lo a um diagnóstico. Interessa pensar também em como a arte interfere nesses processos.

O Museu das Imagens do Inconsciente é uma instituição que defende a arte nesses processos Atualmente, fica dentro do ex-hospital psiquiátrico D. Pedro II, em

---

[29] A peça "BISPO" tinha direção e interpretação de João Miguel e esteve em Salvador, entre 5 e 28 de agosto de 2016, com sessões sextas e sábados, no Teatro Vila Velha e no dia 18 de setembro de 2016, no Teatro Castro Alves.

[30] Em 2010, a psicóloga e atriz Renata Berenstein criou o grupo *Os Insênicos*, em que os atores são pessoas que utilizam o serviço do CAPs - Centro de Saúde Psicossocial. A ideia era criar um grupo formado pelos pacientes, que encenassem peças teatrais discutindo as questões da saúde mental, junto a acontecimentos da vida dos pacientes. O grupo já apresentou peças como *Os Insênicos* (2010), *Cidade em Versos* (2011), além de *Balada de Amor* (2015).

[31] Autor do livro *A loucura entre nós - Uma Experiência Lacaniana No País da Saúde Mental* (2014), que inspirou o filme homônimo, dirigido por Fernanda Vareille.

Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, cenário da barbárie do tratamento visto no filme *Nise – o coração da loucura* e da trilogia *Imagens do Inconsciente* (1987), de Leon Hirsman. O hospital atende a área clínica, tem um ateliê de arte, produz oficinas e possui todo um trabalho terapêutico. Mesmo assim, ainda podem ser vistos pacientes fisicamente debilitados, vagando pelo pátio do hospital. Nise da Silveira está muito presente no museu e as obras dos artistas os quais ela acompanhou também.

A beleza do texto de Leão também está, como disse o tradutor Juan Pablo Vilalobos, em sua sujeira. O termo sujo é utilizado positivamente, porque "não passou por um processo de higienização que tivesse acabado com o melhor que tem no livro de Rodrigo" (VILALOBOS, 2014, 31'30"). Ramon Mello[32], organizador da obra de Leão e produtor de uma peça teatral homônima baseada no livro *Todos os cachorros são azuis*, em 2011, fruto de uma entrevista que fez ao autor, afirma que Leão conseguia transformar sua dor, seus "demônios", em objeto artístico.

É preciso pensar que Leão não pode ser reduzido a um estigma, ao rótulo de esquizofrênico, mesmo sendo essa a sua temática tocante. É preciso pensar que ele, no que diz respeito à temática, mexe em feridas que poucos têm coragem de explicitar a capacidade da humanidade exercer o perverso, visto no tratamento de pacientes psiquiátricos.

A escrita de Leão traz a lembrança de que há pessoas ainda hoje impossibilitadas de construir a sua própria realidade. Traz a importância de desmitificar a loucura, revalorizar o indivíduo, exterminar os rótulos, acreditar em outros mundos possíveis.

Não é mais possível acreditar em verdades duras, em mundos completos, em tudo que só fortalece a exclusão, a dominação e a destruição. Coabitar o mundo é urgente. Repensar os sistemas é urgente. Como dizem os *Insênicos*: "Quem está doente é o sistema social".

O personagem Rodrigo resiste à coisificação, à dominação e opressão, transformando-se em objeto de denúncia. *Todos os cachorros são azuis* faz da autoficção um lugar multiforme que questiona os engessamentos dos rótulos dos gêneros literários, dos rótulos das pessoas, da humanidade.

[32] O escritor Ramon Mello escreveu a peça junto com Flávio Pardal e Michel Bercovitch. Ainda houve a colaboração de Manoela Sawitzki e foi dirigida por Michel Bercovitch, no Rio de Janeiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Eu acho que nós vivemos em tempos esquizofrênicos. [...] Em tempos onde a doença já é uma coisa assim estabelecida e padrão. Todo mundo hoje em dia tem síndrome do pânico. Todo mundo já passou por alguma espécie de crise. Então é uma sociedade doente. Loucura, eu acho que é uma coisa perigosa de ser definida. Por isso que as pessoas falam muito pouco de loucura e por isso que as pessoas demoram tanto a falar sobre loucura e por isso que as pessoas, elas tendem a ter uma ideia mitificada da loucura. Então, eu queria acabar com esse folclore (LEÃO, 2014, 52’23”).

O desabafo de Rodrigo de Souza Leão no documentário de Letícia Simões, *Tudo vai ficar da cor que você quiser*, revela que havia uma presença e uma intenção do autor ao escrever *Todos os cachorros são azuis*. Se fôssemos hoje avaliar quem possui ou possuiu algum sofrimento mental, quem sobraria? Se instituições psiquiátricas como as vistas neste trabalho foram extintas ou quase isso, não faltam instituições e sistemas que nos adoeçam.

Sociedades repressoras, mecanicistas, são perversas e produzem modos de vida cruéis para boa parte da população que responde a isso tudo adoecendo. Do sofrimento ao reconhecimento da loucura em si, não cabe aqui classificações, mas a loucura, existindo ou não, não pode reduzir o indivíduo a mero corpo esquizofrênico. O sujeito possui muitos matizes e tomar uma delas para classificá-lo é reduzir a sua potência de vida.

Daí advém a necessidade de expressão das subjetividades desse indivíduo que mostra a sua complexidade. Por esse motivo, a primeira etapa deste trabalho, antes de mergulhar no universo de Leão, pensou as expressões da subjetividade nos textos. Foi preciso pensar os deslocamentos da subjetividade na contemporaneidade através da escrita. Refletiu-se sobre a relação entre escrita e subjetividade e de que forma é utilizado o termo autoficção que, ao longo dos últimos anos, esteve e está muito presente nas discussões sobre literatura contemporânea.

A produção deste trabalho partiu de duas questões. Refletir sobre a autoficção dentro do campo da escrita de si e pensar o texto de Rodrigo de Souza Leão inserido nesse contexto, mas também explorando a temática da loucura. Conhecer Rodrigo de Souza Leão durante as discussões sobre autoficção levantou a necessidade de refletir por que *Todos os cachorros são azuis* era pensado como uma obra autoficcional e o que

seria a autoficção no campo maior das escritas de si.

O termo autoficção parecia ter acabado de ser descoberto, uma “novidade” que surgia para acompanhar todas as outras novidades. As novas mídias, a internet mudou o curso do tempo e aproximou as pessoas no que diz respeito à interação. Pode-se não apenas ler um livro, mas também “ler” o seu autor ou sua autora fora dele, até tentar encontrá-lo dentro da narrativa. Autor e leitor nunca estiveram tão próximos. O autor está vivo, de diferentes formas dentro do texto e fora dele.

Para compreender a autoficção, foi preciso refletir sobre as expressões da subjetividade do autor em seu texto, em um passeio histórico que começa em *A escrita de si*, de Foucault. As expressões da subjetividade passam pelas transformações da Idade Moderna, depois pelos teóricos que criticam a presença do autor no texto, chegando a necessidade de pensar o contexto brasileiro desse autor contemporâneo e como ele se faz presente produzindo autoficção. As críticas brasileiras e francesas estão muito distantes de chegarem a um consenso sobre o que seria autoficção ou mesmo se é um termo válido como gênero ou procedimento.

Quanto aos teóricos franceses, Doubrovsky é o ponto de partida por difundir um conceito que vai se transformando ao longo do tempo. Fazer dos fatos reais ficção empenhado em uma subversão da linguagem é o conceito doubrovskiano e como é lido muitos momentos de *Todos os cachorros são azuis*. Se Doubrovsky visita o pacto autobiográfico de Lejeune e entende um novo contrato de leitura, os outros teóricos vão trazendo outros elementos para pensar autoficção.

Lejeune, autor do pacto autobiográfico, embora não confirme a autoficção como gênero, entende a diferença entre o contrato de leitura autobiográfico e o autoficcional. Este último compreende dois contratos, tanto com a realidade quanto com a ficção. Já Collona pensa a autoficção que parte da homonímia doubrovskiana, porém admite que existam acontecimentos não biográficos, mas ficcionais no texto autoficcional. Os fatos podem não ser reais. A realidade é inventada na autoficção, que se desenvolve em diferentes tipos, como a autoficção biográfica ou autofabulação. A autofabulação, por exemplo, permite uma “mitologia de si”, vista também no último capítulo de *Todos os cachorros são azuis*.

A versão autoficcional de Colonna recebe a crítica de Lecarme, o qual pensa que a sua teoria tornaria tudo autoficção, quando admite que os fatos sejam ficcionais. Lecarme compreende como um gênero ambíguo que se sustenta no duplo pacto que,

para Gasparini, é a única novidade: o contrato de leitura. Já Vilain acredita que a autoficção surge em negação do desnudamento do eu na autobiografia, dando um ar de mistério para as questões biográficas. Jeannelle afirma que conceber autoficção como gênero é perigoso porque ele é pensado a partir de três possibilidades para se pensar a autoficção: o ficcional, o fictício e o falso.

Diante dos pensamentos dos teóricos, pode-se dizer que a falta de consenso é a grande contribuição das discussões sobre autoficção. A rejeição ao termo como um gênero não o invalida como conceito. Seu reconhecimento está voltado a sua relação com o leitor. No Brasil, o debate adquire o mesmo viés não consensual. Luciene de Azevedo defende que há obras que necessitam de dois protocolos de leitura, embora haja uma negação por parte de alguns escritores que acabam, segundo a autora, reduzindo a discussão ao impulso narcísico ou marketing.

Um dos motivos da negação do termo se dá principalmente com os escritores que têm as suas obras pensadas como autoficcionais. Laub, Tezza e Lísias não corroboram com a crítica que destaca suas obras como autoficcionais. Eles sempre dizem que o termo faz parte do debate, mas escrevem apenas ficções.

O legado da discussão está na problematização das expressões da subjetividade na atualidade. Segundo Doubrovsky, está na tensão produzida entre o real e o ficcional. São tempos que querem discutir novos conflitos do eu, novas perspectivas, redimensionar ficção e realidade, acompanhar as mudanças de expressão desse eu e parece que essa necessidade é o único consenso do assunto.

Todas essas discussões nos fazem chegar ao momento em que para este trabalho é de vital importância. Uma vez compreendida a construção das subjetividades contemporâneas na escrita pensada como autoficção, entende-se que ela se manifesta também em um estado de urgência. Se a negação da autoficção reflete o medo da exposição de fatos reais, mesmo diante do contrato também ficcional, existe uma necessidade latente do autor trazer uma nova forma de se refazer na escrita. Se a escrita projeta as subjetividades, existe uma potência de escrita de autores cujas subjetividades são violentadas. Essa violência se dá pelo tratamento social de expurgar tudo aquilo que não sustenta um projeto que forja uma “racionalidade” ou “normalidade”, um conjunto de regras que determinam como devem ser os sujeitos sociais.

Todos os cachorros são azuis é uma escrita autoficcional, pelos motivos conferidos a partir do final da primeira seção, mas, sobretudo, porque traz as

subjetividades explícitas e implícitas de um sujeito que se diz presente na história que inventa, mesmo dentro de um projeto ficcional. Não apenas uma escrita autoficcional, mas uma escrita autoficcional da urgência como concebe a teoria de Luciana Hidalgo. O espaço biográfico de Leão apresenta uma poética e uma resistência frutos de uma dor causada pela exclusão dos sujeitos diagnosticados esquizofrênicos.

Desenvolveu-se a escrita que expõe situações de dor. A dor que é pensada como pertencente à vida, mas que também é fruto de mecanismos eleitos que a intensificam. A dor individual, mas que, concomitantemente, pertence a um coletivo. A dor que resiste, desenvolve mecanismos de resistência. *Todos os cachorros são azuis* é a narrativa de um sujeito pertencente a um grupo silenciado, confinado em um hospital psiquiátrico e vive a dor sob muitas formas: o tratamento, castigos, privações, a solidão, o julgamento, a morte, além da anulação de desejos e direitos. Mostra-se o cotidiano desse sujeito e as relações com as coisas e as pessoas que compõem o hospital. Em *Todos os cachorros são azuis*, pensar a narrativa autoficcional da urgência possibilita a criação de um espaço de transformação da dor, a partir das relações possíveis entre a literatura e a loucura.

Observou-se o combate a tudo aquilo que transgride os caminhos da razão e, a condição da loucura, muitas vezes, advém desse rechaço. Foi mostrado o sujeito excluído socialmente, reduzido ao rótulo de louco, condicionado aos estereótipos sociais, ferido em sua subjetividade, destituído de sua liberdade.

Que urgência existe no universo da loucura e como é produzido este universo na história e na arte? Par refletir essas questões, fez-se uma incursão em *História da Loucura* (1961), de Foucault, dentre outros textos que refletem sobre a temática. Da *Narrenschiff*, passando pelo "Hospital Geral" e demais instituições psiquiátricas, trouxemos representações da loucura na literatura, como nos contos de Guimarães Rosa, nos documentários *Estamira* (2004) e *Gentileza* (1994), passando pelo livro-documentário *Holocausto brasileiro* (2013), de Daniela Arbex, ou do *Elogio da Loucura* (1509), de Erasmo de Rotterdam. Pôde-se pensar um pouco no discurso da loucura na história do mundo e na do Brasil.

Durante todo percurso, o processo de exclusão, silenciamento, anulação dos rotulados loucos estiveram presentes. Embora todas as histórias mostrem sujeitos que foram impossibilitados de viver as suas vidas, muitas vezes, destacava-se a condição de resistência e a lucidez diante de sua condição de dor.

O tratamento dado aos diagnosticados loucos e todos os demais conflitos de alguém que possui um sofrimento mental trazem a condição de dor, mas também o processo de resistência se faz urgente. Os sujeitos fortalecem seu impulso de vida e acabam criando uma iluminação em si mesmos para poder resistir à escuridão que lhes foi imposta.

O personagem Rodrigo resiste ao tratamento psiquiátrico e a escrita de Leão resiste aos rótulos, à limitação da capacidade artística, aos tabus que ele também ajuda a quebrar. Refletiu-se sobre as formas de irrupção do discurso da loucura na obra *Todos os cachorros são azuis*, de Rodrigo de Souza. Dono de um humor e uma ironia sagaz, Leão desconstrói estereótipos que são fortalecidos por uma racionalidade ocidental tão presente no julgamento do sujeito contemporâneo. Para tal, vimos de que forma Leão transgride também em sua escrita, que ele chama em *Todos os cachorros são azuis*, ser alucinatória.

A partir da ideia de "literatura menor", de Deleuze e Guattari, de uma literatura que possui uma escrita desterritorializada, política em seu todo e de valor coletivo, há o protagonismo de quem faz de uma história individual ato político, pela busca de um lugar de fala. Protagonismo de quem experimenta em seu íntimo uma escrita de denúncia e do devir. Baseado nessa ideia, pensou-se de que forma Leão construiu essa escrita "alucinatória" que, além de provocar novas percepções, apresenta alucinações e nos convida a esse estado que não impera a racionalidade, em prol de outra experiência. Uma experiência que inclui olhares diversos e tem a potência criativa da linguagem como possibilidade para pensar essa liberdade.

Leão possui uma escrita que explicita a vontade de se alimentar de outras vozes. A certeza de que uma voz é a junção de tantas outras. Os fios (pensados por Doubrovsky) que tecem o texto revelam o sujeito multimídia que se compõe através de diferentes manifestações artísticas. Há experiências de um autor-narrador-personagem que se metamorfoseia em criação literária, alimentando-se desde a arte canônica a mais marginal.

Se a experiência também constrói diferentes mundos, a arte mostra os mundos possíveis. Desmitificar a loucura, trazendo a complexidade do sujeito, é possibilitar a existência desses mundos. Uma realidade apontada na força de Nise da Silveira ou na tessitura da obra de Arthur Bispo do Rosário. Forças que lutam contra ideias violentas fortalecidas pelas regras estabelecidas.

Em se tratando de regras que legitimam a invenção de um mundo racional e desumanizam tudo que se afasta desse mundo, entende-se a urgente necessidade de, muitas vezes, construir espaços que possam destruir essas regras e não sofisticá-las, como vimos em muitos *modi operandi* contemporâneos. O convite à alucinação proposto por *Todos os cachorros são azuis* é, também, um convite à quebra dessas regras.

Este trabalho contribui com a discussão sobre como a arte amplia a forma de enxergar a vida que não se interessa e se distancia das regras de um jogo de poder que não tem o respeito à vida humana como prioridade. Atualmente, ainda há artistas plásticos, escritores, poetas silenciados, tratados como pessoas incapazes por, em alguns casos, conviverem com alguma patologia. Há um silêncio ensurdecedor que tenta mascarar a fragilidade e a incapacidade dos sujeitos sociais contemporâneos que não aprenderam a conviver com aquilo que eles não dominam, com os eventos que levantam outras lógicas, não postas, sempre em devir.

Fissurar o silêncio, trazer outros modos de vivências, são necessidades urgentes em uma sociedade adoecida pelas formas de vida que ela mesma inventou. O convite de Leão a uma experiência alucinatória é também uma convocação ao deslocamento do olhar alienado, reducionista, que imprime rótulos e não considera a multiplicidade das subjetividades dos sujeitos. É um convite para que se conheça, de fato, aqueles que são rotulados, ainda hoje, como “loucos”, mesmo mostrando, muitas vezes, completa coerência.

Em *Todos os cachorros são azuis*, a alucinação é uma experiência individual, talvez intraduzível. É a terceira margem da qual talvez não haja volta e, se houver, não há de se voltar para uma vida desumanizada. Haverá o caminho não percorrido, o devir, a reafirmação e respeito de toda e qualquer forma de vida.

Alucinemos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração, 2013.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2010.

ASSIS, Machado. **O alienista**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

AUTOFICÇÃO, no limiar da biografia e da invenção, com Michel Laub e Manuel da Costa Pinto. Emblemas Literários do Presente. Café Filosófico - Instituto CPFL. [s.l.]: 2016. (1h50m). **Vimeo**. Disponível em: <https://vimeo.com/162537991>. Acesso em: 22/12/2017.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção: Autobiografia envergonhada. **Leituras Contemporâneas**: narrativas do século XXI. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2017/05/18/autoficcao-autobiografia-envergonhada>. Acesso em: 20/12/2017.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul.\dez. 2007.

BAKHTIN, LINGUAGEM, CULTURA E LITERATURA. Participação: Augusto Ponzio e Susan Petrilli. Produção: TEL/UnB. Brasília: UnB TV [s.d.]. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjhYMoQUoNY>. Acesso em: 15/01/2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Manhã**. São Paulo: Editora Global, 2011.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem** (versão digital). Disponível em: <http://files.literaturaesociologia.webnode.com.br/200000009-ef526f04c6/Manuel-Bandeira-Libertinagem.pdf>. Acesso em: 30/07/2018.

BARRETO, Lima. **Diário do hospício & o cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2010.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1999.

BARRETO, Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá.** São Paulo: Ática, 1997.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Las flores del mal – Introducción, traducción em verso y notas de Carlos Pujol. São Paulo: Planeta (versão digital editada por Robson "Hyoga de Aquário"). Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire>. Acesso em: 08/04/2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa** (o Spleen de Paris). São Paulo: Editora Hedra, 2011.

BELCHIOR. Alucinação. In: **Alucinação** (álbum). Rio de Janeiro: PolyGram, 1976. 1 disco sonoro. Lado B, Faixa 1 (4:52).

BELÉM, Euler de França. Revolução Russa de Stálin devorou Maiakóvski. Disponível em: <https://www.revistabula.com/5574-revolucao-russa-de-stalin-devorou-maiakovski/?fbclid=IwAR1bcO8EXX-t_0vH3t16Rb5QGMBznZCp_f-D_S8WaliaF68L1LP-xMvygzw>. Acesso em: 18/07/2018.

BERNARDO, Gustavo. **O gosto do Apfelstrudel**. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010.

BEZERRA, Gregório. **Memórias**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

BISPO - Arthur Bispo do Rosário. Apresentação: Fernando Gabeira. Cinegrafistas: Gustavo Hadba e Mário Ferreira. Série Vídeo-Cartas. [s.l.]: 1984. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>. Acesso em: 18/08/2016.

BISPO. Direção: João Miguel. Texto: Edgar Navarro. 85 min., Salvador, 2016.

BLOCK, Arnaldo. Um surto de arte (morte e ressurreição de Rodrigo Souza Leão). Saraiva (Blog). Publicado originalmente em O Globo, em 25/06/10. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/um-surto-de-arte-morte-e-ressurreicao-de-rodrigo-souza-leao>. Acesso em: 22/05/17.

CAMINHO DAS ÍNDIAS. Telenovela. Criação: Glória Perez. Direção: Marcos Schechtman. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2009. 203 episódios.

CARRASCOSA, Denise. Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 105-124, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n44/a06n44.pdf>. Acesso em: 05/02/2017.

CARRASCOSA, Denise. **Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor**: literatura e prisão no Brasil pós-Carandiru. Curitiba: Appris, 2015.

CASTELLO, José: O poeta azul. **Rascunho**: a literatura na poltrona, edição #133. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-poeta-azul>. Acesso em: 22/04/2018.

CASTELLO, José. **Ribamar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CASTRO, Jorge Viveiro de. Prefácio. In: LEÃO, Rodrigo de Souza. **Me roubaram uns dias contados**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. **Os tigres cravaram as garras no horizonte**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens. **Augusto Azul** (Blog). Disponível em: <http://augustoazul.blogspot.com>. Acesso em: 22/04/2018.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens: Em obras. **Os Sete Novos** (Blog). Disponível em: <http://ossetenovos.blogspot.com/2007/06>. Acesso em: 22/04/2018.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. (2 volumes). Tradução: Ernani Ssó. São Paulo: Penguim/Companhia das Letras, 2012.

CIDADE DE LEITORES. Entrevista com Luciana Hidalgo (5'05"). Apresentação: Leila Richers. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-1ALg_L68I>. Acesso em: 15/08/2016.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria***:* literatura e senso comum. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

CONTI ROMINA. Escritoras Suicidas. Disponível em: <http://www.escritorassuicidas.com.br/romina_conti.htm#.W-XbXDFRed>. Acesso em 05/07/16.

CRAVO, Ana. Pequena história do azul – o azul como imagem e limite do visível: Manlio Brusatin e a perspectiva pictórica. **Philosophica**, 36, Lisboa, 2010, p.9-23, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt /bitstream/10451/24219/1/Ana%20Cravo.pdf>. Acesso em: 01/07/2018.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DECHILE - Dicionário etimológico online. Disponível em: <http://www.dechile.net>. Acesso em: 20/07/2018.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: Por uma literatura menor. Tradução: Cíntia V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia (vol.1). Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: **A Escritura e a Diferença**. 4. ed. Tradução: Maria Beatriz M. N. da Silva. São

Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Editora: Gallimard, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **Un amour de soi**. Paris: Hachette,1982.

EM NOME DA RAZÃO. Direção: Helvécio Ratton. Documentário. 1979. 23'50", p&b, son. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PeXjSSs4q2k>. Acesso em: 20/05/2018.

ENTRE LOS POETAS MÍOS.... Vladimir Maiakovski. **Colección Antológíca de Poesía Social**. Cuaderno nº. 59. [s.l.]: Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013. Disponível em: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesia-critica-n-059-vladimir-maiakovski.pdf>. Acesso em: 20/07/2018.

ESTAMIRA. Documentário. Direção: Marcos Prado. 2004. 121', color., son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6iZLbhl2MzA>. Acesso em: 05/06/2017.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FIRMINO, Hiram. **A lucidez da loucura**: a "via-crucis" de Maria, a Louca de Minas que desnudou a psiquiatria. Petrópolis: Vozes, 1986.

FIRMINO, Hiram. **Nos porões da loucura**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982 (Coleção: Edições do Pasquim).

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** 7. ed. Lisboa: Vega, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.
php/1867820/mod_resource/content/1/FOUCAULT%2C%20Michel%20-%20A%20
ordem%20do%20discurso.pdf?fbclid=IwAR0sLh2hKPTY4AfsAAQPoWqNsEMAd97j
IdqqMocPElpc1KiYw1Bce-LLGh0>. Acesso em: 20/09/2018.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **Estratégia, poder-saber.** Coleção Ditos & Escritos, vol. IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos &

Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. 10. ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Introdução e organização: Roberto Machado: 15. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução: Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura e Sociedade. In: **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Coleção Ditos & Escritos, vol. I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Coleção Ditos & Escritos, vol. I. Rio de Janeiro: Forense Universitária,1999.

FOREST, Philippe. **L'enfant éternel.** Paris: Gallimard, 1997.

FREUD, Sigmund. **Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, A questão da análise leiga e outros trabalhos**. Vol. XX (1925-1926). Disponível em: <https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_portigais_C_20-23.pdf>. Acesso em: 03/08/2018.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GENTILEZA. Documentário. Direção: Dado Amaral e Vinícius Reis. Rio de Janeiro, 1994. (9'), son., color. **CurtaDoc**: uma janela para o documentário latino-americano. Disponível em: <http://curtadoc.tv/curta/espiritualidade/gentileza>. Acesso em: 20/05/2017.

GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e a linguagem das correspondências. **Revista Criação & Crítica**, n.9, p.128-139, nov./2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br /criacaoe-critica>. Acesso em: 22/04/2018.

HIDALGO, Luciana. A autoficção nos tribunais. **Época**, 16/08/2013 (atualiz. em 27/10/2016). Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ruth-de-aquino /noticia/2013/08/autoficcao-nos-tribunais.html>. Acesso em: 20/12/2017.

HIDALGO, Luciana. A imposição do eu. **Rascunho**, out./2013. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-imposicao-do-eu>. Acesso em: 23/07/2017.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea** [on-line]. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, jan.-jun./2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>. Acesso em: 15/07/2017.

HIDALGO, Luciana. Entrevista concedida a Anna Faedrich. In: FAEDRICH, Anna. **Autoficções***:* do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

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

HIDALGO, Luciana. Realidade e invenção para lidar com a dor. **Estadão**, 18/05/2013 [on-line]. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor-imp-,1033082> Acesso em: 15/03/2017.

HORTA, Bernardo Carneiro. **Nise**: Arqueóloga dos Mares. Bernardo Carneiro, 2008.

JEANELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LAUB, Michel. **A maçã envenenada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

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

LEÃO, Rodrigo de Souza. Os inumeráveis estados poéticos. Entrevista a Fernando Ramos, publicada originalmente no **Jornal Vaia** (2009). RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 08/12/2017.

LEÃO, Rodrigo de Souza. Rodrigo de Souza Leão fala sobre o seu novo livro. Entrevista concedida a Juliana Krapp, publicada originalmente no **JB Online**, 03/12/2008. RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 08/12/2017.

LEÃO, Rodrigo de Souza. Pintura sem título. (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/quadros /popup2 _quadros.htm>. Acesso em 08/12/2017.

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

LECARME, Jacques; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Autoficção:** um mal gênero? Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEUJEUNE, Philippe; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **O pacto**

autobiográfico: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. **A chave de casa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas-SP: Papirus, 1989.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MACHADO, Roberto. Foucault, Nietzsche e a Crítica da Modernidade. Palestra proferida na UFSC. Florianópolis, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v =5mX4g1JM71g>. Acesso em: 22/01/2018.

MELLO, Ramon. Dos demônios que movimentam a arte. Entrevista concedida originalmente ao **Cultura.rj** (s.d.). RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 08/12/2017.

MENDES, Luiz Alberto. **Às cegas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MENDES, Luiz Alberto. **Cela forte**. São Paulo: Global Editora, 2012.

MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Vinícius de. Bilhete a Baudelaire. **Vinicius de Moraes**. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/bilhete-baudelaire-0>. Acesso em: 05/05/2018.

MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário**: arte além da loucura. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

NISE, o coração da loucura. Ficção. Direção: Roberto Berliner. Rio de Janeiro, 2016. 109’, son., color.

NORONHA, Jovita Maria Garheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

O PRISIONEIRO DA PASSAGEM. Documentário. Realização: Hugo Denizart. Direção: Maria Alves de Lima. Produção: Centro Nacional de Produção Independente (CNPI) Rio de Janeiro, 1982. 30min’22”. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>. Acesso em: 20/12/2016.

O PUNK (2009). Quadro de Rodrigo de Souza Leão. RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br/files/hor/quadros /popup2 _quadros.htm>. Acesso em 08/12/2017.

O SENHOR DO LABIRINTO. Direção: Geraldo Motta Filho; Gisella de Mello. Rio de Janeiro, 80 min., 2014.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Feliz Ano Velho**. São Paulo: Objetiva, 2006.

PAPO NO CAFÉ: Cristóvão Tezza**.** 2015. (26'40"). TV UFPR. Disponível em: <http://www.tv.ufpr.br/portal/2015/03/papo-no-cafe-cristovao-tezza/>. Acesso em: 15/01/2017.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares.** Vol.I. Fernando Pessoa. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

POMPEU, Renato. **Quatro-olhos.** São Paulo: Alfa-ômega, 1976.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

REVISTA Arte! Brasileiros. PÁGINA B. 2013. (1m48s). **YouTube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uRwkaVfGZu4>. Acesso em: 10/12/2017.

REVISTA De Letra em Letra. 2017. (12m1s). **YouTube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ADZhNpo_qwQ>. Acesso em 10.12.2017.

RIMBAUD, Arthur. **Uma estação no inferno**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000029.pdf>. Acesso em: 15/07/2018.

RIMBAUD, Arthur: **Poesia Completa**. 3. ed. Tradutor: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em: 08/12/2017.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. Guimaraes Rosa: A terceira margem do Rio. Conversa. Canal Casa do Saber, 1º set./2016. **YouTube.** Disponível em: <https://www.youtube.com /watch?v=82IAeFHc9Pc>. Acesso em: 25/02/2018.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da Loucura**. Tradução, prefácio e notas: Paulo M.Oliveira. Ponta Grossa: Atena Editora, 2002. Disponível em: <https://www.cairu.br /biblioteca/arquivos/Filosofia/Elogio_Loucura_Hume.pdf>. Acesso em: 22/02/2018.

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Uma revoada dos vaga-lumes. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.32, 2017. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php /revista/article/view/437/422>. Acesso em: 20/03/2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. Tradução: José Souza de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2013.

TEZZA, Cristóvão. **O filho eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TRÊS POETAS & UM POETA: Cássio Amaral, Rafael Nolli e Ricardo Wagner conversam com Rodrigo de Souza Leão, jan./2007. RODRIGO DE SOUZA LEÃO (Website). Disponível em: <http://www.rodrigodesouzaleao.com.br>. Acesso em 08/12/2017.

TRIGO, Luciano. Em 'Mil rosas roubadas', Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-mil-rosas-roubadas-silviano-santiago-escreve-uma-biografia-da-vida-interior.html>. Acesso em: 20/11/2017.

TUDO VAI FICAR DA COR QUE VOCÊ QUISER. Documentário. Direção: Letícia Simões. 70', 2014, color, son.

TV UFBA ENTREVISTA ROBERTO MACHADO. Produção e Reportagem: Gisele Santana. Coordenação: Mariluce Moura. Salvador: 2017. (17'14"). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3n4F47GWJ9E>. Acesso em: 05/09/2017.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Literatura Fundamental, 24: Arthur Rimbaud. Entrevista concedida a Ederson Granetto. Estúdio Univesp. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CCX5YED27Dw>. Acesso em 30/07/2018.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Rimbaud da América e outras Iluminações. São Paulo, Editora: Estação Liberdade, 2000. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/elivros/Rimbaud%20da%20Am%C3%A9rica%20e%20outras%20ilumina%C3%A7%C3%B5es.pdf>. Acesso em: 20/07/2018.