

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

ELIS REGINA DA SILVA OLIVEIRA

A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *ERMOS E GERAIS*

Goiânia
2011

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	ELIS REGINA DA SILVA OLIVEIRA		
E-mail:	elisbalneario@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	UF:	CNPJ:	
Título:	A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM <i>ERMOS E GERAIS</i>		
Palavras-chave:	Literatura, Loucura, Alteridade, Representação social, Espaço, Contos, Bernardo Élis		
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:			
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	10/06/2011		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado	Letras e Linguística	
Orientador (a):	PROF. Dr. ROGÉRIO SANTANA DOS SANTOS		
E-mail:	rsantos@letras.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

ELIS REGINA DA SILVA OLIVEIRA

A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *ERMOS E GERAIS*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.

Goiânia
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Oliveira, Elis Regina da Silva.
O482r A representação da loucura em *Ermos e Gerais*
[manuscrito] / Elis Regina da Silva Oliveira. - 2011.
120 f.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2011.

Bibliografia.

Inclui lista de siglas.

1. Literatura – contos. 2. Loucura – representação social.
3. Alteridade. 4. Élis, Bernardo. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-2:616.89

ELIS REGINA DA SILVA OLIVEIRA

A REPRESENTAÇÃO DA LOUCURA EM *ERMOS E GERAIS*

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em 10 de junho de 2011, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos
Presidente da Banca

Prof^a. Dr^a. Nádia Maria Weber Santos

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Cruvinel

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que contribuíram para essa travessia, em especial à minha família.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas infinitas bênçãos.

Ao professor Dr. Rogério Santana dos Santos pela tolerância, pelo encorajamento e sábia orientação.

Aos funcionários, professores e coordenadora do Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da UFG.

Às professoras Dra. Maria de Fátima Cruvinel e Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa por suas valiosas sugestões e opiniões ao participarem da banca de qualificação deste trabalho.

Aos meus pais, Sirlene de Fátima e Raimundo e aos meus irmãos Maria de Fátima, Sônia, Elizangela e André Carlos, às minhas sobrinhas Gabriella e Sarah e sobrinhos Vitor e Davi pelo carinho, compreensão e apoio incondicional.

Ao meu filho Luan Gabriel pela paciência irrestrita nos meus momentos de ausência.

Ao meu esposo João Batista pelo companheirismo e generosidade.

A todos os amigos e amigas do meu trabalho pela solidariedade em momentos difíceis.

[...] escrever é a minha janela para o mundo. [...] é um exercício de conhecer as pessoas, as coisas, as situações.

Bernardo Élis

RESUMO

A loucura como manifestação social, constituída por uma rede de discursos, tem trilhado um vasto caminho nas artes em geral e em especial na literatura, de forma que muitos escritores do cânone nacional a tomaram como matéria literária, legando ao universo das letras instigantes reflexões acerca desse fenômeno. Bernardo Élis faz parte desse rol. O escritor goiano expôs as marcas das duras realidades vividas pelo homem que habitava os ermos do Brasil e, com isso, consolidou artisticamente o destino da loucura como um dos elementos-chave de interpretação das pequenas comunidades goianas em meados do século XX. Assim, esteticamente representada, a loucura passa a ser a metáfora da identidade deteriorada e o louco, por sua vez, torna-se o sujeito da diferença. O presente estudo pretende refletir acerca dos inúmeros discursos socialmente construídos em relação ao louco e à representação da loucura em três contos de *Ermos e Gerais* (1944), a saber: “O louco da sombra”, “A virgem santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”. A partir da análise da linguagem, da observação das artimanhas do narrador e da composição da personagem, objetiva-se constatar se o texto literário se projeta como mecanismo de emancipação, de conhecimento do outro a partir de si mesmo, ou se reforça os estereótipos negativos dos grupos marginalizados socialmente. Para tal empreitada, este estudo tomará como base os pressupostos filosóficos de Michel Foucault sobre a loucura, num diálogo com as teorias da identidade, da representação social e da narrativa.

Palavras - chave: Literatura, Loucura, Alteridade, Representação social, Espaço, Personagem, Contos, Bernardo Élis.

ABSTRACT

Insanity as social object, is composed by a discourse networking, that have outlined a broad way in arts in general and specially in literature. Many writers from the national canon performed the esthetics crossing by the insanity route and have been legated to the universe of the exciting letters reflections about the insanity phenomenon. Bernardo Élis makes part of this group, and by the way, the Brazilian writer exposed the signs of the hard reality experienced by the man who lived in the wilds of Brazil and with this consolidated artistically the insanity fate as a key element of interpretation of small goianas communities in mid-century XX. So, esthetically represented, the insanity becomes to be the metaphor of spoiled identity and the madman, by his time, becomes to be the difference subject. Following also in this way, with this study intends to reflect about of numerous speeches socially constructed in relation to the insane person and the insane representation in some tales from *Ermos e Gerais* (1944), namely: “O louco da sombra”, “A virgem santíssima do quarto de Joana”, “André Louco”. From the analysis of language, observation of the antics narrator, and the composition of character, whose objective is to find if the literary text protects itself as space of emancipation, knowledge of each other from themselves, or, reinforces the negatives stereotypes of the socially marginalized groups. For this agreement, this study will base on philosophic assumptions from Michel Foucault about the insanity.

Key-words: Literature, Insanity, Alterity, Social Representation, Space, Story, Character, Tales, Bernardo Élis.

LISTA DE SIGLAS

Sigla para o título do livro de contos:

EG *Ermos e Gerais*

Siglas para os títulos dos contos:

LS “Louco da Sombra”

VSQJ “Virgem santíssima do quarto de Joana”

AL “André Louco”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. LOUCURA E LITERATURA.....	19
1.1 Trajetória histórica da loucura à luz da filosofia foucaultiana.....	21
1.2 Loucura e literatura: intersecções.....	33
1.3 Manifestações da loucura na literatura brasileira da segunda metade do século XX.....	42
2. A loucura discursivizada.....	51
2.1 Iniciando o percurso: o discurso sobre os loucos.....	52
2.2 Loucura e linguagem.....	62
2.3 A discursivização da loucura: articulações do narrador.....	70
3. A loucura personificada.....	81
3.1 O “louco da sombra”: loucura e vergonha.....	82
3.2 “A virgem Santíssima do quarto de Joana”: loucura e exploração.....	89
3.3 “André Louco”: loucura e deterioração.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

Bernardo Élis, com a obra *Ermos e Gerais* (1944), da qual fazem parte as narrativas “O louco da sombra”, “A virgem Santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”, inicia sua carreira de escritor em livro. Pelo título é possível apreender que tipo de espaço o escritor goiano apresenta nessa obra. Um espaço sertanejo, semiurbano, geograficamente distante dos grandes centros culturais do país e, portanto, palco de exposição das agruras vividas pelos habitantes dos mais recônditos ermos e distantes gerais da terra goiana, sob a dominação sistemática do coronelismo¹. Um espaço por onde circulam seres desumanizados, obrigados a aceitar o regime de subserviência e opressão a que foram submetidos.

O tratamento estético peculiar dado à matéria regional e a dura exposição desses seres esquecidos fizeram de Bernardo Élis um escritor de grande importância para a literatura em Goiás. Engajado nas questões sociais das pequenas comunidades do interior goiano, o autor de *Ermos e Gerais* explorou esteticamente as mazelas vividas pelo povo de seu estado e com isso foi capaz de absorver “a multiplicidade, a integração e a versatilidade” de sua região (FREYRE, s.d. p. 13) a partir de uma escrita de protesto, denúncia e reivindicação, ratificada pelo próprio escritor em depoimento quando diz que tentou “fazer da literatura uma arma de denúncia” (ÉLIS, 2000, p. 95). No entanto, esse viés político-ideológico mais à esquerda, não fez de Bernardo Élis um “sociólogo impertinente nem demagogo proselitista” (LIMA, 1966, p. 24), mas um escritor que artisticamente focalizou as imagens verossímeis de seres desumanizados e, numa fusão entre tragédia e comédia, teceu o emaranhado das relações humanas e a situação sociocultural de sua gente.

¹ A posse do poder econômico, aliada à posse do ser humano e o isolamento geográfico de um espaço sertanejo e semiurbano, fizeram do estado de Goiás, durante a primeira metade do século XX, uma “república do coronelismo”, para usar os termos de Itami Campos (2003, p.24). Essa forma arbitrária de poder é recorrente em quase toda a obra de Bernardo Élis. O escritor goiano, preocupado em “apresentar sua visão sobre a realidade de vida no sertão, descrevendo o homem em seu habitat e ações próprias de seu estilo de vida” (FERREIRA, 1998, p.61), tece uma mordaz crítica ao poder dos coronéis e suas implicações. Essa crítica se efetiva pelo confronto entre classes favorecidas e desfavorecidas, sendo a temática da loucura um dos meios de contestação desse poder. Nas três narrativas selecionadas para este estudo a figura do coronel é recorrente, porém não constitui o foco da análise.

Nesta linha de raciocínio, Gilberto Mendonça Teles (1991, p. 18-19) analisa o título da obra em questão e constata que as duas palavras “Ermos e Gerais” refletem concomitantemente a condição sociocultural das comunidades representadas e a dimensão psicológica das almas presas em abismos interiores, fazendo emergir um mundo até então oculto e silencioso. Conforme o crítico e escritor, “ermos” e “gerais” semanticamente podem ser compreendidos como um “lugar desabitado e escondido”. Podem também, no âmbito psicológico, designar interioridade, ou melhor, o que é voltado para dentro, sendo, portanto, o “singular de nossos abismos, medos, superstições, sonhos e loucuras” (TELES, 1991, p. 18-19).

Por este prisma, a escrita literária de Bernardo Élis alçou grandes voos e, no conjunto de sua obra, o escritor conseguiu trabalhar sua matéria literária no mesmo sentido prescrito pelo poeta latino Horácio: o da combinação entre a utilidade e o deleite.

Essa combinação é resultado da representação dos conflitos humanos e da própria vida social como matéria-prima da criação artística. Nesse caso, a loucura acaba por se revelar um tema instigante inerente à complexa existência humana. E o louco se apresenta como uma figura artisticamente relevante para o questionamento das leis e valores impostos pelos ditames da racionalidade excludente. Nas páginas de *Ermos e Gerais*, Bernardo Élis trabalha com os fenômenos da vida em sociedade e simbolicamente a loucura transforma-se numa metáfora da condição social e da ideologia a ser denunciada. O modo de construção discursiva dessa denúncia proporciona ao leitor a compreensão da alteridade do louco e o entendimento do fenômeno da loucura como mecanismo de interpretação de determinada realidade sócio-histórica.

Diante disso, o presente estudo propõe a leitura dos contos “O louco da sombra”, “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”, publicados no livro *Ermos e Gerais* (1944), numa perspectiva sócio-histórica, filosófica e psicológica, articulada aos elementos estéticos dos estudos literários. A escolha dessas narrativas se justifica pelo fato de construírem uma imagem literária da insanidade a partir de representações da realidade social brasileira de pequenas comunidades interioranas da segunda metade do século XX, período de publicação do referido livro.

A partir dessas considerações, o esforço aqui empreendido consiste na análise da linguagem, das artimanhas do narrador e da composição da personagem, objetivando

constatar se esses textos se projetam como mecanismos de emancipação, de conhecimento do outro a partir de si mesmo, ou se reforçam os estereótipos negativos dos grupos marginalizados socialmente. Para tanto, examina-se, também, o modo como a loucura se apresenta em relação ao discurso hegemônico da racionalidade, e por sua vez daquele que se diz sensato e conseqüentemente não louco. Procura-se também examinar como os loucos de *Ermos e Gerais* se transformam esteticamente na metáfora da identidade deteriorada

Conforme o filósofo francês Michel Foucault (1999b, p. 150), “a loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas e da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam”. A par desse pressuposto foucaultiano, pretende-se, também, investigar como o texto literário de Bernardo Élis constrói a imagem da insanidade e da alteridade do louco e como a sociedade se revela e de que forma revela suas fraquezas, mazelas, no discurso que elabora sobre o louco.

A fim de antecipar a viagem do leitor pelas páginas dos contos selecionados para este estudo e familiarizá-lo com a imagem de loucura construída ao longo das narrativas, serão apresentadas aqui, ainda que sumariamente, as tramas vividas por Luiz, Joana e André. O enredo dos três contos é direto, sem grandes inversões ou anacronias, porém de uma complexidade instigante, capaz de demonstrar literariamente o olhar de pequenas comunidades interioranas a respeito do louco e da loucura. E de como esse modo de olhar o louco é revelador das fragilidades do próprio grupo social.

No conto “O louco da sombra”, a ação se inicia na casa de Luiz, situada numa fazenda. O narrador personagem, um viajante, chega a esse local já de noite e pede abrigo. À medida que a noite “entrava pé-ante-pé na varanda, como um ladrão terrível, a casa caía vagarosamente numa escuridão completa” (EG, “O louco da sombra”, p. 103), deixando o narrador incomodado com a falta de claridade. Ao propor ao coronel Carlos, o pai de Luiz, a possibilidade de acender uma vela que trazia na bagagem, rispidamente a proposta fora negada o que o obrigou a procurar o quarto para tentar dormir, apesar do medo. Já bem tarde, não suportando a escuridão do ambiente, o narrador acende a vela e para sua surpresa e terror o quarto é invadido por um vulto humano alto, soltando um grito atroz, tentando agarrar a sombra que se fixava na parede. Era Luiz. Contrariado com a desobediência do narrador, seu Carlos energicamente o expulsa de sua casa. Tentando encontrar uma resposta para aquele fato, o narrador pede pouso em mais três lugares, e, só no terceiro, no rancho do preto, é que descobriu o que levava Luiz à insanidade: a prática de incesto. Segundo o preto, seu Carlos chegara para aquele

povoado com o filho Luiz e uma mocinha, a Margarida, apresentada pelo coronel como a filha de uma parenta de Paracatu, porém de acordo com a informação do preto, a moça na verdade era filha de seu Carlos. A aproximação entre Luiz e Margarida fora proibida pelo pai, o rapaz, apaixonado pela moça, foge para se casar com a própria irmã. Para o preto, tal prática levava Luiz à loucura, um “castigo dos inferno”, assim sentenciou o negro. (EG, “O louco da sombra” 1987, p. 106). Porém o narrador esclarece que a causa da insanidade do rapaz tem sua origem com a morte da amada.

Em “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, o narrador se apresenta em terceira pessoa e, a partir de uma onisciência interpretativa, capta as mais terríveis dores e os mais profundos sentimentos da protagonista Joana, que vivia de favores na casa do coronel Rufo. A loucura dessa personagem é consequência da cisão de classe social, que se delineia no meio semiurbano, e também dos desmandos praticados pela família Rufo. Joana viera da roça para trabalhar na casa do coronel. Além das atividades domésticas, com o passar do tempo, a moça se tornara também objeto dos deleites sexuais de Dedé, o filho do coronel. Grávida dele, Joana fora obrigada a casar-se com o cozeiro, uma figura estranha, rodeada de mistérios, um homem identificado como “o comedô de anjinhos”. Tais acontecimentos, somados à morte do filho, vão construindo a trajetória de loucura da protagonista e por fim a sua morte.

No conto “André Louco”², a mais longa narrativa de *Ermos e Gerais*, o enredo também se passa numa pequena cidadezinha do interior goiano. O narrador personagem conta a história da loucura de André. Conforme o narrador, desde muito jovem, André apresentava um gênio insuportável, vivia envolvendo-se em confusões; em uma delas, embriagou-se, agrediu o delegado e os “bate-paus” e saiu dando tiros nas paredes das casas. Uma bala atravessou “os peitos da negra Angelina Baiana” (EG, “André Louco”, p. 19), por isso André fora processado e nunca mais voltou à cidade. Um dia, sem motivo aparente, André vai embora do sítio onde morava com os irmãos sem deixar vestígio algum de seu paradeiro. Não demorou muito tempo para surgirem acontecimentos estranhos, notícias de mortes nas redondezas. A ausência de André fizera com que a culpa por tais episódios recaísse sobre ele. Perseguido e preso em

² O gênero conto se caracteriza pela brevidade e concisão de sua trama. O gênero novela “seria mais complexa, com mais cenas, apresentando série de incidentes para análise e desenvolvimento da personagem ou motivo” (GOTLIB, 1995, p. 16). Devido a essa especificidade, há quem considere “André Louco” uma novela, por ser uma narrativa extensa, a maior do livro *Ermos e Gerais*. Neste estudo, porém, “André Louco” será identificado como conto, pois a inserção deste texto num livro de contos possibilita esta identificação. Além do mais, apesar dos inúmeros esforços empreendidos para uma possível separação entre conto e novela, essa é mais uma questão de terminologia, uma vez que, ainda não há um consenso entre os estudiosos da questão (GOTLIB, 1995, p. 16).

condições desumanas, o protagonista enlouquece de vez, perde a própria dignidade, a própria voz. Impossibilitado de defender-se, fora julgado pelas pessoas do vilarejo que afirmavam ser André “o coisa ruim”, por isso maltrataram-no até a morte. Uma morte terrível, animalesca, com o corpo “ferendo de coró, feito um pacote de toucinho zangado” (EG, “André Louco”, p. 48).

Percorrendo a trilha dos ermos das comunidades interioranas de Goiás, encontram-se esses três loucos: Luiz, Joana e André. Incompreendidos em sua particularidade, resguardada pela proteção familiar, como é o caso de Luiz do conto “O louco da sombra”, e, vivendo como seres excêntricos, praticamente desumanizados, representados por Joana e André, protagonistas das narrativas “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”, esses loucos incomodam e instigam discursos. Por representarem a precariedade da razão humana, muitas vezes esses loucos, com exceção de Luiz, representam uma ameaça à sociedade que os escorraça de seus limites. Suas ações revelam a verdade elementar de cada homem no que diz respeito aos seus desejos mais primitivos como poderá ser observado no decorrer deste estudo.

Diante do exposto acima, para a observação do modo de construção estética da personagem louca nesses contos, a presente dissertação será dividida em três capítulos. A compreensão estética da loucura como importante meio de expressão, capaz de representar a vida social do homem através dos séculos, marca o princípio desta caminhada que inicialmente delineará a trajetória histórica da insanidade à luz da filosofia. Nesse caso, o primeiro capítulo apresentará os principais momentos do fenômeno da loucura na arqueologia elencada por Foucault (2005), estabelecendo um possível diálogo entre a loucura e a literatura ao longo dos tempos. Neste capítulo, os estudos filosóficos de Foucault, reinterpretados por alguns estudiosos do fenômeno da loucura, sejam no âmbito filosófico, histórico, estético, psicológico ou sociológico, possibilitarão a análise, nos capítulos seguintes, dos discursos presentes nas pequenas comunidades goianas sobre seus loucos.

Essa base de sustentação teórica, iniciada por Foucault, abrirá uma nova trilha de observação dos discursos da racionalidade construídos sobre a loucura. As nuances estéticas da linguagem e as artimanhas de um narrador que busca filtrar as multiplicidades de pontos de vista da sociedade em relação à loucura constituem o modo como “o outro no sentido da exceção – entre os outros – no sentido do universal” (FOUCAULT, 2005, p. 183) é compreendido em oposição à identidade da razão. Em vista disso, o segundo capítulo apresentará a voz da comunidade sobre a loucura. Assim,

uma imagem estética da insanidade vai sendo construída nas narrativas analisadas a partir da apresentação do senso comum e dos saberes populares cristalizados acerca deste fenômeno.

Partindo do pressuposto de que a personagem resulta da estreita relação entre o ser humano e o ser fictício (CANDIDO, 1998, p. 25), no terceiro capítulo deste estudo, a abordagem seguirá a trilha da personagem louca pela paisagem hostil de cidadezinhas do interior goiano. Aqui, o interesse da análise se volta para a tentativa de identificar quem realmente é essa personagem louca e como ela foi esteticamente construída. A fim de identificar as possíveis relações entre o ambiente e a composição da personagem, ou melhor, da loucura personificada como a metáfora da identidade deteriorada, o início desse percurso percorrerá o espaço por onde circulam Luiz, Joana e André.

Tão importante quanto o narrador e a linguagem é também o espaço nos contos de Bernardo Élis. Essa importância já pode ser percebida pelo título da obra em análise: *Ermos e Gerais*. As narrativas que compõem esse livro são ambientadas em espaços rurais e semiurbanos. Nesses ambientes estão condicionados personagens e enredo de modo que o espaço físico, social e psicológico que os envolve contribui para a coerência dos fatos narrados. Esse espaço ficcionalmente construído e bem articulado com os demais elementos da narrativa é uma “armadilha virtual” (DIMAS, 1994, p.5) do texto capaz de aguçar a curiosidade de um “leitor inteligente” e a partir de uma rede de significação levá-lo a abstrair o não dito, a loucura do lugar puro e simples como: a casa, a rua, a igreja, a cadeia. Em vista disso, o escritor goiano construiu suas personagens atreladas a um contexto espacial, repleto de mazelas sociais, limitado de possibilidades, constituindo muitas vezes um entrave para a circulação física e mental dos seres fictícios, num confronto entre favorecidos e desfavorecidos.

Desse modo, a recorrência às diferentes áreas do conhecimento para a abordagem e análise da loucura nas referidas narrativas é pertinente para este estudo, uma vez que a compreensão deste fenômeno exige a necessidade da articulação entre a teoria literária e os conceitos filosóficos, psicológicos e sociais. Nessa perspectiva, o eixo principal desse estudo centra-se na construção da personagem, no modo de focalização do narrador e na maneira que estes se relacionam com a loucura e o louco. Ao tratar da imagem da insanidade e da representação literária dos loucos, conforme o eixo apresentado, alguns pontos merecem destaque: a questão problemática do conceito de loucura numa abordagem filosófica, sendo Foucault a referência; a construção de uma imagem literária da loucura a partir do trabalho com a linguagem social, numa

perspectiva bakhtiniana; a metáfora da identidade, da alteridade, da diferença, compreendidas como construções sociais sobre a loucura.

Algumas considerações apresentadas por Foucault em *História da Loucura na Idade Clássica* (2005) são pertinentes para este estudo. A intrínseca relação entre loucura e literatura é uma delas. Na tentativa de elaborar um conceito para o fenômeno da loucura, o filósofo francês desconstrói a visão de loucura proposta pelos ditames da razão, numa trajetória histórica, denominada por ele de “arqueologia da loucura”. A partir dessa construção, o conceito de loucura adquire uma conotação ampla e significativa, pois o louco, numa concepção foucaultiana, traz consigo os questionamentos e valores racionalmente construídos ao longo dos tempos. Nesse aspecto, se a loucura conduz todos a estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra cada um sua verdade. [...] Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais. [...] ele diz o amor para os namorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os indolentes e mentirosos (FOUCAULT, 2005, p. 14).

Conforme o exposto, a imagem literária da loucura vai se consolidando a partir de uma estreita relação com o outro e com a razão. E o louco se converte numa relevante figura estética da alteridade, portanto, num mecanismo de conhecimento do outro a partir de si mesmo. Nessa mesma linha de compreensão do fenômeno da loucura, encontram-se os estudiosos Isaías Pessotti, Roberto Machado, Luzia de Maria e João Frayze-Pereira.

Em *A loucura e as épocas* (1994) e *Os nomes da loucura* (2000), Isaías Pessotti analisa a trajetória histórica do conceito de loucura desde a Grécia antiga até o século XIX e demonstra como o outro, identificado como louco, perde a autonomia e a racionalidade. No livro *O que é loucura* (1985), Frayze-Pereira trata da estreita relação entre loucura e razão. Conforme os estudos desse autor, a insanidade é parte integrante da razão e é também o caminho para se compreender o que está por trás do discurso da sociedade sobre o louco. Também traçando o panorama histórico da loucura em outras culturas, passando pela Grécia antiga, Idade Média, Renascimento até fins do século XIX, a autora Luzia de Maria investiga como o discurso literário utiliza-se da loucura para desmascarar as estruturas de repressão que se articulam sobre o eixo linguagem e silêncio. E por fim, Roberto Machado em *Foucault, a filosofia e a literatura* (2000) apresenta a perspectiva foucaultina de valorização da linguagem transgressiva da literatura como alternativa de compreensão do louco e da loucura.

A visão foucaultiana da relação do louco com o não louco adquire, com a implantação do asilo, outro formato. O insano recluso nesse espaço passa a ser tratado como doente mental e com isso o processo de identidade do louco se encaminha para a efetivação da diferença, havendo, portanto, uma “eliminação espontânea dos *a-sociais*” (FOUCAULT, 2005, p. 79). Em *Manicômios, prisões e conventos*, Erving Goffman analisa o poder exercido por esses espaços, denominado pelo antropólogo de “instituições totais” (2001 p.16), sobre a questão da identidade do louco. O mesmo autor, na obra *Estigma: notas de manipulação sobre a identidade deteriorada* (1988), dialoga com Foucault quando apresenta a literatura e as artes em geral como espaços de emancipação dessas identidades. Pelas páginas do texto literário, o estigma, isto é, a “situação do indivíduo inabilitado para a aceitação social plena” (GOFFMAN, 1988, p. 7) torna-se motivo de efabulação. No projeto estético de Bernardo Élis, tanto Luiz quanto Joana e André sofrem o estigma da não aceitação social plena e, ao mesmo tempo, impulsionam o discurso da pequena comunidade sobre seus loucos, evidenciando o contraponto entre favorecidos e desfavorecidos e a crítica do escritor goiano às instituições dominadas pelo discurso hegemônico da racionalidade. É por esse motivo que esta caminhada ora se inicia.

1. LOUCURA E LITERATURA

Para compreender a temática da loucura e as instigantes artimanhas da prosa de Bernardo Élis a respeito deste fenômeno, é necessário percorrer antes a íntima trajetória entre loucura e literatura. Esse incerto percurso é sinuoso, o que pressupõe uma viagem um tanto cautelosa, mas nem por isso menos interessante. Ao tatear o percurso da loucura na literatura, pretende-se avançar aos poucos, abrir novas trilhas para outras possíveis caminhadas. Tem-se, portanto, a consciência dos riscos camuflados nesta envolvente intersecção: literatura e loucura. Muitos estudiosos adentraram esse caminho com o intuito de desvendar os mistérios que emanam da relação intrínseca entre o fazer artístico e a loucura, porém há sempre outras leituras a fazer. Desse modo, o que se tem em mente nesta longa travessia é o aprendizado ao final do percurso.

A vida humana em todas as suas possibilidades é motivo de interesse para a criação artística. O modo como o escritor atribui sentido aos fenômenos da existência em sociedade e o trato dispensado ao conteúdo e à forma determinam a substância literária dessa criação. Além disso, é próprio da arte o constante diálogo com os meios sociais, em especial com as esferas de poder. Nesse aspecto, a loucura, como parte da existência humana, é também motivo de interesse para a representação artística e ao longo da história tem fascinado escritores, pintores, poetas.

Assim, como manifestação artística, presente nas artes em geral e em especial na literatura, a loucura tornou-se elemento-chave de interpretação de determinada realidade sócio-cultural. Isso significou importante avanço no entendimento deste instigante fenômeno, pois, através da representação artística, aquele que não tem reconhecimento, ou melhor, o louco, é percebido, adquire voz. Nesse caso, a compreensão da loucura vai além do que se vê dela na aparência: gestos, condutas e linguagem. Ela é também construída por símbolos e representações pertinentes a cada cultura ou sociedade, ou seja, “cada sociedade possui ideias definidas acerca de como deve ser o modo de agir, pensar e sentir dos loucos. Há limites para a expressão da loucura, e isto significa que ela é uma criação cultural” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p. 29) que encontrou na literatura espaço privilegiado de representação.

Nesse sentido, a loucura como parte da realidade humana é também artisticamente relevante e se apresenta como temática do texto literário. Assim sendo, a loucura possui esteticamente uma simbologia própria, alcançando, entre outras características, a condição de

metáfora daquilo que o autor quis representar, trazendo em sua bagagem o questionamento dos princípios e valores da vida em sociedade, além de ser também uma estratégia de denúncia social e, por sua vez, ideológica. Revestida dessa imagem, a loucura também se apresenta no texto artístico como personagem. Nesse caso, protagonizando o próprio destino, a insanidade proporciona ao leitor um novo olhar sobre a realidade representada, sendo possível uma interpretação literária dos valores sócio-culturais de determinado contexto. Desse modo, metafórica ou alegoricamente, a loucura e suas simbologias já renderam para a literatura excelentes obras literárias.

Para Foucault, no espaço da literatura, o louco adquire relevância estética e voz. Instiga os ditos não loucos a descobrirem a verdade profunda do homem. A perceberem que o insano exerce um poder de atração e fascinação porque “não vê sem ver a si mesmo [...] e com isso carrega mais verdades, além da própria” (FOUCAULT, 2005, p. 512). Conforme estudos da História Cultural realizados pela professora doutora Nadia Maria Weber Santos (2010), a literatura é uma fonte profícua para a compreensão da história da loucura. A pesquisadora salienta que a fala de uma personagem literária “está prenhe de significado, mostrando tanto aquilo que um louco pode sentir como o que uma época pode pensar/representar a respeito da loucura” (2010, p. 266). Assim sendo, a literatura é um tipo especial de fonte, uma vez que possui o papel de dialogar com seu tempo de forma sensível e profunda, porque é criação simbólica.

Em vista disso, o texto literário, ao lidar discursivamente com a loucura, expõe a linguagem e a conduta da insanidade reprimidas pelo discurso hegemônico da razão, e com isso recupera, assimila e questiona os valores implícitos de cada cultura. Resta entender, porém, se esses textos reforçam os estereótipos negativos, promovendo ainda mais a estigmatização dos que não se adéquam a padrões pré-estabelecidos. Ou, se, de outra forma, o texto literário se projeta como espaço de liberdade, de conhecimento do outro a partir de si mesmo, de modo que o diferente seja, “em certa medida, parte integrante, elemento constitutivo do ‘nós’” (JODELET, 2005, p. 47, grifo da autora), um arquétipo de uma nova forma de olhar o mundo e entender a realidade. Conforme Monique Plaza (1990, p. 113), a escrita literária da loucura mobiliza a imaginação do leitor, suscitando a sua identificação e co-participação, de modo que este entra “num mundo virtual onde ele próprio está implicado”.

Neste caso, a loucura se constitui um importante meio de expressão, e, ao ser trabalhada esteticamente, é também fator de compreensão da vida social do homem através dos séculos. Assim, romanceada ou teatralmente imaginada, a loucura é uma transeunte a vagar pelas ruas, marcando sua silhueta na paisagem social (FOUCAULT, 2005, p. 71).

1.1 Trajetória histórica da loucura à luz da filosofia foucaultiana

Sem a pretensão de traçar uma historiografia exaustiva da loucura, o que se propõe aqui é uma abordagem sumária dos principais momentos da insanidade na arqueologia elencada por Michel Foucault (2005), reinterpretada por João Frayze-Pereira (1985), Roberto Machado (2000).

Diversas áreas do conhecimento, quais sejam a sociologia, a psicologia, a psiquiatria, a antropologia têm empreendido esforços para o entendimento do fenômeno da loucura. Cada ciência investigando o seu objeto de acordo com suas inerentes perspectivas, sendo o homem, o comportamento humano e as relações com o meio, fatores determinantes de estudo. Quanto ao fenômeno da loucura, os estudos filosóficos de Michel Foucault sobre a problematização do sujeito, a história da loucura, da violência nas prisões, da relação sociedade e loucura são também esforços empreendidos para a compreensão de tal fenômeno. Por estudar a loucura na literatura, a abordagem foucaultiana é pertinente para esse estudo. O filósofo francês trabalha com a arqueologia da loucura, buscando nela a origem sócio-histórica da insanidade. E, como não há um conceito pronto e acabado em relação à doença mental, é possível depreender, a partir dos estudos de Foucault, que o caráter sócio-cultural constitui-se fator preponderante para a compreensão da loucura através dos tempos. Por esse prisma, é possível entender como cada época ou momento da história lidou com a loucura, sem, portanto, definir um conceito específico para esse fenômeno.

Isaias Pessotti (1994, p. 07) afirma que “uma história da loucura deveria começar, praticamente, com a história da espécie humana”. Conforme o raciocínio do autor, a trajetória histórica do desatino é tão antiga quanto a do homem. Especula-se que a busca pelo entendimento dessa questão vem desde as primeiras civilizações do Egito e do Oriente Médio.

As sociedades primitivas entendiam a doença mental como uma manifestação da magia de deuses malévolos e a cura para tal alucinação se dava a partir de rituais religiosos. Mais à frente esse estudo mostrará que essa também é uma compreensão de loucura presente nos contos de Bernardo Élis. Já na Antiguidade greco-romana, a loucura possuía dupla concepção: era entendida ora como saber divino, nesse caso o insano assumia a função de mensageiro dos deuses, sendo o próprio oráculo, ora como punição das divindades que roubavam a razão dos homens por sua arrogância, ou melhor, por sua *hybris* desmedida.

A loucura divina, também denominada de “profética”, sob a responsabilidade do deus Apolo, ou de “poética”, inspirada pelas musas, é uma forma de manifestação dos deuses aos

mortais. Essa expressão de loucura encontrou nesse contexto um lugar social possível, pois era considerada propícia ao homem, uma vez que representava um instrumento capaz de decodificar a vontade divina. O que ratifica a famosa frase do diálogo entre Sócrates e Fedro: “nossas maiores bênçãos nos chegam por via da loucura [...] desde que esta seja inculcada por uma dádiva divina” (PLATÃO, 1986, p. 71), estreitando a relação entre loucura e poesia, desde Platão. O louco, o possuído pelos deuses, era considerado sagrado e ao mesmo tempo maldito, o que o tornava temido, uma vez que, ao estar constantemente em contato com o mundo sobrenatural, podia também dispor de desconhecidos poderes.

Na cultura hebraica, a loucura é citada em importantes passagens do texto bíblico, tanto do Velho Testamento quanto do Novo. Para o povo hebraico, a loucura era enviada aos homens como uma forma de castigo de Deus pelos desregramentos praticados. Relacionada a um espírito maligno, a loucura se apossaria do espírito do homem pecador, causando-lhe tormentos. Em muitos episódios bíblicos podem ser encontradas passagens que reforçam a ideia de loucura como maldição divina. Saul, rei de Israel, por desobedecer a uma ordem divina, passa a ser atormentado por espíritos malignos (I. Samuel, 19: 23,24). Moisés, no Deuteronômio (28,28), aconselha seu povo a obedecer às leis sagradas, advertindo seus seguidores quanto às terríveis ameaças divinas que pesam sobre o desobediente, nesse caso o pecador. Assim profetiza Moisés: “o senhor te ferirá de loucura, de cegueira e embotamento do espírito”. Porém, ao cumpridor dos mandamentos de Deus estavam reservadas as mais prodigiosas bênçãos.

Associada aos desregramentos de condutas e de atitudes, a loucura, em determinadas passagens bíblicas, também serviu como subterfúgio diante de situações conflituosas. Nos relatos das Escrituras Sagradas, Davi é perseguido por Saul e, na tentativa de salvar-se, busca refúgio junto a Aquis, rei de Gat. Ao descobrirem a verdadeira identidade daquele jovem, os servos de Aquis alertaram-no de que Davi representava uma ameaça à segurança e por isso deveria ser morto. Davi ficou com medo e, para se livrar daquela sentença, fingidamente disfarçou sua racionalidade, agindo insanamente para enganá-los. Quando tentaram segurá-lo, Davi começou a agir como demente: “tamborilava nos batentes da porta e deixava escorrer saliva pela barba” (I Samuel, 21: 10, 11, 12, 13). Diante de tal comportamento, o rei de Gat diz aos seus servos: “bem vedes que este homem está louco. Por que mo trouxestes? Não tenho eu aqui loucos bastantes para me trazerdes ainda este?”. Desse modo, Aquis, convicto de que Davi era apenas mais um insano a procurar abrigo em seu reino, livra o jovem da sentença de morte e da perseguição de Saul.

Em algumas passagens do Novo Testamento, a loucura aparece associada ao pecado da cupidez e da avareza. Pedro fala da loucura de Balaão, um falso profeta que, acometido pelo mal da cobiça, torna-se um escravo da iniquidade. Por sua desobediência aos ensinamentos do mestre Jesus, Balaão amarga uma terrível maldição: a loucura (II Pedro, 2: 15, 16). Com exceção do trecho bíblico que trata da astúcia de Davi ao utilizar-se das artimanhas da loucura como defesa, em muitos outros livros da Sagrada Escritura fica evidente a relação da insanidade com a ideia de castigo divino.

A maneira ritualística e popular de conceber a loucura foi em parte suplantada pelo conhecimento sistemático e naturalista de Hipócrates (460-377 a. C.), o primeiro estudioso a excluir a possível interferência divina como causa dos desequilíbrios da razão. Por conseguinte, a epilepsia, a mania, a paranoia foram racionalmente definidas pelo cientista como doenças próprias da natureza humana, por isso, tratadas como tais. No lugar das práticas ritualísticas, passou-se a receitar purgantes, laxantes e sangrias para a cura da insanidade. Assim, surgem os primeiros tratamentos ditos racionais para o problema da loucura. O que significa, conforme a concepção de Hipócrates, a recusa de uma explicação mitológica para a doença mental e corporal. Nesse caso, loucura, delírio, desrazão e descontrole emocional passaram a ser entendidos como consequência de disfunções orgânicas e do desequilíbrio entre as condições ambientais e as condições fisiológicas do homem.

Em sua obra, Foucault faz um mapeamento da trajetória da loucura pelos séculos, com o objetivo de tornar mais palpável um conceito sobre essa temática. De acordo com esse pensador, a loucura é historicamente concebida como elemento-chave de atitudes de transgressão, resistência, fraquezas humanas, desrazão ou desregramento. Várias definições no campo da ciência médica já foram desenvolvidas em torno desse fenômeno, porém “não há um saber da loucura, por mais objetivo que pretenda ser, por mais baseado que afirme estar” (FOUCAULT, 2005, p. 169). O certo é que, conforme o filósofo francês, desde a modernidade, apenas a experiência artística em geral e a literária em particular concederam à loucura a voz, a capacidade que o discurso psicopatológico suprimiu. Dada essa complexidade, o estudo a respeito do fenômeno da loucura torna-se inesgotável. O que certamente atribui ao estatuto da insanidade outras possíveis investigações.

Do ponto de vista histórico, é possível perceber que as demandas sociais, culturais, científicas e econômicas próprias de cada época determinam as formas de contato com a loucura. E nessa trajetória, Foucault demonstra como a razão se sobrepôs à loucura acusando-a de doença, acorrentando o louco “nas forças de suas paixões” (FOUCAULT, 2005, p. 513). Nesse caso, o insano, pobre incauto, despojado de controle sobre as próprias ações, ao se

destoar dos ditos padrões de normalidade coletivamente impostos pelas sociedades, ou melhor, pela racionalidade, é considerado uma ameaça, um mal a ser eliminado. É por isso um estranho, e, sobretudo, um estrangeiro. É

o outro - no sentido da exceção – entre os outros – no sentido do universal [...] o louco é evidente, mas seu perfil se destaca sobre o espaço exterior; e o relacionamento que o define entrega-o totalmente através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável. Entre o louco e o sujeito que pronuncia “esse aí é um louco”, estabelece-se um enorme fosso, que não é mais o vazio cartesiano do “não sou esse aí”, mas que está ocupado por um duplo sistema de alteridade: distância doravante povoada de pontos de referência, por conseguinte mensurável e variável; o louco é mais ou menos diferente do grupo dos outros que, por sua vez, é mais ou menos universal (FOUCAULT, 2005, p. 183, grifos do autor).

Os estudos de Jorge Larrosa e Nuria Pérez de Lara (1998), a respeito da imagem da alteridade, vêm ao encontro da assertiva de Michel Foucault quanto a alteridade do louco, compreendida na perspectiva da diferença. Essa alteridade é o outro, o louco, “o excluído do jogo” (LARROSA; LARA, 1998, p. 166). Porém, esse outro, identificado como exceção, faz com que loucura e razão se interligam e adquirem sentidos, uma vez que, “não há possibilidade de construção do Eu sem respeito ao não do Outro que é, dialeticamente, um Outro e por sua vez um Eu” (1998, p. 166). A partir dessa relação Eu/Outro a verdade da loucura vai se consolidando como “anterior à razão, [sendo] uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT, 2005, p. 36). Associada a esse ponto de vista, a questão da loucura imanente à razão foi também proposta pelo renascentista Erasmo de Rotterdam em *O Elogio da Loucura* (2001). Para esse escritor, a loucura é imprescindível para a existência da sociedade, uma vez que “todas as coisas são de tal natureza que, quanto mais abundante é a dose de loucura que encerram, tanto maior é o bem que proporciona aos mortais” (ROTTERDAM, 2001, p. 30). Nesse sentido, sendo também parte integrante da natureza humana, a loucura reivindica para si mesma uma atenção tão visível quanto a dispensada à razão.

Seguindo a gênese da loucura proposta por Foucault em *História da loucura na Idade Clássica*, a segregação do louco pode ser representada em três grandes momentos: séculos XV e XVI, períodos de liberdade e de verdade; séculos XVII e XVIII, caracterizados pela “grande internação”; e séculos XIX e XX, períodos de surgimento dos asilos e dos hospitais psiquiátricos. Para que se possa entender o trato dispensado à loucura e ao louco nesses três momentos históricos, é necessário apresentá-los, ainda que muito sinteticamente.

Se num primeiro momento da Idade Média, o louco circula livre na cidade, posteriormente, com o desaparecimento da lepra, doença entendida como da punição e purificação do pecador, o louco adquire uma conotação associada a poderes sobrenaturais e malignos. E o lugar antes habitado por leprosos passa a ser ocupado por outros personagens: os pobres, os vagabundos e as “cabeças alienadas” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p. 50). Assim surge na Renascença o costume de confinar os insanos em navios, lançados à deriva pela vastidão das águas. O louco, nesse caso, o devasso, o vagabundo, é entregue à correnteza infinita do rio e à própria sorte, expulso dos limites da terra natal. De acordo com Foucault:

[...] esses barcos levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos (FOUCAULT, 2005, p. 9).

A partir dessa forma errante de expurgo, a figura do louco torna-se ambígua. Ele está “em toda parte e em nenhuma”, e isso ameaça e surpreende ainda mais a dita racionalidade do mundo e instaura-se terrível medo da morte em vida. Nos contos selecionados para esse estudo, essas visões de loucura também aparecem. No conto “André Louco”, por exemplo, é possível perceber a oscilação entre o desejo de afastar o louco da pequena comunidade e a necessidade de mantê-lo no espaço da cidade. Para Foucault, essa circulação dos insanos vai além da simples utilidade social de segurança dos cidadãos, ou seja, do risco de contágio. O desejo de embarcar os loucos em navios é um fato na história da insanidade e representa a inquietude em relação ao fenômeno da loucura no final da Idade Média.

Nos séculos XVII e XVIII, a loucura abandona o espaço do navio e é retida em uma estrutura de ordem monárquica, burguesa e religiosa: o Hospital Geral, espaço por excelência de isolamento da miséria que se alastra por toda a Europa. Esse é o período da chamada experiência clássica da loucura, efetivada com a “grande internação”, forma de controle da miséria, da preguiça e do ócio, considerados como grandes obstáculos à ordem. É uma medida de condenação dos pobres e um gesto de proporções políticas, sociais, religiosas, econômicas e morais, formando o tripé da estrutura econômica do mundo clássico.

Assim, reduzida ao silêncio e trancafiada nos muros do Hospital Geral, a loucura encontra-se subjugada pelos poderes da racionalidade. Nesse caso, o louco torna-se uma ameaça à razão e à verdade, sendo, portanto, conforme Roberto Machado, “aquele que toma o erro como verdade, a mentira como realidade, a feiúra como beleza, a violência como justiça” (MACHADO, 2000, p. 54). Na verdade, essa ameaça acaba por promover o processo de

captura da loucura pela razão e a supremacia do sujeito que duvida, segundo o pensamento de René Descartes, apresentado por Foucault. A partir dessa dúvida cartesiana, exclui-se a loucura do pensamento e do meio social, pois aquele que “pensa, não pode ser louco. Se alguém é louco não pode pensar” (MACHADO, 2000, p. 55) e, portanto, não pode conviver livremente na sociedade. Conforme essa premissa, a dominação da loucura, a sua condenação ao silêncio efetiva-se com o enclausuramento do louco.

A grande internação, representada pela figura emblemática do Hospital Geral, constituiu o lugar de isolamento daqueles que a experiência filosófica e a sociedade consideravam refugos humanos. Através da instituição do internamento, “a loucura é percebida no campo formado pela própria miséria, pela incapacidade para o trabalho e pela impossibilidade de integrar-se no grupo” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p.67-68). Desse modo, o internamento justifica-se tanto pela apresentação do diagnóstico das perturbações mentais quanto pela obscura finalidade social de suprimir os indivíduos heterogêneos ou nocivos à sociedade.

No mundo burguês, utópico, o internamento funcionou como um meio de “eliminação espontânea dos *a-sociais*” (FOUCAULT, 2005, p. 79), isto é, de todos aqueles que no universo social da pobreza não se integraram aos preceitos ordenados pela racionalidade. Nesse sentido, apesar de receber o nome de Hospital Geral, esse não foi um espaço destinado à cura, mas um meio de suprimir a mendicância, uma forma de exclusão social efetivada por um procedimento de reclusão, mediado pela preocupação burguesa de extinguir a miséria e pela tradição da Igreja de ajuda aos necessitados. Tais práticas são no mínimo ambíguas, pois entre o desejo de ajudar os pobres há também a necessidade de puni-los.

A partir do século XIX, como efeito da Revolução Francesa, a loucura ostenta gradativamente o conceito de doença mental, e o internamento passa a ter valor terapêutico. Nasce então o asilo com o objetivo de perpetuar os valores e as virtudes da família, do trabalho e, sobretudo, da vida social. Esse espaço assume a conotação de lugar privilegiado da loucura como forma de doença.

Neste contexto, o médico é a autoridade inquestionável com poder de delimitar a loucura, não porque a conhece cientificamente, mas porque a domina. A loucura passa a ser falada segundo o entendimento médico, “o delegado da razão”, para usar o termo de Frayze-Pereira. Historicamente, este é um momento de capitalismo industrial emergente. A nova ordem econômica exigia mão-de-obra abundante e barata, assim a marginalidade era visada e perseguida. Eis a importância da figura do médico, como autoridade capaz de selecionar os desocupados, isto é, os loucos aptos ou não para o trabalho. Dessa forma, entre o médico e o

doente, há uma alienante relação, de modo que o primeiro torna-se o senhor absoluto do destino do segundo. Freud, em seus estudos de interpretação da linguagem das neuroses e psicoses, no final do século XIX, foi o primeiro a aceitar a intrínseca relação médico-doente.

Segundo Foucault, Freud desmitificou o reconhecimento da loucura por ela mesma, aboliu o silêncio. Libertou o doente da existência asilar, mas não o libertou do poder alienante do médico. Conforme os estudos do filósofo francês, a psiquiatria tomou para si o direito e o poder de estruturar uma verdade acerca do louco. E essa verdade, sob a ótica médica, constituiu a grande força do aprisionamento moral, proposto pela excludente sociedade capitalista.

Relacionados ao surgimento do asilo, figuram as personalidades Pinel e Tuke¹. Para ambos, a loucura era uma doença da sociedade que precisava ser liberta da prisão do Hospital Geral. E como tal exigia tratamento humanizado, o que não pressupunha a libertação da insanidade. Foucault chama a atenção para a falsa liberdade proporcionada aos loucos por Pinel e Tuke. Conforme o filósofo, a liberdade do louco no espaço do asilo só existe na imperceptível distância que o torna livre para abandonar sua liberdade e acorrentar-se à sua loucura. Nesse caso, essa liberdade é apenas um ponto virtual de escolha em que o sujeito continua exilado, sem voz e sem vez perante a sociedade que o aliena em instituições fechadas.

Para Foucault (2005), graças a Pinel e Tuke, a loucura, o louco ou o indivíduo reconhecido como alienado adquiriram o estatuto de objeto, podendo, no entanto, contaminar toda a sociedade, caso não fossem isolados do convívio social. Destarte, “o perigo de estar louco é necessariamente identificado, em cada um, e até mesmo em sua vida cotidiana, com a necessidade de ser objeto” (FOUCAULT, 2005, p. 457). Nesse sentido, o internamento no asilo ou retiro efetivou com Pinel e Tuke o afastamento do perigo de contágio da loucura e a interiorização da alienação delimitou forçosamente a distância entre o louco e ele próprio, instituindo-o como um mito de uma “realidade artificiosa”.

Isaías Pessotti (1994, p. 156) estuda as ideias de Pinel no que diz respeito à construção, em torno do louco, de um círculo invisível de julgamentos morais. Com isso o

¹ Philippe Pinel, francês, foi médico-chefe do Asilo de Bicêtre em Paris e o pioneiro no tratamento dos doentes mentais. Aboliu o uso de coerções físicas para a cura da insanidade. Para Pinel, o que constituía a cura do louco era a sua estabilização num tipo social moralmente reconhecido. Samuel Tuke, inglês, membro da associação protestante Quacre, também acreditava na cura do louco a partir de tratamentos morais que despertassem no louco a consciência de sua loucura e por sua vez de sua culpabilidade. Nesse sentido, o louco tinha ciência de que seria o único responsável pelos castigos recebidos, caso perturbasse a moral e a sociedade. Assim, o asilo, *retiro*, idealizado por Tuke tinha por modelo essa comunidade religiosa atrelada à família e à moral.

autor conclui que “a causa da loucura era a imoralidade, entendida como excesso e desvio a ser corrigido pela mudança de costumes [...]” e pelo bom exemplo a ser seguido.

Ao longo do século XX, o hospital psiquiátrico ocupa a dimensão de espaço de tratamento destinado aos socialmente reconhecidos como loucos, dentro de um tempo moral marcado e limitado pelas conversões, até que o castigo cumpra seu efeito. Do ponto de vista histórico, essa instituição não apresenta nenhum resultado científico no trato da loucura, porém atende às demandas sociais de segregação. Nesse caso, a internação no hospital psiquiátrico tem como objetivo institucionalizar a loucura, ou melhor, criar um espaço de excelência para a insanidade, objetivando suprimir tudo o que se apresenta como estranho num sujeito. Essa seria uma tentativa de reeducação do sujeito, sob rigorosos olhares da autoridade médica. Assim,

instalado forçosamente na periferia do espaço social, nos confins do espaço urbano, nos limites da cidade e da razão, o louco como um não-sujeito e como um quase sujeito seria ativamente convertido em sujeito da razão e da vontade, mediante as técnicas de sociabilidade asilar impostas pelo tratamento moral (BIRMAN, 1992, p. 75).

Imbuído de uma pretensa função terapêutica, a real finalidade desse espaço continua sendo a da rejeição e da punição, práticas que reforçam a institucionalização da loucura. E que, em suma, homogeneízam todas as diferenças. Acerca dessa questão, Erving Goffman (2001, p. 16) destaca o real compromisso dessas “instituições totais”, os famosos hospitais psiquiatras, verdadeiras “estufas para mudar pessoas”. Conforme Goffman, a instituição total cerceou o surgimento de atitudes incomuns do previsto em uma comunidade e tornou-se o espaço destinado àqueles cujo comportamento desviava do padrão socialmente aceito. Para esse local destinou-se um grande número de indivíduos em situação semelhante, trancafiados em “uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 2001, p. 11), limitados de sua liberdade de expressão e de voz.

A autora critica o tratamento com base na supressão do que há de estranho no sujeito à luz dos preceitos morais estabelecidos pelas sociedades. No decorrer do século XX, as “instituições totais” passam a ser alvo de profundas discussões e críticas por parte de movimentos organizados com o intuito de promoverem a reforma psiquiátrica. Essas discussões ocorreram no cenário mundial e no Brasil alcançou maior visibilidade nas décadas de 1970 a 1980 do século passado. Foi um período de ascensão do modelo psiquiátrico no país, cuja finalidade evidencia a loucura num lugar sociopolítico e econômico.

Nesse contexto, entende-se que a reforma psiquiátrica compreende a construção de um “outro lugar social” para a loucura, propondo um novo olhar, novas sensibilidades em torno da figura do louco. No entanto, a história desta outra realidade, proposta pela reforma psiquiátrica, demonstra que a loucura continua sendo avaliada por um discurso anônimo como patologia ou anormalidade e tratada como tal. Conforme Alfredo Bosi, o normal para a sociedade da razão “é a forma pura da aparência pública, a forma formada, a forma alheia a qualquer movimento interior” (2003, pp. 90-91). A existência dos seres diferenciados na sociedade da razão ainda é uma impossibilidade. O que faz desse “outro lugar social” o espaço de aprisionamento moral, destinado àquele cujo discurso psiquiátrico o desproveu de racionalidade. Assim, “as correntes que aprisionam a loucura já não são feitas de ferro, mas sobretudo de palavras” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p. 100).

Segundo Luciana Hidalgo (2008), o dramaturgo, ator e poeta francês, Antonin Artaud (1896-1948), foi um caso de resistência a esse “outro lugar social”. Diagnosticado como esquizofrênico, Artaud “viveu o extremo da proximidade com a morte, experimentando um estado de soberania diante dela e conseqüentemente diante de si ao dispor da escrita como artifício de resistência” (2008, p. 26) ao aprisionamento moral e à cura de sua alienação. Internado num asilo e submetido ao poder da psiquiatria em sua forma mais violenta, o eletrochoque, por exemplo, Artaud questiona o conceito de louco, formulado pelo discurso da razão e com isso revela a arbitrariedade desse sobre a loucura. Para o autor, um autêntico louco

É um homem que preferiu ficar louco no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada idéia superior de honra humana.

Assim, a sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se, porque se recusaram a ser seus cúmplices em algumas sujeiras.

Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.

Nesse caso, a reclusão não é sua única arma e a conspiração dos homens tem outros meios para triunfar sobre as vontades que deseja esmagar (ARTAUD, 1983, p. 133).

Na verdade, esse aprisionamento moral coíbe a insistência do louco no direito a sua “singularidade e, portanto, à interioridade” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p. 102). Meios de fuga de uma realidade, permeada pela supremacia da racionalidade excludente. Nesse sentido, a criação artística e, de maneira incisiva, a literatura, cinde o privilégio desta realidade e permite ao insano o direito a essa singularidade e por sua vez à expressão de sua interioridade.

Van Gogh, Artaud, Hölderlin, Nerval e muitos outros acusados de doentes mentais são testemunhas de que a resistência ao aprisionamento moral é uma experiência possível. Ao assumirem “a dimensão do delírio como integrante válido da representação da experiência do homem no mundo” (FOUCAULT, 2005, p. 67), as obras desses autores refletem a ineficiência do racionalismo para a explicação dos fenômenos humanos e rompem o longo período clássico de silenciamento da voz do louco. Isso significa que, a partir do trato peculiar dado à loucura, tais obras abrem um vazio no mundo moderno, levando-o a interrogar-se.

Foucault aponta a resistência como um meio de garantir o direito à singularidade do louco, e, portanto, uma forma de transgredir a racionalidade moderna. Dessa forma, para o filósofo francês, a barbárie promovida pela psiquiatria fez com que a loucura como manifestação artística e literária reaparecesse em sua ausência, em sua força de revelação, de transgressão, não se enquadrando aos padrões impostos pelo discurso da psicologia. Tributário dos estudos de Freud sobre a criação literária, aliada ao sonho e devaneio, para Foucault a literatura é o instrumento capaz de derrubar as barreiras da repressão, permitindo a liberação de um prazer profundo e intenso. Assim, na obra literária, principalmente pela sua linguagem, o mundo da racionalidade é “coagido a uma tarefa de reconhecimento, de reparação; obrigado à tarefa de dar a razão *desse* desatino, para *esse* desatino” (2005, p. 530, grifos do autor). Com isso, a loucura se liberta do grande aprisionamento moral, triunfa, na medida em que o mundo,

que acredita avaliá-la, justificá-la através da psicologia, deve justificar-se diante dela, uma vez que em seu esforço e em seus debates ele se mede por obras desmedidas como as de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud. E nele não há nada, especialmente aquilo que ele pode conhecer da loucura, capaz de assegurar-lhe que essas obras da loucura o justificam (FOUCAULT, 2005, p. 530).

O exposto acima demonstra as escolhas de Foucault para construir a história da loucura. Para o filósofo, a criação artística, sobretudo a literária, é instigante meio para a compreensão do fenômeno da loucura, com possibilidades de resistência ao grande aprisionamento moral constituído pelo monopólio da razão sobre a desrazão. Assim, as experiências líricas e trágicas de Nietzsche, Artaud oferecem à arqueologia foucaultiana mecanismos de contestação da loucura sobre o saber instituído pelas relações sociais e de poder, constituídas ao longo da história da insanidade e reforçadas pelas “instituições totais”, conhecidas como asilos e manicômios.

No âmbito da literatura brasileira, Machado de Assis, em *O Alienista*, conto publicado há mais de um século, estabelece uma ferrenha crítica à psiquiatria e ao seu objeto, à ciência moderna positivista e à sua perspectiva de normalização social e de assujeitamento do louco. Deslocando o olhar analítico da loucura para o saber médico, o escritor brasileiro questiona a supremacia do discurso científico, explorando suas abrangências e contradições. Machado “privilegia o olhar do leigo e a sabedoria do bom senso em detrimento do experimentalismo de uma ciência que focaliza os horizontes e não enxerga as evidências mais próximas” (MARIA, 2005, p. 149), fazendo da verdade da razão um paradoxo.

Para ilustrar a afirmação acima, o médico-psiquiatra Simão Bacamarte, personagem principal do conto, é figura emblemática. Detentor do saber médico, racional, que o autoriza a experimentar teorias e técnicas de tratamento das doenças mentais, Bacamarte, no intuito de oferecer a cura aos loucos, concebe-os como objetos, aplicando-lhes todo tipo de experimentalismo científico. Paradoxalmente, Bacamarte é um alienado; no entanto, a importância da profissão e a descendência nobre conferiam-lhe prestígios na sociedade da época, por isso a saúde mental da personagem estava acima de qualquer suspeita. Sutilmente, porém, o autor de *O Alienista* revela a insanidade de Simão Bacamarte e com isso efetiva-se a audaciosa crítica de Machado de Assis à supremacia da ciência.

Ao apresentar um alienado sob a máscara da sensatez, Machado ironicamente desnuda a tênue fronteira entre razão e loucura de modo a extinguir a superioridade de uma em detrimento da outra, e, assim, colocá-las numa perspectiva de diálogo. A perspicácia do escritor brasileiro em colocar sob o mesmo olhar razão e loucura demonstra que toda a verdade da razão consiste em fazer aparecer a loucura que ela recusa. Essa relação intrínseca entre loucura e razão foi também apresentada por Foucault em seu estudo arqueológico. Para ele, razão e loucura encontram-se interligadas e possuem a mesma essência, sendo

A loucura uma das próprias formas da razão. Aquela integra-se nesta, constituindo seja uma de suas forças secretas, seja um dos momentos de sua manifestação, seja uma forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma. De todos os modos, a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão (FOUCAULT, 2005, p. 33).

De acordo com Luzia de Maria (2005, p. 183), Machado de Assis em seu trabalho estético não se apropria da figura do louco de uma forma pitoresca, mas adentra a morada do homem, perscrutando-lhe a sala de visitas, ganhando sua intimidade, indo “do quarto ao sótão para descobrir ali a sandice escondida” (2005, p. 183). Esse caminho percorrido pela escrita

literária de Machado de Assis permite que o leitor atravesse os limites impostos pelas relações sociais e chegue ao recôndito do indivíduo para encontrar ali suas verdades e fraquezas.

Em conformidade com os estudos de Foucault sobre os asilos e manicômios, como instituições repressivas, o texto de Machado também instiga o leitor a entender que por trás de uma falsa pretensão terapêutica, essas instituições reforçaram ainda mais as práticas de exclusão do sujeito identificado como louco. Conforme Bosi, a crítica de Machado permite afirmar que fora “preciso apartar do convívio público todo aquele que se diferencia, de algum modo, da norma instituída, da aparência dominante” (BOSI, 2003, p. 92). É nesse contexto que o discurso médico se anuncia como única autoridade responsável para classificar e excluir os sujeitos considerados anormais.

Na criação literária, porém, a loucura como patologia cede espaço para a loucura como comportamento autêntico e libertador das normas impostas por determinado grupo ou sociedade. As manifestações artísticas e literárias proporcionam um novo olhar para a insanidade, relativizam e até mesmo superam as verdades científicas de compreensão deste fenômeno. Assim, nas sombras das telas de Goya, na barca insana de Brant ou nas andanças do grande cavaleiro *Quixote*, a loucura fascina e instiga o homem a percorrer os mais recônditos caminhos de seus instintos.

Conforme Pessotti (1994), enquanto que, para os trágicos gregos da Antiguidade, a loucura fascinava porque era motivo de precariedade da razão humana, na modernidade ela fascina porque aponta o caminho para o pensamento livre, sem amarras, um benefício que a racionalidade, impregnada por normas e preconceitos, não oferece.

Desse modo, pelas trilhas sinuosas do texto literário e nas sutilezas de suas metáforas, a loucura faz seu imperioso trajeto e apresenta a sua verdade. E nesse percurso perambulam inúmeros insensatos personagens, deixando sua marca no imaginário daqueles que se aventuram a embarcar na grande nau do desatino, para no final do percurso construir a própria história.

1.2 Loucura e literatura: intersecções

A presença da loucura na literatura, conforme Foucault (2005), teve sua gênese na antiguidade grega. Na obra de Homero, por exemplo, o herói está sempre à mercê de uma força externa a ele; assim, sem uma concepção estruturada da natureza humana e desprovido de reflexão ou vontade própria, age muitas vezes de forma insana, mediante os caprichos dos deuses.

Nas tragédias gregas, a temática da loucura também é recorrente. Nas páginas trágicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, a loucura é encenada como resultado dos conflitos interiores, da luta entre a vontade individual e o destino. Nesse caso, a loucura do herói da tragédia grega é imputada às suas paixões desregradas. Vítimas de uma falsa percepção do real, provocada pelos caprichos dos deuses, os heróis punem-se ao tomar consciência do ato desmedido.

Em *Ájax*, tragédia de Sófocles, o herói de mesmo nome é acometido pela ira e pelo desejo de vingança por não ser o escolhido a receber a armadura de Aquiles, oferecida a Ulisses pelos conselheiros aqueus. *Ájax*, tendo sua percepção embotada por Atenas, é tomado de uma fúria insana e investe contra um bando de inocentes animais dos aqueus, convicto de estar investindo contra aqueles de quem se buscava vingar. Tornado à razão, o herói percebe o ato desmedido e reconhece que chamou para si a vingança dos deuses. Desse modo, *Ájax* pune-se com o suicídio, cravando no próprio peito a espada que Heitor lhe dera de presente. A punição como efeito de reparação da arrogância desmedida, logo produto da loucura, também pode ser encontrada em *Édipo Rei*, do referido autor grego, e em muitas outras tragédias gregas que, através da doença da alma e, portanto, dos conflitos de seus personagens, retratam “a vida humana com seus dramas e aberrações” (PESSOTTI, 1994, p. 23).

Avançando um pouco mais na história da insanidade, sob a ótica das artes e da literatura, encontra-se, em pleno Renascimento, a coexistência de duas experiências da loucura: a experiência trágica e a crítica. Essas duas formas de representar a loucura mantiveram diálogos até determinado momento do período citado, quando rompem definitivamente no século seguinte. Essa ruptura significou para Foucault um mergulho no silêncio, “abrindo, na unidade profunda da loucura, um vazio que não mais será preenchido” (FOUCAULT, 2005, p. 27). A primeira experiência da loucura tem a força da revelação e fala da “estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos”. Nessa experiência, a loucura apresenta livremente o seu próprio discurso. Não se submete à

verdade e à razão e por isso se permite falar “do onírico, do irrisório, do irreal ou do real modificado” (MACHADO, 2000, p. 28) como elementos de revelação do destino secreto do homem. Essa experiência trágica se apresenta no silêncio das imagens dos quadros de Bosch, Brueghel, Thierry Bouts, Dürer. No trabalho artístico desses autores, a loucura está ligada ao homem, a suas fraquezas, a seus sonhos e a suas ilusões e tem a força primitiva de revelação: revela o onirismo como real, o delírio da destruição pura, o segredo profundo que vai se abolir a verdade do mundo de aparência (FOUCAULT, 2005, p. 24-27).

Segundo Foucault, na arte renascentista, a loucura se faz presente através das figuras terríveis e animalescas retratadas pelos referidos pintores. Essas figuras da insanidade abrem as portas para o onirismo, exercendo sobre o homem um poder de revelação e de fascínio. As imagens fantásticas da *Nau dos Loucos* (Bosch), de “Margot, a Louca” (Brueghel), de “Cavaleiros do Apocalipse” (Dürer) desvendam a loucura oculta no interior dos homens como um saber difícil, esotérico, constituído por formas estranhas. Aos olhos do homem racional este é um saber inacessível e conseqüentemente aterrorizante, sendo apreendido em apenas algumas figuras fragmentárias e fugidias.

O louco, porém, capta esse saber em sua parvoíce inocente e “o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos [do louco] está cheia de um saber invisível” (FOUCAULT, 2005, pp. 20-21), pronto para revelar, trazer à tona os desejos mais primitivos e as determinações mais prementes do corpo do homem “normal”. Nesse caso, o louco, inicialmente concebido como estranho para o outro, na verdade é paradoxalmente familiar. É um espelho que reflete o encoberto, a loucura pessoal desconhecida.

Shakespeare e Cervantes também apresentaram a loucura fora dos limites impostos pela verdade e pela razão. Tanto nas tragédias de Shakespeare quanto em *Dom Quixote*, obra magistral de Cervantes, a loucura ocupa um lugar privilegiado, operando sobre o dilaceramento e sobre a morte. Ao retratar a complexa estrutura da personalidade, os dois autores adentraram a imperceptível fronteira entre a sanidade e a loucura, fazendo uma profunda sondagem dos conflitos universais do ser humano. Desse modo, Shakespeare e Cervantes romperam a barreira do tempo e, conforme Foucault, retomaram o sentido da experiência trágica da loucura, nascida no século XV.

A experiência crítica da loucura, em oposição à trágica, tem como prioridade os saberes racionais. Nessa experiência, a loucura não fala por si, mas é falada pelo homem letrado, ou seja, pelo homem de razão. A racionalidade desse discurso mantém a loucura à mercê de críticas morais que a concebem como ilusão ou sonho. Aos olhos do sábio, por mais

que a loucura seja mais sábia que toda a ciência, deve-se submeter diante da sabedoria para quem ela é loucura. Nesse caso, a loucura “pode *ter* a última palavra, mas não *é* nunca a última palavra da verdade e do mundo; o discurso com o qual se justifica resulta apenas de uma *consciência crítica do homem*” (FOUCAULT, 2005, p. 28. grifos do autor). Essa experiência está no universo do discurso e dirige sua força crítica contra a pretensão humana. Brant, Erasmo e toda a tradição humanista são representantes desta forma de experiência da loucura.

A ruptura definitiva dessas duas experiências da loucura não suplanta por completo a experiência trágica e cósmica da insanidade que continua pelos tempos numa abafada vigília. Enquanto a consciência crítica trilha, cada vez mais, o caminho da ciência médica e da moral, a trágica ressurge, despertada pelas palavras de Nietzsche, pelas visões de Van Gogh, pressentida por Freud e exprimida na obra de Artaud. Cada personalidade citada transgrediu, a seu modo, a racionalidade moderna de exclusão do louco implantada na mentalidade do homem ocidental. Assim, nas obras desses autores, os problemas da sexualidade, da loucura e da ausência de linguagem ganham importância, sendo, portanto, uma “experiência limite” de valorização da voz do louco, numa linguagem que transpõe as leis do discurso racional e questiona valores suprimidos pelo longo período clássico em que a loucura teve sua liberdade imaginária arrancada e silenciada.

Essa transgressão só foi possível a partir da loucura como manifestação artística e literária. Assim declara Foucault:

A bela retidão que conduz o pensamento racional à análise da loucura como doença mental deve ser reinterpretada numa dimensão vertical; e neste caso verifica-se que sob cada uma de suas formas ela oculta de maneira mais completa e também mais perigosa essa experiência trágica que tal retidão não conseguiu reduzir. No ponto extremo da opressão, essa explosão, a que assistimos desde Nietzsche, era necessária (FOUCAULT, 2005, p. 29).

Essa reinterpretação da loucura encontra na ficção moderna um espaço privilegiado de representação e com isso recupera a força de revelação que detinha nas obras de Shakespeare e Cervantes, e que fora silenciada com a grande internação do século XVII. Representada por personagens que, via de regra, agem conforme seus instintos mais primários, a loucura projetada como doença e, portanto, medida, justificada e avaliada pelo discurso da razão,

transpõe os muros do asilo ou do manicômio e encontra sua liberdade nas obras de Nietzsche, Artaud, Van Gogh, Hölderlin, Sade e outros.

Assim, as artes em geral e a literatura em particular possibilitaram, segundo Foucault, a compreensão de que a loucura sempre ocupou um lugar estético dentro de determinada época e contexto. No final do século XIX, por exemplo, as discussões vigentes a respeito da insanidade presa a instituições fechadas, os manicômios, atraíram inúmeros escritores. Nikolai Gogol, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Guy de Maupassant, Machado de Assis, Lima Barreto, José Décio Filho, poeta goiano, entre outros são representantes de uma escrita estética da loucura como experiência absurda e traumática, proporcionada pelos cuidados clínicos dos manicômios. São os verdadeiros “encarcerados da sensibilidade” para usar o termo de Artaud (1983). Numa linguagem dramática, mediada pela ironia e crítica contundentes às “instituições totais” da época, os contos “O sistema do doutor Alcatrão e do professor Pena”, de Allan Poe e “O Alienista”, de Machado de Assis, para citar apenas dois, são exemplos da relação de tensão entre a loucura e o discurso da racionalidade moderna. Através do olhar de cada artista, tanto o leitor quanto o apreciador das artes puderam e podem compreender como as sociedades lidaram com a loucura.

Nesse sentido, o ponto de contato entre as obras de arte e as literárias quanto à temática da insanidade pode ser estabelecido a partir da representação da exclusão social sofrida pelo insano em cada época ou contexto esteticamente representado. Dessa forma, a todo aquele cujo comportamento se desvinculava da normalidade exigida estava reservado o confinamento atrás das grades, tanto do presídio quanto do hospital psiquiátrico ou do asilo.

Os exemplos apresentados acima demonstram que a loucura tem sido para escritores, poetas e pintores uma fértil trilha por longos anos percorrida. A loucura atrai porque representa inúmeras possibilidades do imaginário do homem universal. O louco, antes de ser um caso para a psiquiatria, é matéria fecunda para a criação artística. Nesse caso,

[e]m todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra (FOUCAULT, 2005, p. 22).

Com base no argumento de Foucault, é possível aferir que a loucura não é apenas a aparência, a conduta, os modos ou a linguagem do louco. Ela é também construção simbólica de valores

culturais e sociais de determinada cultura. E no interior desta é que o louco pode ou não representar um desvio, pois a “doença mental só é reconhecida como patologia dentro de uma sociedade que a reconhece como tal” (FOUCAULT, 2005 p. 71). A forma como o escritor representa a alteridade e o fenômeno da loucura constituirá o modo de interpretação da realidade sócio-histórica de diferentes sociedades. E, conseqüentemente, o modo como cada meio social lida com o pensar, o agir e o sentir do louco é que vai definir a representação artística da loucura. Para o filósofo francês, essa representação, sobretudo pela via da literatura, se dá a partir da transgressão aos códigos linguísticos cotidianos, uma vez que, “a fala literária tem sempre o direito soberano de suspender esse código e é a presença dessa soberania, mesmo se ela não é de fato exercida, que constitui provavelmente o perigo e a grandeza de toda obra literária” (FOUCAULT, 2001, p. 159).

É nesse contexto que loucura e literatura estão intrinsecamente relacionadas. Enquanto que, para o meio social, o insano é uma excentricidade, para o contexto artístico/literário é a figura pertinente e faz emergir os questionamentos dos valores e leis de determinadas épocas e espaços, aflorando desejos, frustrações e alienações, as quais, “embora pareçam existenciais ou relativas ao caráter, remetem sempre a crises e aporias na realidade sócio-histórica” (BARBÉRIS, 1997, p.167). Nesse caso, a literatura apodera-se da não linguagem da loucura, isto é, daquele que não tem voz, daquele cujo sistema de segregação social o enclausura e o traz para a ordem do discurso, ou melhor, para o espaço emancipatório do texto.

Assim, a literatura é capaz de desvendar o incompreensível do óbvio e com isso instaurar um silêncio revelador na linguagem. No ritmo da loucura, a literatura, de acordo com Roberto Machado (2000, p. 48, grifo do autor), trabalha com a “ausência de sentido que torna o sentido possível, [...] num ‘lugar sem lugar’ que põe o homem o mais perto possível do que está mais longe dele, levando-o para além dos seus limites.” Desse modo, cabe à literatura dizer o indizível, fazer da experiência da loucura um poder de revelação.

No espaço da literatura não há fronteiras delimitadas para a caminhada da loucura. Por esta vasta trilha ela foi confundida com

doença sagrada, na Grécia Antiga, atravessou os episódios do Velho e do Novo Testamento, onde esteve bem próxima do papel desempenhado pelos antigos profetas, freqüentou salões de festas sagradas e profanas da Idade Média, ardeu na fogueira da Inquisição, recebeu célebre *Elogio* de Erasmo de Rotterdam [...], imortalizou-se nos personagens shakespearianos, [vagou erraticamente com] Dom Quixote, alcançou o século das luzes e foi alvo e inquietantes reflexões tanto dos homens de ciência, quanto dos artistas e escritores (MARIA, 2005, p. 13-14, grifos da autora).

Nessa odisséia, a loucura solidificou sua presença nas mais diversas culturas e propiciou matéria para o vasto imaginário de estudiosos e escritores. Sob essa ótica, a construção da história da loucura, proposta por Foucault, tornou-se possível porque artisticamente essa história fora também articulada. Nesse sentido, o filósofo francês organiza sua reflexão a respeito da loucura e literatura em três eixos interligados, a saber: o primeiro focaliza o problema da loucura em si e o questionamento sobre o autêntico louco, sendo Hölderlin e Artaud referências; o segundo, com Sade e Bataille, a reflexão gira em torno da sexualidade; e o terceiro eixo trata da invenção e renovação da linguagem literária, articulada por Mallarmé e Blanchot. Essas três articulações, à luz dos estudos de Foucault, são pertinentes para a intersecção loucura e literatura.

Ainda sob este aspecto, a reflexão foucaultiana sobre a relação loucura e literatura centra-se na realização de escolhas que articulam o saber humano, incluindo nessa esfera as atividades, a percepção e a sensibilidade da vida humana representadas artisticamente. Restaurando a experiência trágica da loucura, a literatura e as artes em geral têm o poder de cindir o monopólio da racionalidade estabelecida e dessa forma apresentar sensibilidades subversivas da racionalidade dominante de modo que “a fantasia possa explodir no mundo sob a forma de imagens gratificantes e o delírio se valide como linguagem” (FRAYSE-PEREIRA, 1985, p. 101). Eis a razão da preferência de Foucault por obras literárias em detrimento das filosóficas, para a construção de sua pesquisa histórica.

Ignorados do universo literário por mais de um século e meio (XVII - XVIII), o louco e a loucura conquistaram espaço a partir do século XIX. Nesta experiência literária moderna, Sade, Hölderlin, Artaud e Blanchot são figuras emblemáticas e singulares. Para Foucault esses escritores, enclausurados, aliviaram uma necessidade interior e se distanciaram da morte através da escrita, e dessa forma, marcaram o reencontro entre loucura e literatura.

Esse fazer literário se caracteriza pela “urgência” (Hidalgo, 2008) de resgate da identidade, uma vez que, excluído da sociedade e de toda a prática discursiva, o louco parece encontrar na escrita o lugar em que poderá produzir livremente seu próprio discurso ou ser representado por ele.

Do ponto de vista foucaultiano (1999), a literatura moderna nasce como linguagem da transgressão. Segundo Roberto Machado (2000), Foucault entende que é “na experiência literária que o jogo do limite e da transgressão existente na experiência da loucura, aparece com mais vivacidade como possibilidade de contestação da cultura” (2000, p. 37). Essa contestação, marcada pela experiência trágica da loucura, renasce na escrita estética de Sade e Georges Bataille, recluso em um hospital psiquiátrico por suas anomalias sexuais. Com

Hölderlin, renasce também a essência da poesia moderna. Suplantando o longo silêncio clássico da loucura, o trabalho estético desses e de muitos outros artistas trouxe à tona a linguagem da loucura num grande retorno lírico da “descoberta de que no homem o interior é também exterior”. Assim, nessa linguagem artística “não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem” (FOUCAULT, 2005, p. 511). Nesse sentido, a literatura proporciona um novo olhar para o louco numa dialética, sempre recomeçada entre o “*Mesmo e o Outro*” (2005, p. 520, grifos do autor). Conforme Foucault, este novo encontro da loucura com a literatura funda uma relação essencial à própria literatura.

Enquanto experiência de linguagem e de transgressão, a loucura, sobretudo a partir da obra de Freud, deixa de ser falta de linguagem ou até mesmo linguagem da blasfêmia e adquire uma “prodigiosa reserva de sentido”, abrindo uma “reserva lacunar que designa e faz ver um oco no qual língua e palavra implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não diz em outra coisa senão de sua relação muda” (FOUCAULT, 1999, p. 196). Para Foucault, Freud desloca a “experiência européia da loucura para situá-la numa região perigosa e sempre transgressiva que é a das linguagens implicando-se nelas próprias” (1999, p. 196).

Situada nessa região perigosa, transgressiva de que fala Foucault (1999), a loucura é entendida como um total desmoronamento da linguagem; nesse caso, a literatura surge como um meio de construção desse desmoronamento, sendo o artista da palavra o construtor desse desmoronamento. Aquele que “retraduz, retranscreve e restitui” a linguagem humana enquanto obra (FOUCAULT, 2000, p.153). Essa experiência transgressiva tem na literatura sua fonte humanizadora.

Desse modo, a experiência da loucura na literatura permite que o sujeito louco seja ouvido em sua verdade. Segundo Erasmo de Rotterdam, em *O Elogio da loucura*, os loucos, mais que os sábios, são os únicos “francos e vorazes” (2001, p. 30). São francos porque trazem consigo verdades insuportáveis, colocando em xeque a concepção de normal e anormal, estabelecida pelas excludentes relações sociais. São vorazes porque, mesmo “estrangulados em manicômios” incomodam e se fazem ouvir em sua verdade, podendo expressá-la livremente no espaço emancipatório do texto literário.

A respeito da diferenciação que Rotterdam faz entre os loucos e os sábios, Hidalgo esclarece que aqueles mostram no rosto o que têm no coração, estes agem de acordo com a conveniência, ou melhor, têm uma língua “para dizer a verdade, outra para dizer o que é oportuno” (2008, p. 29). Tal afirmação ratifica a tese de Alfredo Bosi (2003) sobre a subjetividade humana alicerçada em duas naturezas: uma autêntica, libertadora, pura; a outra

condicionada pela razão e pelas circunstâncias sociais. Esta última força o homem a agir conforme os requisitos estabelecidos e impostos pela sociedade. Nesse caso, para ser aceito socialmente, o homem “normal” passa a usar a máscara da conveniência e assim “todas as vibrações interiores calam-se, degradam-se à veleidade ou rearmonizam-se para entrar em acorde com a convenção soberana. Fora dessa adequação só há tolice, imprudência ou loucura” (BOSI, 2003, p. 86).

Na criação literária, porém, o louco subverte a ordem imposta pela racionalidade, retira a máscara da sensatez e demonstra a sensibilidade autêntica e pura da alma. E ainda, sua fala

talvez obedeça ao código em que está contida, mas que, no momento mesmo em que começa e em cada uma das palavras que pronuncia, compromete esse código, [tratando-se] de literatura na medida em que a coerção do código é suspensa (FOUCAULT, 2001, p. 158).

Nesse âmbito, o louco não se vê preso a convenções sociais ou ao que lhe é oportuno dizer e, por isso, no espaço da literatura, denuncia livremente a condição de homem como objeto de uma sociedade estruturada pelos ditames do capitalismo destruidor, em termos hegelianos, da natureza e da dimensão espiritual do ser humano. Por este prisma, as mais diversificadas formas de manifestação da loucura em determinada época ou sociedade foram conhecidas a partir da criação artística, sobretudo da literária.

Nas páginas da literatura brasileira, a loucura tem se manifestado numa linguagem capaz de transgredir as leis da razão, a ponto de qualquer domínio da imaginação sobre a razão possuir um grau de loucura, como arremata Luzia de Maria (2005, p. 75), numa citação de Klaus Dörner. Nessa perspectiva, o tratamento sério conferido ao louco conecta-o com a tradição ficcional que reorganizou o heroísmo épico e remonta às narrativas do século XIX. No romantismo, por exemplo, a loucura passa ser a metáfora do “Eu mais profundo” (MARIA, 2005, p. 75) e o louco assume a condição de herói. Nesse período, os artistas da palavra protestam contra toda e qualquer situação vista como negativa pela excludente sociedade burguesa. Para os românticos o louco é o ser marginal por excelência, “é aquele que está aquém e além das relações de produção da sociedade [...], é aquele que não se enquadrou no sistema desumanizador. Assim, ele é um ser íntegro” (MARIA, 2005, p. 76), por isso deve ser cantado. Nesse âmbito, privilegiando as sombras, o lado obscuro da natureza humana, o

misterioso e o enigmático, o homem romântico já não se assusta mais com o estigma da loucura, nem com o do sofrimento, da doença e da morte.

A partir da experiência estética desse fenômeno, a articulação com a linguagem, em termos foucaultianos, ou seja, a linguagem como transgressão, se efetiva. E essa experiência comporta as particularidades da estreita relação entre loucura e literatura, diluindo a fronteira entre o sujeito que se diz racional com o considerado não louco. Essa transgressão da ordem imposta pela racionalidade é também projeto estético de Bernardo Élis, em especial na obra *Ermos e Gerais*.

Os loucos da referida obra são motivos de discursos. São falados e também falam e, a partir de uma linguagem própria, rompem a monotonia de um ambiente interiorano, segregador e impregnado de normas que aniquilam o alienado; na relação dialógica, com o outro, revelam o olhar e o temor da sociedade em relação à loucura. Essa relação dialógica, conforme concepção bakhtiniana em *Estética da criação verbal* (1997), demonstra que o ser do homem não é completo, fechado em si, sua existência depende do relacionamento com os outros, dialogicamente estabelecido. (BAKHTIN, 1997).

A expressão poética dos insanos, construída ao longo das narrativas por Bernardo Élis, conduz o leitor a uma profunda sondagem da natureza humana para aí detectar a existência da subjetividade marcada pelo duplo, como já salientado no estudo de Alfredo Bosi a respeito do conto *O Alienista*, de Machado de Assis.

Assim, o projeto de desvendar a natureza humana através da escrita, prática anteriormente utilizada por Machado de Assis, adquire vivacidade na estética literária brasileira do século XX e perdura até os dias atuais.

1.3. Manifestações da loucura na literatura brasileira da segunda metade do século XX

Para adentrar o espaço da contística de Bernardo Élis e ali encontrar a forma de representação da loucura e do louco, da alteridade e do que se diz não louco, e por isso concebido como um indivíduo sensato, “normal”, é preciso antes realizar um pequeno percurso por alguns textos da literatura brasileira que apresentam essa temática. A trilha a ser percorrida passa por pontos de contatos entre as narrativas de Élis e a tradição literária do Brasil, cujo enredo verse sobre a insanidade elaborada a partir de representações sociais das comunidades interioranas.

Enquanto a ciência, de acordo com os estudos de Foucault (2005), aventurou-se, muitas vezes em vão, em responder aos questionamentos sobre a verdade, sobre as convenções sociais e sobre os limites entre razão e desrazão, a linguagem transgressiva da literatura traz para o espaço estético do texto instigantes discussões a respeito da insanidade e do modo como as representações sociais lidaram e até mesmo lidam com a questão da loucura e do louco. Para o filósofo francês, o discurso científico reforça ainda mais o monopólio da razão sobre a loucura ao passo que a linguagem literária abre caminhos para a resistência ao grande aprisionamento moral imposto pela supremacia do discurso científico. Em Bernardo Élis, esse caminho está aberto pela supremacia da crença no discurso popular.

Em meio a importantes e inúmeras obras ficcionais da literatura brasileira que abordam o tema da loucura, alguns textos literários merecem destaque neste estudo por se aproximarem das narrativas de *Ermos e Gerais*, selecionadas para a análise. A obra *O Louco do Cati*, de Dyonélio Machado (1942), os contos “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade (1951), “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de João Guimarães Rosa (1962) e o romance *A Barca dos Homens*, de Autran Dourado (1964) formam o conjunto de textos do cânone nacional escolhidos para o diálogo com as narrativas “O louco da sombra”, “A virgem santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”. As obras foram selecionadas devido à estética singular de seus renomados autores e por proporcionarem ao leitor um novo olhar para a alteridade do louco e, sobretudo, por construírem uma imagem literária da insanidade a partir de representações da realidade social brasileira da segunda metade do século XX, período de publicação do livro *Ermos e Gerais* (1944), de Bernardo Élis.

O diálogo que aqui se propõe é lícito e possível, pois tanto Drummond, Rosa, Dyonélio Machado, Autran Dourado quanto Bernardo Élis apresentam os mais recônditos dramas humanos e tematizam a loucura, fazendo uso de recursos estilísticos pertinentes ao contexto social representado. Assim sendo, tais recursos aliados à caracterização de ambientes repletos de agruras e preconceitos constroem a base sólida da relação entre o sujeito e o espaço no qual está inserido. Nesse sentido, a ação das narrativas escolhidas para o diálogo se passa em ambiente interiorano, cujas limitações possibilitam a criação de mecanismos de opressão contra o outro, o diferente, reforçando a situação de alteridade do louco.

A fim de colocar o leitor a par do diálogo que ora se propõe estabelecer entre alguns contos da obra *Ermos e Gerais* e as narrativas do cânone nacional cuja temática trata dos fenômenos da loucura, serão apresentados a seguir, ainda que sumariamente, o enredo, as características marcantes de cada texto e os pontos de similaridade com os contos selecionados para análise.

O embate entre os indivíduos e as relações em sociedade são significativos e estão focalizados nas obras selecionadas para o diálogo com os textos do escritor goiano. Em *O Louco do Cati*, Dyonélio Machado apresenta a história de uma personagem sem origem, sem destino e sem voz, a vagar pelas ruas de uma pequena cidade, causando temor por onde passa. Tanto pela característica física quanto pelas atitudes, essa personagem é identificada apenas como o louco ou louco do Cati. O Cati, por sua vez, fora um quartel construído com o objetivo de abrigar as forças governistas logo após o término da Revolução de 1893². O lugar ficara famoso porque ali eram praticadas as mais terríveis atrocidades, dentre elas perseguições, torturas e degolamentos. O protagonista, confundido com fugitivo político, acaba por ser levado ao Cati, e o horror àquele lugar o leva a perder a sensatez e a empreender uma grandiosa fuga. Por isso o apelido “o louco do Cati”.

Numa primeira leitura do romance, o leitor vê-se diante de uma situação confusa, desorientada. Do louco do Cati não se sabe nada, nem de onde veio, nem o nome e nem o destino. O mesmo acontece com André, do conto “André Louco” de Bernardo Élis. Ninguém no pequeno povoado do interior de Goiás, espaço por excelência do conto, sabe da verdadeira origem e identidade do personagem que também é rotulado como louco pelo comportamento destoante do considerado normal na comunidade interiorana.

² A Revolução Federalista (1893-1895) ocorreu no Rio Grande do Sul nos primeiros anos da implantação da República e envolveu os principais movimentos políticos do Estado sulista: Partido Republicano Riograndense e Partido Federalista. O desejo de tornar Rio Grande do Sul um estado independente foi o motivo para o início do confronto armado.

A família, a igreja, o estado compõem as relações sociais nas duas narrativas. O poder exercido por essas instituições dá indícios do olhar das pessoas para o outro. E essa visão impregnada de valores preestabelecidos pela racionalidade dominante vai determinando esse outro como o desconhecido, o diferente e, portanto, o estigmatizado. André e o louco do Cati sofrem essa estigmatização a ponto de perder a própria identidade e a condição de ser humano. As duas personagens identificadas como loucas agem, aos olhos do sujeito da razão, como animais. A esse respeito, Goffman (1988, p. 12) destaca em seus estudos sobre a identidade deteriorada que

enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente dos outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável. [...]. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande – algumas vezes ele também é considerado um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem.

Conforme colocação de Goffman (1988), o louco sofre o estigma do preconceito por se apresentar com alguma diferença significativa em relação ao outro. Essa diferença consequentemente o coloca à margem da sociedade, nesse caso, fora do processo simbólico de pertencimento a um grupo social. Porém é a partir desse outro de identidade deteriorada que as representações sociais vão se formando em relação à loucura.

Dessa maneira, esse outro animalizado, estigmatizado, incomoda o grupo a que pertence. Essa sensação de desconforto em relação à insanidade revela como a alteridade do louco na verdade constitui elemento da própria identidade do mesmo (LANDOWISK, 2002). Nesse caso, o sujeito da razão, ou melhor, do eu que diz “esse aí é louco”, para usar o termo foucaultiano, encontra-se também incluído nos meandros da insanidade. No mínimo, há nessa relação entre o outro e o sujeito “normal” um paradoxo: a razão necessita da fragilidade da loucura para confirmar sua superioridade e prepotência. Sem a presença da insanidade não é possível reconhecer a si mesmo.

André e o louco do Cati perambulam pelas ruas e por onde transitam não são bem vistos, mas são necessários. Um e outro movimentam o lugar onde estão. Não falam, porém impulsionam os mais variados discursos, ativam curiosidades como pode ser comprovado no seguinte trecho do romance de Dyonélio: “Risos. Conversinhas em tom baixo. Olhares. Mas sobretudo muita curiosidade por aquele homem e pelo seu chapéu” (MACHADO, 2003, p. 14). E na fala de uma das personagens consideradas sensatas do conto de Élis “Precisamos do

louco [...]. Precisamos muito dele. Sem o louco ninguém agüenta a insipidez de cidade.” (ÉLIS, 1987. p. 57). As citações acima demonstram como o discurso da razão subjetiva o louco, porém, nesse mesmo processo discursivo, toda a sociedade é desnudada.

No conto “A doida”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Contos de Aprendiz*, em 1951, o narrador apresenta a história de uma idosa que vivia sempre trancafiada numa pequena casa situada numa cidadezinha interiorana. Essa senhora nunca saía às ruas, por isso passou a ser vítima de um pesado julgamento por parte da pequena comunidade: a doida, assim, fora rotulada por todos os moradores da cidadezinha. Com o passar dos anos, o estigma se tornara uma verdade absoluta e dessa maneira um grande mistério se formou em torno da mulher que passara a ser motivo de medo e de comentários sobre sua loucura.

Convictos da loucura daquela estranha moradora, grupos de crianças todos os dias apedrejavam o casebre. Quando esses atos de vandalismo se iniciavam, a senhora se aproximava da janela da casa e esbravejava enfurecida. Essa atitude da velhinha impulsionava os garotos a continuarem agindo daquela forma e assim a cena se repetiu por muito tempo até o dia em que a velha não mais apareceu na janela. Incomodado pela ausência dos familiares gritos, um dos garotos decide verificar o que havia ocorrido. Eis a surpresa. Ali, deitada numa cama, estava uma senhora muito frágil, bem diferente da imagem assustadora de doida construída ao longo dos anos pelas pessoas do povoado. Assim, abandonada à própria sorte e muito doente, a velhinha aguardava a iminência da morte. O garoto então reconhece naquele abandono a ação preconceituosa de todos da cidadezinha e, num gesto de solidariedade, segura nas mãos da moribunda.

No conto “André Louco” há também a aproximação de um garoto, o filho do Valentim, com André na prisão. Esse encontro, porém, não se dá pelo reconhecimento solidário do garoto como acontecera com a ida do menino à casa da senhora do conto “A doida”. Na verdade, o filho do Valentim instiga a raiva de André e com isso reforça ainda mais o estereótipo de animalidade criado pelos moradores da cidadezinha em torno da figura do louco e da loucura. Acorrentado às grades da prisão em condições subumanas e atormentado pelas insistentes provocações do filho do Valentim, André ataca ferozmente o menino, levando-o à morte. Essa ação consolida definitivamente o estigma da loucura como uma ameaça à segurança e a paz do pequeno povoado. Essa compreensão da insanidade se dá através de um sentido socialmente construído pelo saber popular.

O conjunto de representações do imaginário social, fortalecido pelas crenças do senso comum a respeito da loucura como ameaça à ordem estabelecida, aparece também no conto “O louco da sombra”. Luiz, o protagonista do enredo e filho de um grande fazendeiro, o

coronel Carlos, apresenta alguns desvios do comportamento, desencadeados pela violação de interditos. O rapaz se apaixona pela própria irmã. Numa leitura superficial do conto, o leitor é induzido a pensar que Luiz fora castigado com o mal da loucura por praticar o incesto. Na verdade, essa punição recai com maior intensidade sobre o pai de Luiz que tivera uma filha ilegítima e omitira o fato. Assim como uma forma de proteção e de socialmente esconder o problema, Luiz é enclausurado num pequeno e escuro quarto e ali ficava vagando todas as noites. Era “um vulto truncado [...] como uma sombra da sombra noturna. De vez em quando dava uns grunhidos trágicos” (EG, p. 103). Pela descrição do narrador, Luiz se assemelha a um perigoso animal, por isso deveria permanecer naquela situação. Assim, a história é marcada pela passividade do protagonista que aceita sem reclamações a atitude do pai.

Também no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, publicado no livro *Primeiras histórias* de Guimarães Rosa (1962), a loucura se apresenta e com isso revela a intolerância da sociedade em conviver com as diferenças. O enredo, de uma simplicidade aparente, conta a história da mãe e da filha de Sorôco, caracterizadas pelo narrador como loucas. Por temerem o risco de contágio da loucura, as pessoas da cidadezinha onde moram as loucas obrigam Sorôco a interná-las em um lugar apropriado para o problema. Dessa forma as duas mulheres são banidas da pequena cidade.

O texto assinala as relações sociais firmadas na supremacia da racionalidade excludente em que o “transgressor atrai sobre si um olhar coletivo carregado de desconfiança e até mesmo o pressuposto de uma desrazão ou demência” (MARIA, 2005, p 244). A loucura, de acordo com esse olhar coletivo, torna-se um fardo e o trabalho dispensado ao louco tanto no âmbito familiar quanto na comunidade interfere na lógica capitalista de produção e consumo, pois o insano, com uma sensibilidade diferenciada, demanda assistência específica e automaticamente “interfere na economia das relações, desestrutura a ordem rotineira, traz a insegurança” (Idem, 246). Conforme essa premissa, justifica-se o banimento da loucura. A exclusão das duas mulheres garante a manutenção da ordem e, conseqüentemente, a acomodação do grupo social.

Tal abordagem fora anteriormente apresentada por Foucault sobre a segregação dos loucos no final da Idade Média. As cidades desse período histórico também escorraçavam para além de seus muros os insanos e todos aqueles que estivessem fora do sistema de produção de mão-de-obra. Improdutivos para o trabalho e na verdade “dando trabalho”, os loucos foram submetidos a uma viagem sem retorno, obrigados a correr “pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos” (FOUCAULT,

2005, p. 9). A embarcação³, que antes transportava uma carga insana pela vastidão das águas, assume no conto de Guimarães Rosa a figura de um trem, cujo vagão era diferente com “janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. [...] Ia servir para levar as duas mulheres, para longe, para sempre” (ROSA, 1976, p. 15). No conto “André Louco” essa embarcação se transforma num saco de algodão cru, costurado dentro de uma rede, onde André fora enfiado “aquele pacote infeliz” (EG, 1987, p. 67).

Tanto a mãe e a filha de Sorôco quanto André rompem com a falsa ideia de normalidade estabelecida pelo senso comum e por isso um cruel destino lhes é reservado. As duas mulheres são identificadas como loucas e forçadas a desfilarem em cortejo pelas ruas do povoado em direção ao trem que as levará para um hospício da cidade mineira de Barbacena. A partida das duas institui na pacata cidadezinha uma grande movimentação. Todos saem de suas casas para presenciarem aquela viagem sem retorno. Esse fato provoca nos curiosos uma grande tristeza, a ponto de se sentirem caminhando num cortejo fúnebre, como esclarece o narrador.

Ao embarcarem, as mulheres iniciam uma cantoria cujo sentido só as duas compreendem. A filha de Sorôco canta alto e desafinado e é acompanhada pela avó. Quando o trem parte, Sorôco vira as costas e se afasta do lugar. Nota-se que o protagonista volta para casa cantando a mesma música sem sentido, entoada pela mãe e pela filha. As pessoas que ali compareceram inconscientemente também repetem a cantoria de Sorôco e assim o narrador vai tecendo a loucura não como um privilégio das duas mulheres, mas de toda a comunidade. As pessoas, sem entender o porquê, deixam-se afetar pela insanidade da mãe e da filha de Sorôco. Tal comportamento ratifica a essencialidade da loucura na obra da razão.

De acordo com Foucault (2005, p.35), “não há razão forte que não tenha de arriscar-se à loucura” e através dela manifestar-se e triunfar-se. Desse modo, mesmo estando à margem da razão, a loucura é essencial para a racionalidade, e o louco por sua vez torna-se “um arsenal de possibilidades poéticas, uma seara por onde se busca colher o indizível, uma estratégia com a qual se agita a inércia”. Degredadas da cidadezinha, as vozes da loucura se fazem ecoar no canto insano de seus moradores. A atitude dessas personagens comprova o fato de que “a loucura se recusa a ser compartimentada, cria ramos e se espalha” (MARIA,

³ Alusão ao costume praticado na Europa Medieval de segregar o louco na vastidão das águas. Tal prática representou no contexto social de fins da Idade Média uma medida de expurgo, uma estratégia para libertar as cidades do problema da loucura, assim os insanos eram entregues a algum marinheiro ou mercador para serem esquecidos num lugar bem distante. A peregrinação dos barcos de loucos pela largueza dos mares permeou o imaginário de inúmeros artistas e escritores do referido período. A famosa composição literária de Brant (1494) *Das Narren Schyffen*, a tela *A Nau dos Loucos*, de Bosch (c. 1480/94) são exemplos de composições artístico-literárias inspiradas no embarque dos loucos. Para Foucault, a desumanidade do costume de abandonar o louco na imensidão das águas assume na criação literária um mecanismo de sátira aos poderosos e sábios da época.

2005, p. 241). Esse fato acaba por justificar o medo do contágio e a exclusão da insanidade, pois o louco amedronta e automaticamente ameaça a lógica construída pelo senso comum. Por isso, a necessidade de manter uma distância segura do louco. Entretanto, essa segregação sutilmente revela a própria identidade do homem da razão, bem como sua ilusória e cambaleante onipotência, para usar os termos da estudiosa Eva Landa (1998).

“A virgem Santíssima do quarto de Joana” também apresenta a temática da loucura num ambiente impregnado de preconceitos e desmandos. Toda a ação do conto se desenrola no espaço de uma cidadezinha do interior. Joana, descrita pelo narrador como menina tímida, viera da roça para ser serviçal na casa do coronel Rufo. Além dos trabalhos domésticos desempenhados, a mocinha passara também a ser objeto do desejo sexual de Dedé, o filho do coronel. Cedendo às constantes investidas do rapaz, Joana fica grávida. Ao descobrir tal fato, o coronel determina que ela se case com o temível coveiro, identificado pelo nome de Bento, uma figura rodeada de mistérios. Certa vez a moça, conversando com a preta, a lavadeira de roupas da casa do coronel, ficara sabendo que o coveiro tinha o horrendo costume de comer “menino no sumitério” (EG, p.116), por isso Joana não suportava nem ouvir falar no nome do coveiro, no entanto, seria obrigada a compartilhar com ele a mesma casa. Esse fora o princípio da loucura de Joana. Uma loucura imposta pela relação de poder e pelo subjugamento do patrão à serviçal. A ação agressiva do coronel, em afastar Joana da presença do filho, casando-a com uma pessoa que para ela era abominável, demonstra uma atitude mantida pelas relações inescrupulosas de poder e prenuncia a morte da protagonista. Joana paga com a própria vida por pertencer a uma classe social inferior à do filho do coronel.

Já a obra *A barca dos homens*, de Autran Dourado (1964), conta a história de uma viagem existencial dos moradores de uma ilha que, atormentados pelo medo da loucura, lançam ao mar o protagonista Fortunato, um jovem portador de problemas mentais, portanto, categorizado como louco. Diagnosticado assim, Fortunato se vê encurralado por uma comunidade que num ato de insana crueldade e intolerância tira-lhe a vida. Nesse texto, assim como nos demais já apresentados, é perceptível a intransigência aos desvios de conduta e à anormalidade. As pessoas que se portam à margem da sociedade são considerados os bodes expiatórios dos males e culpa de todos.

No conto de Bernardo Élis, André Louco também é forçado a deixar a cidade e, quando isso acontece, o leitor fica a par da loucura coletiva daquele lugar como ocorre também no povoado mineiro do conto de Guimarães Rosa. As loucuras de André são reconhecidas na pequena cidade como um espetáculo cuja função social corresponde a um mecanismo de interrupção da monotonia e do fastio do lugarejo. Sem o louco e seus

grunhidos, a cidadezinha volta à rotina normal numa incômoda tranquilidade que impõe o silêncio aos moradores. Assim, numa relação paradoxal, diluem-se os limites entre a fronteira da normalidade e da loucura.

Nesse sentido, ao se estabelecer um diálogo entre as narrativas do cânone nacional com a também consagrada obra *Ermos e Gerais*, verifica-se que as sociedades representadas nesses textos, mesmo necessitando da presença dos loucos em seus espaços, não aceitam conviver com o outro, nesse caso, o louco, pois este “desvenda a verdade elementar do homem: esta o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo” (FOUCAULT, 2005, p. 512).

A loucura nas narrativas apresentadas possui um sentido socialmente construído pelo saber popular: o da animalidade que escapa à domesticação e fascina o homem por seu furor, por sua desordem. Essa animalidade revela a secreta loucura do homem, bem como tudo o que existe de impossível e inumano em suas ações. No entanto, o louco como animal é considerado uma ameaça à ordem, pondo em perigo a hegemonia da racionalidade. Eis o motivo pelo qual a sociedade da razão procura afastar de seu convívio todas as semelhanças que o insano evoca e desperta. Conforme Jodelet (1998, p. 64),

quando o sentimento de semelhança do outro corre o risco de conduzir a uma identificação e assimilação que o inserirão integralmente na matriz social, faz-se necessário construir e afirmar por todos os meios de expressão social a alteridade do louco, que se torna a de todos os que se sentem próximos dele.

Passo a passo, a imagem da loucura vai se consolidando pelas representações sociais com base na estranheza e na anormalidade do outro. Essa estranheza, na verdade, contrapõe o louco ao não louco e acaba por efetivar uma rigorosa separação social entre essas duas condições. Nesse caso, a loucura só pode ser mostrada numa jaula, sob o olhar de uma razão que insiste em negar-lhe o “parentesco e a semelhança” (FOUCAULT, 2005, p.148). Assim, numa prisão e por trás das grades, sendo estas as paredes da própria casa ou as da cadeia, encontram-se praticamente desumanizados a doida, o louco do Cati, André, a mãe e a filha de Sorôco, Luiz, Joana e muitas outras figuras representativas da alteridade.

Em vista disso, as representações sociais funcionam como um instrumento de transformação da diferença em desigualdade, efetivando a marginalização, o preconceito e a criação de estigmas. Ao demonstrar o processo de desumanização do indivíduo que se apresenta com alguma diferença em relação aos demais membros da sociedade, a estética literária se efetiva como um registro simbólico destas identidades deterioradas, permitindo a

compreensão do processo pelo qual o louco passa de semelhante para o outro, de forma que sua diferença promove a sua alteridade.

Nesse caso, por não se adequarem às regras de normalidade impostas em suas cidadezinhas, o Louco do Cati, a idosa do conto “A doida”, a mãe e a filha de Sorôco, Fortunato, André, Luiz e Joana perdem a racionalidade e o direito de permanecer livres. Nesse sentido, se por um lado, a loucura propõe um total desprendimento de regras e valores, por outro, é punida com o cerceamento da liberdade física. Assim, todos os protagonistas se veem de certa forma enclausurados como animais selvagens à espera de serem domados. Sob este prisma, “os loucos não são [compreendidos como] homens que perderam a razão, mas animais dotados de uma ferocidade natural que precisa ser fisicamente coagida”. Conseqüentemente essa loucura despoja “o homem de sua humanidade (isto é, racionalidade) e o coloca em relação direta com a animalidade”. Assim categorizados, os loucos não necessitam de cuidados e proteção. E o domínio da loucura se dá com a domesticação, “pois a sua natureza é diferente da natureza do homem” (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 71).

2. A loucura discursivizada

No capítulo anterior foi possível acompanhar os passos de algumas personagens loucas e o envolvimento destas com suas comunidades e famílias. Nesse processo de representação da loucura, observou-se que o trato dispensado ao outro, ao diferente, o exclui de seu meio, subtraindo-lhe sentimento de pertença a seu grupo social e familiar. No percurso realizado anteriormente, alguns textos do cânone nacional, tais como: *O Louco do Cati*, (1942) de Dyonélio Machado, os contos “A doida” (1951), de Carlos Drummond de Andrade, “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962) de João Guimarães Rosa, e *A Barca dos Homens* (1964), de Autran Dourado, constituíram o ponto de partida para um diálogo com a obra de Élis. Essas narrativas mostram como pequenas comunidades interioranas se relacionam com os loucos e com todos os que se comportam de forma incomum. Assim, destoando dos padrões preestabelecidos pela normalidade, esses seres encontram-se em situação de desvantagem em relação ao outro e por isso carregam consigo o estigma da não aceitação social (GOFFMAN, 1988, p. 7).

Nesses textos, os insanos, vítimas de práticas e valores sociais, ideológicos e econômicos, são apresentados numa relação de confronto entre o *outro e o mesmo* (Foucault, 2005) no interior da própria comunidade. A partir desse confronto, o leitor entra em contato com as formas de tratamento dispensadas aos insanos em determinada cultura ou sociedade. A eles é negado o direito de expressão, de voz e isso ocorre porque os loucos de alguma forma “interferem na economia das relações, desestruturam a ordem rotineira e trazem insegurança que qualquer novidade acarreta” (MARIA, 2005, p. 246), por isso, essa relação de confronto acaba por desencadear atitudes de exclusão, perseguição e, conseqüentemente, um destino errante para esses seres “anormais”. Assim, o outro do discurso, isto é, aquele de quem se fala, passa a constituir-se como “uma das figuras máximas da alteridade” (JODELET, 1998, p. 47).

Desse modo, no que se refere ao tratamento dado ao fenômeno da loucura e ao louco, a obra de Élis se aproxima e dialoga com as referidas narrativas do cânone nacional como poderá ser observado no presente capítulo. Aqui, enfocam-se as imagens da loucura construídas em alguns contos de *Ermos e Gerais* como resultado da manipulação de identidades deterioradas na integração indivíduo/sociedade. Para tanto, este capítulo objetiva-se observar os discursos construídos sobre a loucura, apresentado a voz da comunidade sobre

esse fenômeno, bem como as articulações do narrador para a construção da imagem da insanidade.

2.1 Iniciando o percurso: o discurso sobre os loucos

A criação artística tendo como fonte a realidade sócio-histórica representa os dramas humanos e a vida social em suas mais diversas particularidades. Nesse sentido, o ficcionista, influenciado por um determinado contexto, seleciona elementos discursivos que vão caracterizando física e psicologicamente as personagens que ele pretende criar e, conseqüentemente, uma determinada situação social de seu interesse é conhecida por outras realidades ou contextos.

Essas personagens são, na verdade, representações do imaginário social com todas as suas crenças, ideias, julgamentos transportados esteticamente para o espaço do texto. Desse modo, a partir desse imaginário, as personagens ganham vida e a escrita, artisticamente trabalhada, universaliza-se. Bernardo Élis, em *Ermos e Gerais*, 1944, tece o emaranhado das relações humanas através do fio tênue da loucura presente no imaginário social de um espaço impregnado pelas superstições, crenças e desmandos. Trabalhando com a ideia de loucura construída por símbolos e representações dos valores culturais e históricos dos ermos de Goiás, um lugar abandonado à própria sorte pelos grandes centros econômicos, Bernardo Élis, expõe em suas narrativas, as mazelas e os estereótipos estabelecidos acerca do fenômeno da loucura no interior das pequenas comunidades goianas de fins do século XIX e início do XX.

Ao tematizar a loucura como uma das figuras máximas da alteridade, para usar o termo de Denise Jodelet (1998), Bernardo Élis apresenta um projeto estético de crítica às relações sociais, econômicas e de poder, representadas sobretudo pelos coronéis e pela religião. Essa posição do autor no que se refere à representação da insanidade o coloca em diálogo com importantes autores da literatura mundial, Miguel de Cervantes, por exemplo; da narrativa clássica brasileira, Machado de Assis e também de autores contemporâneas como Hugo de Carvalho, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, para citar apenas estes.

Nas páginas de *Ermos e Gerais* há uma mistura de elementos que vão do cômico ao trágico, do belo ao feio, da sanidade à insanidade. Esses elementos fazem parte da tessitura das narrativas da obra e demonstram os pontos de contatos da escrita de Bernardo Élis com as particularidades dos cânones da tradição literária e filosófica. As agruras vividas pelas

personagens aliadas à hostilidade do espaço geográfico, representados esteticamente a partir de uma linguagem metafórica e metonímica de princípios expressionistas e surrealistas, ganham contornos surpreendentes e ultrapassam as fronteiras goianas para alcançar voos universais. Uma contribuição para a literatura brasileira.

As imagens verossímeis protagonizadas por figuras desumanizadas contribuem para realçar a importância de Bernardo Élis como escritor preocupado com questões sociais, políticas e ideológicas de seu contexto geográfico. Retratando um espaço que ainda na primeira metade do século XIX vivia em acentuado atraso econômico, Élis procurou “fazer da literatura uma arma de denúncia” das condições de vida do povo goiano, como afirmara o próprio escritor em depoimento. Essa representação, no entanto, não se configura num engajamento de “sociólogo impertinente nem de demagogo proselitista” (LIMA, 1966, p. 24), mas resulta de um equilíbrio entre a necessidade de apresentar os elementos da realidade e o desejo de deleitar o leitor.

A qualidade das narrativas do escritor goiano foi unanimemente ressaltada por influentes escritores da época de publicação da referida obra. Enquanto uma boa parcela da crítica interveio positivamente à recepção do livro, Adonias Filho, articulista do jornal *A Manhã*, demonstrou-se mais cauteloso ao avaliá-lo. De acordo com o crítico, a obra se enquadraria mais como uma “demagogia literária” (*Apud* SANTANA, 2004, p. 120) devido à exploração do sofrimento desmedido ao qual está submetida a maioria de suas personagens e à tentativa de sensibilizar o leitor para o sentimento alheio. No entanto, a apresentação das situações dolorosas, da violência extremada, acentua o caráter trágico presente nos textos, aliando-o ao cômico de modo a aproximar o escritor goiano das concepções nietzscheanas (2000) de relativização das imagens duras e verossímeis pelo viés da comicidade. Salvo comentário de Adonias Filho, a obra *Ermos e Gerais* recebera inúmeras apreciações afirmativas. Dada a importância dessas manifestações, é pertinente e necessário apresentar aqui, mesmo que brevemente, o reconhecimento de alguns escritores e críticos do período citado.

Mário de Andrade, em carta de 30 de nov. de 1944, (*Apud* SANTANA, 2004, p. 121) declara-se surpreso com a escrita de Élis. Para o autor modernista, o escritor goiano soube trabalhar com a matéria regional do interior do país sem, contudo, prender-se à realização de um regionalismo documental e muito menos pitoresco. Conforme palavras de Mário de Andrade (1944), Bernardo Élis “pega o documento e com ótima desenvoltura o transfere num elemento [que lhe é próprio, criando] uma realidade mais real que o real”, que é do melhor

espírito e força da ficção.”¹. Monteiro Lobato também em carta de 25 de outubro de 1944 (ÉLIS, 1976) saudou o escritor “pelo excesso de talento” e, numa mordaz crítica aos modernistas, recomendou-lhe a retirar numa possível reedição de *Ermos e Gerais* “uma porção de coisinhas que agradam os modernista e só prejudicam o encantamento do público”.

Na esteira das impressões sobre a primeira obra do escritor goiano, Tristão de Athayde, Alceu Amoroso Lima, (*Apud* SANTANA, 2004, p. 120), também apresenta sua parcela de contribuição e reconhece a maestria de Bernardo Élis em sistematizar o universo rural, expondo realisticamente a condição social do homem do campo, sobretudo, imposta pela dura exploração de seu trabalho. Essa sistematização, no entanto, não se resume à literatura de denúncia social da condição de explorado, mas do resultado da elaboração estética moderna impregnada em seu fazer regionalista, como afirmara o próprio escritor. O que vem ao encontro da assertiva de Lúcia Miguel Pereira sobre os pontos de contato do trabalho estético com a matéria regional coincidindo com o modernismo. Para a autora, esse fazer literário não mais se prende à caracterização exaustiva da cor local, da visão superficial de região, mas se liga à natureza e aos hábitos goianos sem “esquecer que os tropeiros, boiadeiros e camaradas são, sobretudo, homens-homens, que vivem ainda mais miserável que pitorescamente.” (PEREIRA, 1988, p.182). Desse modo, a escrita de Élis esteticamente assimila aspectos psicológicos e sociológicos numa abordagem que fortalece o poder de sugestão da personagem e, numa linguagem mais poética e viva, apresenta instigantes temáticas inerentes à existência humana, como a da loucura, por exemplo.

A construção do imaginário da loucura permeia todo o livro *Ermos e Gerais* (1944)², porém a questão da insanidade é mais evidente e instigante nos contos “O louco da sombra”, “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” e “André Louco”, publicado posteriormente (1975) em livro separado³. Eis o motivo e o desejo de se estabelecer um diálogo loquaz entre essas três narrativas, cujos protagonistas Luiz (LS), Joana (VSQJ) e André (AL) são compreendidos em seus povoados como excêntricas, aberrações. São, portanto, os “a-

¹ Dado o descompasso do processo de formação cultural entre o interior e o litoral do Brasil, Rogério Santana (2004), em sua tese de doutorado analisa o comentário de Mario de Andrade e acrescenta que em certo momento houve sim pertinência em compreender documentalmente o Brasil dos sertanejos e caboclos. O que infelizmente fora pouco compreendido pelos modernistas.

² Nos demais contos de *Ermos e Gerais* e outras obras de Bernardo Élis, *Caminhos e Descaminhos* (1965) e *Veranico de Janeiro* (1966), a apresentação do ser humano e de suas mazelas vai além da questão da demência mental: a loucura e os bobos, caracterizados como aberrações. Necessariamente, aparecem outras moléstias muito comuns à época, como a lepra, por exemplo, (cf. “As morféticas”, 1944); o mal de “estupor”, deixando as mulheres “entrevadas das pernas” (cf. Nhola dos Anjos e a cheia de Corumbá”, 1944) e (cf. “A enxada”, 1966); o que caracteriza a o atraso, o distanciamento do sertão e do sertanejo dos recursos.

³ Doravante, os contos “André Louco”, “O louco da sombra” e “A Virgem Santíssima do quarto de Joana” serão identificados pelas siglas AL, LS e VSQJ, seguidas do número da página da edição citada.

sociais”, para usar o termo de Foucault, e por isso incomodam os moradores e até mesmo a própria família, causando-lhes mal-estar e ameaça.

Com destinos peculiares, Luiz, “protegido” pelo pai para preservá-lo do olhar alheio, Joana, vítima de uma estrutura social perversa e André, louco agressivo e temido, são apartados do convívio em sociedade. Vítimas do preconceito à loucura e ao louco, os protagonistas fazem emergir em pleno século XX uma realidade sócio-histórica impregnada pelo expurgo aos insanos praticado pela sociedade do final da Idade Média e no período de longo silenciamento clássico, efetivado com a grande internação. A representação do imaginário da loucura enraizado em concepções medievais e clássicas ratifica a tese formulada pelo autor Bernardo Élis do isolamento de Goiás e do atraso sócio-cultural em que viviam os habitantes destes ermos e gerais.

Enquanto que, para o meio social ‘normal’, as figuras da loucura causam repulsas e medos, artisticamente, porém, adquirem imperiosa relevância porque apresentam em sua contraconduta os questionamentos dos valores culturais e históricos implicitamente presentes em cada espaço social. Os contos citados estabelecem pontos de similaridade e o diálogo se torna possível pela reunião de alguns elementos comuns entre eles e também pela divergência de outros, por exemplo, a questão da segregação, que no conto LS adquire o formato de proteção familiar. A representação da loucura em personagens masculinas nos contos LS e AL e feminina em VSQJ, a ambientação dessa loucura e o trabalho discursivo de segregação da insanidade formam o tripé desse diálogo. A partir destas considerações, verificar-se-á nessas narrativas o trato dado à questão da alteridade sob o olhar da racionalidade hegemônica, nesse caso, daquele que se diz não louco. Nessa composição, há que se destacar também o espaço dos contos, representado pela comunidade interiorana, para construção do louco e da loucura, sem esquecer, portanto, do projeto de discursivização da loucura nas histórias.

As comunidades representadas nos contos em questão apresentam elementos da cultura popular, e com atitudes e costumes revelam como a sociedade da época, localizada nos confins do Brasil⁴, para usar os termos de Bernardo Élis quanto à geografia de Goiás, percebiam a loucura e o louco. Ambientadas em vilarejos sob o forte comando de coronéis, as narrativas LS, VSQJ e AL são impregnadas de preconceitos em relação à figura do louco que perde a condição humana e adquire aspectos de animalidade. Por apresentarem

⁴ Conforme Bernardo Élis, em depoimento publicado na revista *Remate de Males*, sua obra procura ridicularizar um modelo de sociedade que em pleno século XX ainda vivia em estado de atraso, rudeza, primitivismo, ignorância, doença, isolamento geográfico e social. Anacronismo à parte, nas palavras do escritor, o povo goiano vivia em “plena Idade Média” (ÉLIS, 1997, p. 69).

comportamentos considerados estranhos no meio em que vivem, as personagens insanas são forçadas a se manter exclusas do próprio espaço social. Isso acontece porque o estranho, nesse caso o indesejável, faz “surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente dos outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído. [...] Assim, [deixa-se] de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída” (GOFFMAN, 1988, p. 12). As protagonistas dos contos em análise sofrem esse estigma. Luiz é caracterizado como o louco da sombra. Em relação às personagens Joana e André, Luiz recebe um tratamento diferenciado por parte da família. Por esse motivo, o rapaz é obrigado a permanecer trancafiado em um quarto escuro, a vagar por esse ambiente em forma de “um vulto truncado [...] como uma sombra da sombra noturna. De vez em quando dava uns grunhidos trágicos” (ÉLIS, p. 103).

Joana, por sua vez, uma menina tímida, moça da roça, de acordo com informações do próprio narrador, fora levada para a pequena cidade para executar atividades domésticas na casa do coronel Rufo. Seduzida por Dedé, o filho do coronel, Joana fica grávida. A incompatibilidade de classes sociais faz da moça um estereótipo da marginalização. Assim, entregue à própria sorte, Joana é forçada pelo coronel a se casar com o temível cozeiro. Diante de tal situação, a moça fala sobre a paternidade do filho que estava esperando. O coronel sabia da verdade, mesmo assim age com uma convicção inabalável “Ta pono culpa no meu filho, cachorra! Essas cadelas são desse jeito. Arranjam pança e vão pôr culpa em gente de casa. Cê besta! Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga?” (ÉLIS, p. 114). Eis o princípio da loucura de Joana.

No universo do conto “André Louco” os elementos do folclore associados à introspecção psicológica das personagens e ao senso comum vão compondo um ambiente crítico e hostil, de modo a interferir na construção da identidade do protagonista André. A loucura dessa personagem é apresentada ao leitor ora por um narrador em primeira pessoa, com idade de aproximadamente 10 anos, filho de seu João, um respeitado comerciante local, ora por um narrador onisciente. Esse narrador procura filtrar os pontos de vista da pequena comunidade acerca desse instigante fenômeno, colocando em questão os saberes populares por décadas cristalizados em relação à insanidade, de forma a fixá-la numa posição fronteira com a normalidade.

A loucura no referido conto pode ser entendida como “um arsenal de possibilidades poéticas, uma seara por onde se busca colher o indizível, uma estratégia com a qual se agita a inércia” (MARIA, 2005, p. 241). Sem a presença de André, as pessoas da cidadezinha não aguentam a insipidez do lugar. Nesse sentido, mesmo oferecendo o perigo do contágio da

loucura, André Louco é necessário para as pessoas do povoado, pois é por ele que a alteridade de cada membro da comunidade vai se consolidando como um elemento de oposição à identidade da razão.

Com os protagonistas dos contos em análise: Luiz, Joana e André, o leitor toma conhecimento da realidade sócio-cultural do período representado. Um tempo com características peculiares de compreensão da loucura próprio da época clássica, como exposto no primeiro capítulo. Bernardo Élis retoma esse tempo e representa meios semiurbanos dos ermos de Goiás em pleno século XIX ainda com resquícios do que fora a perseguição e clausura da insanidade, a exclusão do louco, concebido como o outro no sentido da exceção na época da grande internação. O perfil do insano nesse contexto se projeta sobre o espaço exterior e “o relacionamento que o define entrega-o totalmente através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável” (FOUCAULT, 2005, p. 183). Desse modo, entre o louco e o sujeito que pronuncia “esse aí é um louco” estabelece-se um enorme fosso e uma perigosa fragilidade entre as relações sociais.

O indivíduo louco torna-se um “a-social”, cujo fatídico destino o encaminha para a mais dolorosa segregação. Esse fora também o tratamento dispensado aos loucos no período clássico da grande internação. Conforme os estudos de Foucault, no final do século XVII e na maior parte do século XVIII, a loucura fora aprisionada numa estrutura de ordem monárquica, burguesa, econômica e religiosa. Essas instituições fizeram do louco um grande obstáculo à ordem, sendo, portanto, “aquele que toma o erro como verdade, a mentira como realidade, a feiúra como beleza, a violência como justiça” (MACHADO, 2000, p. 54), por isso suas ações exigiam reações rigorosas por parte do sujeito racional.

A partir do exposto anteriormente, os contos selecionados para este estudo apresentam o discurso construído pela racionalidade, isto é, pelo olhar do não-louco acerca do fenômeno da loucura e por sua vez da alteridade, como pode ser comprovado na seguinte passagem do conto VSQJ, “o médico logo disse que era um caso liquidado que ela [Joana] estava louca [...] era um caso de alienação mental dos tecidos aracnoides do encéfalo” (ÉLIS, 1987, p. 112). Esse discurso racional acaba por impedir a propagação da fala do louco. Todavia, é interessante ressaltar que a percepção da alteridade se projeta na construção de uma rede discursiva em torno desse objeto social, demonstrando a fragilidade dos grupos tidos como normais em relação aos denominados loucos.

Por não terem voz, as personagens mencionadas são identificadas como o outro do discurso, aqueles de quem se fala, são, portanto, os excluídos, perseguidos, tendo como destino final as grades, sejam elas da cadeia, do asilo ou da própria casa. Cerceados de sua

liberdade tanto física quanto de expressão, esses outros, nesse caso os referidos protagonistas, sofrem o estigma da exclusão e passam a ser o bode expiatório da comunidade onde vivem. E a justificativa para tal ação deve-se ao não compartilhamento do diferente com os códigos morais impostos em seu meio social, o que desqualifica não só a pessoa louca, mas também aqueles que dela se aproximam.

Os protagonistas dos contos “ocupam um espaço que foge a um padrão de normalidade instaurado pela sociedade” (MARIA, 2005, p.244) e ao transgredirem esse padrão atraem sobre si o olhar coletivo carregado de desconfiança. Por esse motivo, perdem o direito de expressão, ou melhor, de falarem por si e assumem a condição de bode expiatório, carregando consigo os pecados de todos. Contra eles se permite descarregar práticas violentas de castigos tanto físicos quanto psicológicos, representados por prisões, xingamentos e abandono.

No desenrolar das três narrativas, as personagens principais Luiz, Joana e André, mesmo se expressando infimamente, permanecem no anonimato. E enquanto anônimos são classificados no interior da comunidade em que vivem como diferentes e anormais, por isso tornam-se centros de atenção e motivos de vergonha para o próprio meio social. Nessa instância de convivência operam-se imediatas comparações entre indivíduos com base em critérios de comportamento e de linguagem. Os protagonistas dos contos em estudo tanto no comportamento quanto na linguagem destoam-se do padrão estabelecido pelas regras do sujeito razoável. Esse fato promove o julgamento e a punição do diferente, uma vez que este passa a constituir a negatividade que aos olhos da razão hegemônica transforma o sujeito “anormal” ao nada e assim,

o olhar sobre a loucura e, inclusive, o olhar da loucura, bem como o discurso sobre a loucura e o discurso do louco, conjugaram-se com uma ambiência na qual se selou, com consideráveis conseqüências, o destino dos insanos: incapazes, irracionais, estranhos, perigosos, degenerados [...] imprevisíveis (RIBEIRO, 2003 p. 99).

Por ser o outro no sentido da exceção, André é acorrentado em condições subumanas, como revela o narrador: “André Louco, hoje, estava ali na cadeia, no calabouço úmido, com o corpo ferido, magro, algemado e com uma corrente deste tamanho no pé.” (ÉLIS, 1987, p. 20). O gênio difícil de André, associado aos estranhos acontecimentos que rondavam o imaginário das pessoas da cidadezinha foram o suficiente para condenar o protagonista às grades e conseqüentemente à morte.

No caso de Luiz, o filho do coronel, a prisão é familiar. Confinado num quarto escuro, o protagonista torna-se passivo, aceitando a situação de silêncio imposto pela família, uma forma de esconder socialmente o problema da loucura de Luiz que se tornara motivo de vergonha. O papel desempenhado pela família do louco da sombra remonta à reorganização das relações entre loucura e razão no final do século XVIII. Conforme Foucault (2005, p. 484), sob a tutela da família alienam-se os direitos civis do insensato, “situação psicológica onde se aliena [também] sua liberdade concreta”. Nesse sentido, a loucura é condenada sumariamente pela razão que a julga e pune, submetendo-a a situação de cerceamento da liberdade sob o pretexto de proteção patriarcal, como acontecera com Luiz.

Já no conto VSQJ a protagonista fica louca após ser obrigada a conviver com o temível coveiro. Aliado a esse fato, está a repulsa ao filho que espera do coveiro e a morte do filho de Dedé. A construção simbólica da união com Bento conduz o desfecho do conto para uma situação limite, transposta apenas com a morte de Joana. O fim trágico da protagonista demonstra a cisão de classes sociais, patrão x empregado, que já se delineia naquele meio semiurbano. Explorada durante dezesseis anos nos trabalhos domésticos, sem o direito de receber “um só vintém” pelos serviços prestados, vestindo resto de roupa, calçando chinelo velho dos filhos do coronel, Joana também era objeto do deleite sexual de Dedé que lhe havia prometido uma vida em família.

Toda essa situação, aliada à passividade da protagonista promove a decadência de Joana. Assim, a prática cotidiana de entrega a Dedé não supera o distanciamento social que ora se consolida entre empregada e filho do patrão, mas reforça o domínio de uma sociedade racionalmente opressora que transforma a loucura na imagem da humilhação, como pode ser observado logo no início do conto. O narrador apresenta a protagonista “agachada num canto da sala de chão úmido, com o cadáver de uma criança nos braços” (ÉLIS, 1987, p. 112) na iminência da morte. Ali jogada numa agonia insana, não é reconhecida pelo médico Dedé a quem ela se entregara em troca da promessa de casamento.

Ao perceber a mulher naquela situação, o médico apenas sentencia que aquele era um caso liquidado de “alienação mental dos tecidos aracnóides do encéfalo”. A “tirada cientificamente estúpida” que nem mesmo o médico entendia, confere a Dedé o status de “delegado da razão” (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 100) e reforça a supremacia do discurso científico sobre a loucura, configurando-a no interior da sociedade como doença mental. Foucault, ao construir a arqueologia da loucura, fala do poder médico, historicamente instituído pela racionalidade da psiquiatria sob a perspectiva do julgamento e da vigilância. Conforme o filósofo (2005, p. 481), na comunidade dos homens razoáveis, o louco é

percebido como anônimo, um visitante do desconhecido, “atraído para a superfície de si mesmo através de uma personagem social cuja forma e máscara lhes são impostas, silenciosamente”. O médico como o vigilante da razão assume o poder de silenciar o insano, privando-o de humanidade, tal como faz Dedé a Joana.

Essa suprema autoridade da figura do médico em avaliar e julgar a loucura rendeu excelentes trabalhos literários. *O Alienista* de Machado de Assis novamente merece destaque. Com o médico Simão Bacamarte, Machado questiona as dimensões e abrangências do poder do discurso da ciência e ainda explora as contradições desse discurso “que se postula absoluto, embora não dê conta de apreender questões fundamentais para sua própria constituição” (MARIA, 2005, p.163). No conto VSQJ é possível identificar também uma fina ironia do narrador quanto aos saberes científicos do médico Dedé ao diagnosticar Joana como louca, apenas com o olhar. Segundo o narrador, a “tirada cientificamente estúpida” pronunciada pelo médico fora o suficiente para a pequena comunidade ver no doutor “uma competência de arrepiar” (ÉLIS, 1987, p. 112). Há na afirmação do narrador um velado e ferino humor capaz de desnudar os artifícios racionais da ciência médica quanto à compreensão da insanidade. A mordaz ironia, eco da pena ferina e satírica de Machado de Assis, coloca em questionamento a razão do saber científico e ao mesmo tempo permite compreender o saber da loucura, um saber que torna perceptível os meandros da natureza humana.

Identificada como louca por um discurso racional, científico, Joana perde a identidade e é reduzida ao não-ser. Essa condição de personalidade degradada impossibilita-a de articular uma palavra de resistência ou até mesmo de defesa própria, sendo a morte o caminho de sua libertação. Assim, patologicamente caracterizada, a loucura é compreendida como a imagem da humilhação, e o louco, perdendo direito de voz, passa a ser identificado como o diferente, carregando consigo o estigma da não aceitação social. Tanto Joana quanto André e Luiz estão à margem da sociedade, por esse motivo atitudes de preconceitos recaem sobre eles, colocando-os em desvantagem em relação ao outro que se diz normal.

Nesse âmbito, as personagens criadas por Bernardo Élis denunciam o olhar do sujeito razoável sobre a loucura. Essas entidades narrativas, a partir de suas ações, descompassos e não aceitação social, compõem a própria imagem da identidade deteriorada, para usar os termos de Goffman (1988). Dessa forma, Bernardo Élis se apresenta um escritor sintonizado às questões pertinentes ao seu contexto social e histórico. Nas páginas de *Ermos e Gerais* é possível compreender que a loucura não é apenas uma prerrogativa dos protagonistas insanos ou do que se pode depreender de sua aparência, mas é uma questão que vai além do olhar

superficial e discriminador da razão. A loucura na obra se constitui como uma crítica às relações produzidas pela sociedade moderna, alicerçada no rigoroso controle da ciência, da economia e da política, poderes deflagradores da individualidade e conseqüentemente produtores de uma sociabilidade insana, como poderá ser comprovado a partir da análise das personagens insanas no próximo capítulo.

Aparentemente simples, de construção linear, a obra de Bernardo Élis é capaz de evidenciar a constituição psicológica das personagens e o contexto histórico-social em que vivem. Transcende, com isso, o regionalismo pitoresco e alça grandes voos rumo à estética literária universal, mais condizente com a criação artística do romance social de 30. Conforme Emílio Vieira,

é a partir do ponto de vista existencialista que se delinea a dimensão universalista da obra de Élis. (...) A tragédia da prepotência e da injustiça, dominados nos pagos goianos, tem sentido universal na obra (...) [Assim a] obra [é] regional pela localização no submundo perdido ou esquecido da paisagem goiana, mas universal pelos sentimentos do homem (VIEIRA, 2000, p.32).

Desse modo, mesmo trazendo para o espaço do texto questões pertinentes ao regionalismo, ao naturalismo e ao documento, os contos selecionados para análise, associados ao conjunto da obra *Ermos e Gerais*, ultrapassam essas questões e problematizam o pessimismo naturalista a respeito do embate nas relações humanas puramente como algo físico e biológico. A partir de construções metafóricas de temáticas como a loucura, por exemplo, esse embate é demonstrado como algo sistêmico, resultante da espoliação do homem pelo homem.

Nesse sentido, a escrita de Bernardo Élis trabalha com a temática local, sem, contudo, prender-se ao empenho nativista, às características ufanistas e muito mesmo à descrição documental, como observara Mário de Andrade. Nas páginas de *Ermos e Gerais* a loucura é representada no eterno embate do homem com o outro e com a opressão física e moral impostas pelos grupos sociais favorecidos. Esse embate acaba por demonstrar que a loucura não se encontra ‘numa’ pessoa, mas, como explica Foucault, na relação com os “outros” e com a razão.

A insanidade, nesse caso, não é representada a partir do realce das cores pitorescas, mas resulta do amadurecimento da escrita literária de Élis, herança estética que vem desde Machado de Assis, com *O Alienista*, até Guimarães Rosa, com suas *Primeiras Estórias*, e que se configura numa perspectiva mais profunda da formulação entre a temática local e a cosmopolita. Assim como esses escritores do cânone nacional, Bernardo Élis apresenta

também inúmeras características de sua região numa linguagem e costumes próprios dos ermos de Goiás.

2. 2 Loucura e linguagem

Antes de passar para a análise da construção da personagem louca nos contos LS, VSQJ e AL, há que se observar também o trabalho estético da linguagem nas referidas narrativas. Desse modo, os recursos selecionados e empregados no desenvolvimento da linguagem são fundamentais para que o leitor possa compreender o processo de criação da personagem louca, bem como o ponto de vista adotado pelo autor, suas implicações e posicionamentos ideológicos. Para tanto, o caminho aqui empreendido parte do pressuposto de que o sujeito que fala na obra é “um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido [de modo que o] seu discurso é uma linguagem social [...]. [É na verdade] um ideólogo que defende e experimenta suas posições ideológicas” (BAKHTIN, 1988, p. 135). Nessa perspectiva, a fim de facilitar a compreensão dos recursos linguísticos empregados nos textos, inicialmente este estudo apresentará a recepção crítica de Bernardo Élis sobre a questão.

O trabalho com a linguagem nos três contos passa por um viés sociológico, e a partir dela, somada a outros elementos essenciais para a composição das narrativas, é possível apreender a dura realidade de um espaço que agrega inúmeros problemas econômicos e sociais e que vê a diferença como algo inaceitável.

Inúmeros estudos sobre a obra de Bernardo Élis já apresentaram, de alguma forma, a importância dos elementos linguísticos utilizados como meios de consolidação do projeto estético e ideológico do escritor goiano. Assim, a criação linguística apresentada nas narrativas da referida obra demonstra como os valores de classe, etnia, raça e gênero são compreendidos no meio social de comunidades interioranas. Essa criação evidencia também como os discursos impregnados de racionalidade vão configurando a identidade do louco como o diferente, o outro no sentido da exceção. Esse outro, porém, adquire existência através da linguagem, pois “a loucura é objeto de discurso, ela mesma sustenta discursos sobre si

mesma [...] reivindica para si o estar mais próxima da razão que a própria razão” (FOUCAULT, 2005, p. 15).

Pela veiculação da voz do louco, ou até mesmo pela supressão desta, a minoria marginalizada adquire existência humana. No conto *AL*, o protagonista André não pronuncia uma única palavra no decorrer de toda a narrativa, o que se ouvem são seus gritos e urros, nada mais. São gritos “irracionais e dolorosos [assombrando] a cidade com urros. Um grito rouco [que] acordava assombrações e pesadelos” (ÉLIS, 1987, p. 21). Esse mesmo grito que incomoda e denuncia porque subverte os códigos instituídos da língua rompe também com a pasmeira da cidadezinha. Assim, mesmo impossibilitado de verbalizar as palavras, André impulsiona a produção de discursos, tornando-se motivo de efabulação. O povoado sem os gritos do louco torna-se fúnebre, deserto, mudo e enfadonho, “um oco” de solidão, mas, por outro lado, adquire existência com as palavras pronunciadas a respeito do louco.

Conforme Gilberto Mendonça Teles (1969, p. 63), em comentário a respeito da escrita de *Ermos e Gerais*, Bernardo Élis, numa linguagem própria, “pôs aos olhos do público brasileiro as cenas mais duras e reais vividas pelas comunidades interioranas de Goiás”. Dessa forma, o escritor soube reconhecer as particularidades da linguagem deste recôndito lugar. Soube também trabalhar esteticamente os termos arcaizantes, as variações fonéticas, semânticas desta linguagem, redescobrimo as possibilidades artísticas das cidadezinhas do interior, seus costumes e crenças “capazes de transmitir melhor os estágios econômicos e sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida” (1969, p. 63). É o caso de Luiz, Joana e André, personagens às quais se podem aplicar as considerações sobre a loucura, numa perspectiva foucaultiana. Tratam-se de

existências reais em luta com um poder que os persegue e os enclausura, e cujos discursos são produtos ou efeitos desse mesmo poder sobre suas vidas, pobres coitados que só existem pelas poucas e terríveis palavras que circulam por esses dispositivos de poder e são destinados a torná-los indignos à memória dos homens (MACHADO, 2000, p. 128).

Em seus estudos sobre a literatura de Bernardo Élis, Nelly Alves de Almeida destaca a importância do trabalho estilístico do escritor e sua capacidade de expressar através das personagens a condição humana e social do homem do interior do Brasil. Conforme a estudiosa, Élis “explora valores de cunho universal, buscando realidades que retratam um mundo cheio de verdades cruas” (ALMEIDA, 1970, p. 40), expressas pelas ações do coronel

Rufo (VSQJ), quando impede a união da criada da casa com o filho médico; pela vergonha do coronel Carlos em relação à loucura do filho Luiz (LS) e pela exclusão das pessoas da pacata cidadezinha que num rito de sacrifício encaminham André à morte certa (AL).

Na esteira do reconhecimento entre a estilização da linguagem e a representação social na obra de Bernardo Elis, figuram também os estudos de Moema de Castro Olival (1976). A estudiosa identifica o valor da oralidade na prosa do escritor, marcada pelo registro de uma sonoridade peculiar ao homem do campo e por um estágio de degradação que se traduz na falta de expressão e na precária articulação da fala, reduzindo conseqüentemente as personagens ao silêncio. As inversões e transgressões lexicais presentes na linguagem dos interlocutores da prosa de Elis constituem importantes meios de reflexão do “estado social e mental das personagens, refletindo o nível de cultura” das comunidades que habitavam os ermos do Brasil (OLIVAL, 1976, p. 68). Desse modo, enquanto um caloroso discurso gira em torno do louco, este por sua vez permanece sem o direito de voz, reduzido à animalidade.

A respeito dessa aparente falta de expressão da personagem marginalizada, José Fernandes (1992), ao fazer um estudo dos nomes em alguns contos do escritor goiano, aponta uma estreita relação entre a linguagem e a condição social das figuras retratadas no âmbito ficcional. Para ele, tanto Luiz quanto Joana e André “representam uma realidade social em que o ser do homem em vez de revelar o humano, revela o irracional e a profunda miséria a que fora rebaixado” (FERNANDES, 1992, p. 377). Nessa condição, os protagonistas são colocados numa situação social que os torna incapazes de conduzir a existência e de articular o próprio discurso. No entanto, essa situação artisticamente desenvolvida pelo trabalho peculiar da linguagem nos contos em análise fez da loucura dos protagonistas um instigante meio de denúncia da condição do outro, do diferente. Mesmo reduzido à animalidade pelo olhar segregador da razão, o indivíduo louco com seus gritos ou até mesmo com seu mais profundo silêncio põe em xeque as concepções hegemônicas e excludentes da ordem científico-racional “que funciona pelo princípio da equivalência abstrata entre seres que não têm denominador comum” (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 102).

Dessa forma, o estreito vínculo entre as condições sociais, culturais e a linguagem com suas variações fonéticas, morfológicas, sintáticas, marcadas pela transposição da oralidade, retrata a coexistência socialmente negativa de “seres que não têm denominador comum”: Luiz, Joana e André. A loucura, nesse caso, constitui-se uma ameaça sempre presente e o louco, um ser animalizado, ameaçador, sujo, mal cheiroso, tem seu direito de expressão cerceado. Essa forma de representação da linguagem da insanidade nos contos de Elis é capaz de demonstrar o espaço interiorano, a vida nesse contexto e o tipo de crença predominante

nessa cultura. A linguagem deformada dos protagonistas André e Joana e o completo silêncio de Luiz denotam, a partir de um jogo de contestação e de transgressão, o caráter intencional, ideológico latente na obra e retrata o estado de descompasso cultural das comunidades goianas.

Segundo Roberto Machado (2000), o jogo de contestação e de transgressão, que na época clássica se dava na relação razão-desrazão, aparece com mais evidência no domínio da linguagem. Nesse caso, a fala do louco é, sempre, a fala distinta e separada, cujo discurso não pode circular como o dos outros. Isso acontece porque em todas as sociedades há uma *cesura* fundamental entre os discursos do louco e a produção “normal” de discursos. Nesses procedimentos de verbalização, Foucault tem em mente a sujeição, a submissão, a marginalização, pontos culminantes na caracterização dos discursos do louco. Conforme leitura de Machado a respeito da concepção de Foucault em relação à linguagem empregada pelo louco na literatura moderna,

o que interessa a Foucault na literatura moderna é o esforço de selar uma aliança, de dar uma unidade, de encontrar um espaço comum entre a linguagem e a loucura, entre a obra e a ausência de obra, lugar onde a loucura apareça não como uma negatividade de linguagem, mas como revelação de sua própria essência, de sua passagem ao limite. O que atrai Foucault na relação literatura-loucura é a possibilidade de uma experiência trágica e radical da linguagem, que, ao invés de subornar a loucura à linguagem racional, como faz o saber de tipo psiquiátrico ou psicológico, enuncia seu próprio desmoronamento [...] ao fazer a palavra literária comprometer, transgredir, subverter os códigos instituídos da língua (MACHADO, 2000, p. 49).

A compreensão de Foucault a respeito do espaço comum entre a linguagem e a loucura coloca em questão a supremacia do discurso racional em que a loucura está fadada a se apresentar sempre como uma negatividade da linguagem. A literatura, nesse caso, se consolida como o caminho de superação desse discurso, fazendo emergir pela palavra da personagem insana o anúncio do desmoronamento da linguagem racional. Em *Ermos e Gerais*, o emprego de recursos estilísticos da língua vão compondo o quadro de possibilidade de uma experiência trágica e radical da linguagem de que fala Foucault, havendo, portanto, o uso da palavra literária como um instrumento de transgressão e subversão dos códigos linguísticos socialmente aceitos pelo discurso da razão.

A constituição do insano nos contos passa por um processo de mitificação, de crença em superstições e lendas numa linguagem marcada pela ocorrência de “expressões ora ingênuas, ora sarcásticas” (ALMEIDA, 1970, p. 40) que, num refinamento irônico por parte

do narrador, conduzem o leitor para a compreensão do ponto inicial da loucura na comunidade. Nos três contos selecionados para este estudo, o diagnóstico para a insanidade dos protagonistas é fruto de uma linguagem permeada por crenças em superstições e lendas. É o caso, por exemplo, de André (AL). O processo de transformação do protagonista em uma espécie de bicho feroz está na base de acontecimentos lendários, reforçados pela figura de Maragã. É interessante notar que nessa constituição há uma cisão entre os discursos das personagens e o do narrador que mais a frente será devidamente caracterizado. Este, por sua vez, marca claramente os desvios gramaticais da língua protagonizados por personagens como a preta Joana. Possivelmente essa articulação da linguagem seja uma forma de colocar em questão o discurso enraizado em credences ultrapassadas. Esse posicionamento do narrador pode ser melhor identificado na associação dos gritos insanos, deformados, “horríveis e dolorosos” de André, “Aai-Aai-pã-pã-pã” numa noite silenciosa de “uma cidade desfalecida de atraso e de trevas”, com o caso lendário de Maragã. Assim inicia o narrador:

Eu conhecia João Manuel. Tinha uma oficina de ourives mesmo na cadeia. Ia a nossa casa, às sextas-feiras da paixão, vender anéis de prata, muito eficazes contra quebrantos. Era muito bom, delicado. Joana contava que João Manuel morava com a irmã e por isso tinha parte com o demônio. A irmã dele era Maragã, habitava uma biboca perto da fonte do funil.

- Por que será que morar com a irmã torna a pessoa excomungada?

Joana não explicava, contava unicamente:

“Maragã começô a morá mais o irmão e foi a mãe dela pegô a censurá essa falta de preceito. Bradava cum ela todo dia, todo dia. Prendia a moça para ela não drumí cum irmão. Um dia Maragã tava ferveno um tacho de sabão e a mãe foi bradá cum ela; cuja Maragã impurrô lá dentro e matô. Daí passô a morá mais João Mané.”

(...)

Na quaresma, ela virava assombração. Virava um cachorrão peludo, que percorria os quintais, depois da meia-noite, comendo cueiros sujos de obra de menino novo (ÉLIS, p. 23, grifo do autor).

O trecho acima ratifica a cisão das falas entre narrador e personagem, mencionadas anteriormente e vem ao encontro do estudo de Olival sobre a distinção ideológica entre a crença do narrador e a crença do narrado. De acordo com os estudos linguísticos realizados por Olival a respeito dessas duas crenças na obra de Bernardo Élis, a primeira, a crença do narrador, é conduzida por um refinamento irônico, capaz de revelar a ingenuidade do discurso do narrado, denunciando assim o descompasso cultural desse tipo de crença. Conforme Olival (1976, p. 110), o escritor goiano, explorando em seu projeto literário as formas simples e

artísticas, no sentido proposto por André Jolles⁵ (1976), soube alicerçar suas “observações sarcásticas, irônicas, caricaturais” num espaço impregnado por atitudes culturais ainda voltadas para o contexto clássico de identificação da loucura como resultado de crenças e superstições.

Essa forma marcada de lidar com a fala dos interlocutores da prosa bernardoelisiana rompe com a constituição *mesmo-outro* (Foucault, 2005), sendo, portanto, esse outro o diferente. Ao separar a fala grosseira da preta Joana com as aspas, o narrador permite que o leitor entre em contato com a crença do narrado e com isso conheça a concepção de mundo da personagem. Pelo discurso da preta Joana, a loucura de André toma uma proporção assustadora, chegando até mesmo a acordar assombrações e pesadelos. Situação semelhante acontece nos contos LS e VSQJ. O leitor toma conhecimento de como Luiz perdera a razão e se tornara o louco da sombra. O narrador do conto, encarnando o discurso da personagem apenas identificada como negro, o dono de um rancho à beira da estrada, esclarece que seu Carlos, o pai de Luiz, havia se mudado para aquelas terras com o filho e uma mocinha que ele afirmara ser “filha de uma parenta de Paracatu”. As pessoas do povoado, porém, diziam o contrário, “garraro a falá que a minina tomem era fia de seu Carlos” (1987, p. 105). Luiz se apaixonou pela moça e, não tendo a permissão do pai para se casar com ela, empreende uma fuga. Fatigada pela longa caminhada, a moça adoece e no momento de agonia,

O rapaz consolava-a: - Não Maga, agora é que vamos gozar o nosso a..., e não pôde terminar. Desenhava-se na parede a sombra fugidia, esgarçada de um crânio completamente calvo que encimava um esqueleto.

A mulher estendeu-lhe os braços, como se quisesse alcançar um coisa posta muito longe [...]

-“Quando intrei”, disse o preto, “inda vi cum esses zóio, seu moço, aquela fumaça infeliz apaga num apaga na parede. Êta trem feio!”

- “Vigia só cuma é que eu tô!” – os cabelos dos braços estavam todos de pé:
-“Foi esse nego que fechô as parpras daquela fulô, porque seu Luiz garrô a unhá as paredes, e inderde esse dia é aquela cunversa cum as sombra, aqueles chamego, até dá aqueles acesso, coitado! Foi um castigo dos inferno”. (ÉLIS, 1987, p. 106, grifo do autor).

⁵ André Jolles (1976), no livro *Formas Simples*, explora o conto a partir de duas formas: simples e artísticas. Conforme o estudioso, a forma simples trabalha com uma “linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (1976, p. 195). As narrativas orais se enquadram nessa definição. Já a Forma artística, também denominada literária, está condicionada pela intervenção estética do autor e pressupõe “uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem, mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível” (1976, p.153).

A cisão do discurso do narrador com a do narrado está bem marcada no trecho apresentado acima. No momento em que o narrador de forma indireta se apropria da voz do negro, é posto em evidência o distanciamento entre essas duas entidades narrativas de modo a desvelar ao leitor o caráter ingênuo e trágico da linguagem sustentada por credices. Quando o discurso é cedido ao negro novamente aparecem as aspas para demarcar a concepção de mundo da personagem. Pelas palavras do negro depreende-se que a loucura fora um castigo impingido a Luiz devido à prática de incesto. A ideia de loucura como uma forma de castigo remete aos ensinamentos bíblicos do Velho Testamento em que a insanidade era uma terrível maldição a ser temida e, conseqüentemente, aos acometidos por esse mal era reservado o mais constrangedor isolamento. Condenado a viver apenas como uma sombra, no mais profundo silêncio, Luiz é apartado do convívio social pela própria família.

No conto VSQJ, a loucura da protagonista também tem sua origem relacionada a uma lenda, isto é, a algo criado no imaginário popular. Nessa perspectiva, André Jolles (1976) classifica esse modo de contar como uma forma simples. Entendido assim, o conto “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”, permanecendo através dos tempos, sem perder sua forma (1976, p. 195). No caso da narrativa VSQJ, essa mobilidade e renovação também se fazem presentes na atualização da lenda do coveiro. Joana desde pequenina ouvia falar que o coveiro do povoado tinha o costume de devorar criancinhas, “o coveiro come menino no sumitério” – contava a preta que lavava roupa para a casa do cel...” (ÉLIS, p.116, grifo do autor). Pobre Joana, a qualquer estripulia praticada “diziam que iam chamar o coveiro para pegá-la”, por isso o medo daquela estranha figura crescia na medida em que Joana ia ficando mocinha.

Para dar credibilidade ao enredo, ao contar a história do coveiro, a negra reforça o próprio discurso, dizendo que ela mesma recebera a visita do coveiro com “um piquá munto xujo na mão [pedindo] prá assá uma carne prele. Quando eu abri o piquá chiii! Tava uma corxa de anjinho lá dentro” (1987, p. 116). É assim que a lenda sobre o coveiro adquire para Joana força e se torna uma verdade absoluta e um meio efetivo para sua loucura e morte.

Assim como nos contos AL e LS, em VSQJ a personagem responsável por disseminar o mistério e o misticismo em torno da figura do coveiro é também uma descendente africana, uma negra empregada da casa do coronel Rufo. As histórias e as tradições muito presentes no meio rural, contadas com o objetivo de amedrontar crianças, são apresentadas também no espaço semiurbano dos confins do Brasil. Por um lado, se numa crítica, muitas vezes mordaz o narrador se apropria dos discursos que dão vida às credices e lendas presentes nesses lugares de modo a desnudá-las, por outro “o autor deforma parodicamente alguns momentos

da linguagem comum, [e até mesmo] revela de maneira abupta a sua inadequação ao objeto” (BAKHTIN, 1988, p. 108). Com essa abrangência, a escrita literária de Bernardo Élis cumpre sua dupla finalidade: apresentação de uma linguagem reconhecida como estrato da língua nacional, restrita a uma comunidade específica de falantes e ao mesmo tempo demonstra como a concepção de loucura ainda presa à compreensão medieval desse fenômeno se faz presente no universo das cidadezinhas goianas do início do século XX.

Socialmente, o discurso dos três personagens, a preta Joana, o negro do rancho e a negra da casa do coronel Rufo, pertence ao universo popular e à crença no senso comum. Esse discurso adentra as narrativas como uma segunda voz e demonstra como as representações sociais constroem o louco e a loucura e como as representações literárias captam esses discursos de modo a revelar a alteridade do louco. Desse modo, o emprego da linguagem coloquial a partir do registro de falas peculiares a um determinado contexto, esteticamente dá vida ao discurso, evitando com isso a predominância do caráter extremamente trágico da loucura.

Nesse caso, o leitor, ao perceber o distanciamento mantido pelo narrador, marcado por recursos linguísticos próprios, como as aspas, por exemplo, identifica o projeto estético do escritor como uma forma de revelar o descompasso cultural entre a cultura local de comunidades interioranas, e a cultura das regiões centrais do país. Essa também é uma forma de proporcionar ao leitor a compreensão da irracionalidade contida nos preconceitos e estereótipos criados por discursos que giram em torno da loucura. Dessa forma, o texto literário se projeta sobre esses discursos, demonstrando uma realidade exterior de modo a apresentar-se como uma “interpretação estética, que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2000, p. 7). Então, pode-se afirmar que o discurso abafado da loucura encontra na linguagem literária um espaço privilegiado de expressão.

Essa dimensão social aliada ao processo de criação estética da insanidade pode ser representada pelo silenciamento da voz do louco ou até mesmo pela repetição insana de seus gritos. Luiz, Joana e André agem na narração quase inexpressivamente em confronto com suas comunidades, sendo, portanto, vítimas de um discurso ideológico regulamentado pela racionalidade que não se identifica com o dessemelhante. Mesmo que a fala do louco seja expressa na narrativa ou apropriada direta e indiretamente pelo narrador, há sempre uma força de exclusão que se interpõe entre o que o louco diz e aqueles que ouvem. Nesse caso, há a rejeição do discurso do insano que em contraponto com o discurso da razão perde a validade, assim a palavra do louco é “considerada nula e não é acolhida, não tendo verdade nem importância alguma” (FOUCAULT, 1999a, p. 9).

Dessa maneira, pelas trilhas dos contos de Bernardo Élis, uma imagem da loucura vai se consolidando ora como criação cultural, construída por uma rede de discursos firmados em valores históricos de determinado meio semiurbano, para o qual o louco constitui-se um desvio em relação aos ditames da razão, ora por saberes socialmente acumulados de geração em geração a respeito deste fenômeno, tornando os mitos e as lendas verdades preconcebidas acerca da loucura.

2.3 A discursivização da loucura: articulações do narrador

A figura do narrador em uma obra literária é determinada a partir de suas características, primeira pessoa, (em segunda, num caso raro e extraordinário), e terceira pessoa, o narrador demiúrgico, que tudo vê, sabe e pressente. É definido também por suas limitações, isto é, narrar somente o que viu, ouviu ou sentiu. Para Wayne Booth (1980), essas distinções para serem realmente válidas ao efeito narrativo dependem “do fato de o narrador ser, ou não, dramatizado individualmente e de suas crenças e características serem, ou não, partilhadas pelo autor” (1980, p. 167). Na esteira desse pensador, em qualquer experiência de leitura “há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor” (1980, p. 171). A partir desse diálogo, o leitor conhece o mundo das personagens e participa do desenrolar dos fatos. Conforme Yves Reuter (2004, p. 73), “se o leitor penetra na ficção por um discurso que a narra, ele a percebe segundo uma determinada perspectiva” que pode variar dependendo do ponto de partida, ou melhor, de vista adotado pelo narrador.

A respeito da focalização, Jean Pouillon (*Apud* GENETTE, s.d.) classificou a presença do narrador na narrativa da seguinte forma: visão por trás, presença de um narrador que “diz mais do que aquilo que a personagem sabe”; visão com, o narrador “diz apenas aquilo que certa personagem sabe”; visão de fora, nesse caso o narrador “diz menos do que sabe a personagem” (s.d. p. 187). Nos contos LS, VSQJ e AL é possível identificar pelo menos dois tipos de visão, propostas por Pouillon: a visão por trás, presente nas três narrativas e a visão com, em AL. Nesse conto há uma mudança de focalização, de narrador personagem, o filho de seu João, compartilhando com as outras personagens dos mesmos medos, aflições e curiosidades, conforme o seguinte trecho, “no silêncio de desespero da cidade desfalecida de

atraso e de trevas, o grito rouco de André acordava assombrações e pesadelos. *A gente ficava arrepiadinho de medo*” (ÉLIS, 1987, p. 21, grifo nosso), para narrador onisciente quando André é levado ao sítio dos irmãos,

no sítio os irmãos de André prenderam-no ao moirão do curral, pela corrente que ele trazia no tornozelo. Ali passava o dia inteiro gritando, arranhando o chão, andando em torno do toco. Ali defecava, mijava. Ali caíam detritos alimentícios. Tudo isso formava uma lama *fedorenta*, em que o louco chafurdava. Vinham porcos e cachorros famintos disputar aqueles restos de comida e o demente se *divertia* em pegá-los e matar (ÉLIS, 1987, p. 67-68, grifos nossos).

As palavras em destaque indicam a presença de um narrador demiúrgico, que tudo vê, sabe e sente. Nesse trecho, a focalização se transfere do filho de seu João para o narrador onisciente, capaz de dizer mais do que aquilo que a personagem diz ou sabe. Essa estratégia narrativa adotada pelo escritor goiano realça ainda mais o valor artístico do texto, aproximando o leitor ainda mais do projeto estético da obra.

Compreendendo as narrativas como “uma diversidade de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 1988, p. 74), aqui se propõe uma observação de como o narrador detém o poder e a voz no interior das narrativas de modo a confundir-se com as personagens. Nesse sentido, não se objetiva com esse estudo seguir uma ou outra teoria a respeito do narrador, mas tentar estabelecer um diálogo entre alguns estudos sobre essa entidade narrativa, com o intuito de analisar o que ela diz e como se comporta em relação aos insanos e não insanos.

Por este prisma, o narrador dos contos de Élis não aparece com uma única voz, uma vez que suas articulações no interior das narrativas são utilizadas em inúmeras potencialidades, dando ao objeto narrado um aspecto realista de modo que o leitor consiga perceber os acontecimentos narrados nos mínimos detalhes, como pode ser observado nos fragmentos abaixo, apresentados logo no início das três narrativas. No primeiro, do conto LS, o narrador personagem, a partir de uma visão com, narra com riqueza de detalhes o momento do jantar na casa do coronel Carlos:

Um bom jantar estava na mesa de toalha branquinha de algodão. Se Carlos, dono da fazenda, de grandes bigodões, tinha um ar vago, dignamente triste. Pouco falava. A noite entrava pé-ante-pé na varanda, como um ladrão terrível e a casa caía vagarosamente numa escuridão completa [...] (ÉLIS, 1987, p. 103)

O segundo fragmento, retirado do conto VSQJ, o narrador demiúrgido, a partir de uma visão por trás, apresenta a protagonista Joana nos momentos finais de vida. Ao descrever as atitudes dos personagens: o delegado e médico Dedé, quando estes se aproximam da moça desfalecida no chão, o narrador ironiza o comportamento dos rapazes, fato que instiga a adesão do leitor à protagonista e o repúdio aos rapazes. Assim inicia o diálogo entre o delegado e o médico Dedé:

- O senhor sabe quem é esta?
 O dr. não sabia.
 - Ora, a Joana, aquela que se pai criou! O dr. virou-se curioso: - Uai, a Joana! Mas como é que se acabou desse jeito, gente! E ficou olhando a mulher demoradamente, com um terror sádico no rosto gordo.

O delegado tinha um riso meloso, irônico, tirante levemente a piedoso. Um riso metafísico, assim mais ou menos de cachorro acariciado. (ÉLIS, 1987, p. 112)

No conto AL, o narrador personagem, inicialmente a partir da visão com, relata o pavor da família com a presença de André na cidadezinha. A partir de uma grande movimentação na casa do narrador, o leitor entra em contato com o medo que todos sentem dos urros de André.

Que é isso? – perguntei espantado, levantando-me.
 Devia ser muito tarde, meu pai olhava a rua pela greta da janela semicerrada. Minha mãe, ajoelhada na alcova, queimava palha benta numa vela igualmente benta, como nos dias de chuva braba.

-Que é isso? – tornei a perguntar ainda mais assustado.
 -Psiu! – fez mamãe, atravessando o indicador sobre a boca e, baixinho: - venha ajoelhar-se aqui para rezar a “magnífica”.

Daí a pouco ouvi um barulho de corrente se arrastando nas pedras das calçadas, lá fora. A cachorrada latia desesperadamente [...]

Mamãe olhou para mim de um jeito estranho e eu balbuciei:
 -André Louco.

Os trechos apresentados demonstram que os narradores não se prendem a uma voz isolada ou a um ponto de vista único, mas se cola ao discurso do outro, do diferente, como é o caso de Joana (VSQJ), André (AL) e do negro (LS) também do que se diz dotado de racionalidade, enquadram nesse perfil, o médico Dedé (VSQJ), o coronel Carlos (LS), seu Rufo (VSQJ), seu João (LS) e muitos outros aparecerão no decorrer deste estudo. A partir de uma série de mecanismos de expressão utilizados pelas personagens como monólogo interior

ou solilóquio e fluxo de consciência⁶, narradores e personagens expõem os mais recônditos medos, angústias e hipocrisia. No conto AL, o narrador ao apresentar a negociação entre o pai, o senhor João Ferreira, respeitado comerciante, e o coronel Bento, deixa transparecer, a partir do fluxo de consciência e do discurso indireto livre, o pensamento de seu João. O pai do narrador foi à casa do coronel para pagar uma dívida e na oportunidade pedir também um favor ao coronel para livrar da cadeia um preso que ele esbofeteara dias antes. Ao perceber que o coronel estava desconfiando de seu real interesse na liberdade do preso, seu João fica indignado. Na tentativa de se justificar, assim defende seu João:

-Para o senhor é mesmo difícil compreender isso, mas existem pessoas que se interessam, desinteressadamente, pelos outros. Sem visar lucros. É raro, mas existem.

O cel. não compreendeu muito bem a argumentação de papai. Ele também havia falado enrolado, gaguejando, achando que o cel. estivesse insinuando que ele estava tirando vantagens pecuniárias daquilo. “Que cachorro” – meu pai pensou – “Não tenho nenhum lucro não. É somente para servir” (ÉLIS, 1987, P. 39, grifos do autor).

No segundo trecho citado, o leitor toma conhecimento da indignação de seu João porque entra em contato com o pensamento dessa personagem. O narrador utiliza as aspas para separar seu discurso narrativo do pensamento do pai. Mais a frente o narrador diz que o pai ficou furioso porque a desconfiança do coronel o levou a compreender que não agia por puro desinteresse, mas havia sim uma intenção por trás de tamanha bondade: “queria saldar uma dívida: apagar da cara do preso a equimose” (ÉLIS, 1987, p. 39).

Em o LS, o narrador viajante consegue pouso na casa do coronel Carlos. Proibido de acender qualquer tipo de luz no interior da casa o narrador, “meio aturdido” com aquela situação, inicia um diálogo consigo mesmo, numa espécie de solilóquio, tendo como plateia o próprio leitor. Na escuridão do quarto, o narrador trava uma batalha para decidir se ilumina ou não o ambiente: “- Se houvesse ao menos com quem trocar as ideias!” porque a palavra, como a luz, inspira confiança, vida, ampara o fraco raciocínio humano. “-Não. Não podia mais...” Tomei o fósforo e acendi a vela estearina que trazia na mão havia tempo (ÉLIS, 1987, p. 103, grifos do autor), desobedecendo às ordens do anfitrião.

⁶ Monólogo, solilóquio e fluxo de consciência, são apresentados aqui conforme definição proposta por Carvalho (1981, p. 54-57). A saber, o monólogo se realiza com interferência mínima do autor, o solilóquio sem essa interferência, porém com a presunção de um público e o fluxo de consciência como uma realização contínua dos processos mentais da consciência. A utilização desses mecanismos em muitos contos de *Ermos e Gerais* possibilita o entendimento de como são elaboradas as representações sociais acerca da alteridade do louco e da loucura em comunidades interioranas.

Numa passagem do conto VSQJ, o narrador demiúrgico utiliza também a técnica do fluxo de consciência e apresenta o pensamento do coronel Rufo quando este tenta justificar para si mesmo que não fora o filho que engravidara Joana. “-Não. Não foi Dedé. (*Mas que safado, teve bom gosto esse meu filho! Me puxou, o safado*)” (ÉLIS, 1987, p. 114, grifos nossos). O trecho destacado permite que o leitor perceba a hipocrisia presente nas relações sociais. Dessa maneira, o narrador de Bernardo Élis constitui-se como “uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem [...]. E com isso anula-se a distância entre o narrador e a narração” (LEITE, 2002, p. 72).

Nessa esteira de compreensão do narrador dos contos de Élis, essa entidade narrativa busca também na experiência oral, nos causos e nas crenças, a fórmula viva para tecer o emaranhado das relações humanas e a compreensão do fenômeno da loucura. Conforme Benjamin (1983, p. 58), “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos”. Nesse âmbito, os narradores de *Ermos e Gerais* vivem a experiência de narrar, e assim, “na riqueza da vida humana anuncia[m] a profunda perplexidade de quem a vive”(1983, p. 201), aliando a experiência oral à escrita de modo que a narrativa seja um tecido artesanal, encerrando em si uma dimensão prática, em conformidade com concepção formulada por Walter Benjamin.

Em cada um dos contos, o narrador compromete-se com a representação de uma imagem da loucura, fornecendo diferenciadas visões da presença desse fenômeno em comunidades interioranas. Trata-se de um narrador que também participa do enredo, pois, além de apresentar os fatos, essa instância narrativa também tece comentários sobre os acontecimentos. Essa forma de atuação do narrador está alicerçada em um ponto de vista, expresso por uma onisciência interpretativa (BROOKS E WARREN *Apud* CARVALHO, 1981, p. 12). Assim, com características eminentemente orais, essa voz onisciente interpretativa se aproxima do narrado, diluindo as fronteiras existentes entre o narrador e o narratário. Por meio de marcas dêiticas que possibilitam a construção de imagens, gestos, expressões faciais e outros, o leitor entra em contato com as mazelas vividas pelas personagens que não se adequam aos padrões de normalidade definidos social e culturalmente. E isso efetiva a adesão do leitor a esses seres marginalizados.

Um caso de adesão do leitor, possibilitada pelo envolvimento do narrador, refere-se à apresentação do tratamento desumano dispensado a André Louco na prisão. Conforme o narrador “André Louco, hoje, estava ali na cadeia, no calabouço úmido, com o corpo ferido,

magro, algemado e com uma corrente *deste tamanho no pé*” (ÉLIS, p. 20, grifo nosso). A parte grifada constrói a imagem de uma corrente enorme, um obstáculo à liberdade de André. Nessa passagem o leitor é premiado com uma imagem gestual do tamanho da corrente que estava presa ao pé do louco. A dimensão simbólica deste instrumento coloca o narrador, provavelmente uma criança de oito para nove anos, numa proximidade com o narrado e por sua vez complacente com o protagonista.

Na construção dos episódios de rejeição e submissão de André às condições desumanas de tratamentos, o narrador se cola a essa personagem e isso faz com que o leitor saia da passividade e torne-se também um agente de construção da narrativa, suscitando algumas questões a respeito da loucura de André. Seria uma loucura resultante de causa patológica? Ou seria uma loucura construída pelas relações interpessoais? Quem seria realmente o louco na cidadezinha? Tais questionamentos reforçam a noção de absurdo que domina o comportamento das personagens no pequeno povoado. Assim, as atitudes disparatadas de toda uma cidade são reveladas pelo narrador como um processo de marginalização do louco em virtude do medo da insanidade, compartilhado por todos do lugarejo.

Esse medo da loucura tem sua raiz na Idade Média, quando a rejeição daqueles cujo comportamento apresentava traços socialmente abominados chegou ao ponto extremo de violência e de segregação. Medo também compartilhado pela mãe do narrador que numa ironia sutil informa que ela tinha um medo terrível de ficar louca, por isso “tinha muita devoção com as almas [...] e punha-se a orar” (ÉLIS, p. 21) sempre que escutava os gritos dolorosos de André na prisão. Essa colocação logo no início do conto é a primeira pista do tratamento dispensado ao louco que culmina num processo de extrema marginalização do protagonista e numa grande rejeição social à figura do louco. Sobre esse distanciamento social, Foucault (2005, p. 385) afirma que o “medo diante da loucura, o isolamento para o qual ela é arrastada, designam, ambos, uma região bem obscura onde a loucura é primitivamente sentida”.

Essa situação apresentada pelo narrador evidencia anacronicamente a compreensão do fenômeno da loucura no contexto das comunidades do interior de Goiás em meados do século XX. O tratamento dispensado ao louco como uma forma extrema de segregação adquiriu, sobretudo com o surgimento do asilo, a partir de Pínel e Tuke, e com as descobertas de Freud sobre o inconsciente, uma atenção diferenciada. Porém, em cidadezinhas do interior goiano, nos ermos do Brasil, essas atitudes continuavam sendo empregadas a começar pelas precárias condições da cadeia que para o narrador mais se parecia com um “calabouço úmido” cujas

paredes foram pintadas “com sangue de gente, como dizia Joana. *Tomei-me de um pavor obsedante dela*” (ÉLIS, p. 22, grifo nosso). Nessa passagem há uma junção das perspectivas discursivas do narrador com as de suas personagens, evidenciando um ponto de vista a respeito da loucura construída a partir da crença em superstições e lendas, apresentadas pelo discurso coloquial da preta Joana, a empregada da casa de seu João, o pai do narrador.

O pavor que o narrador sente pela cadeia estava associado ao medo que tem de André e conseqüentemente da loucura. No entanto, esse medo, reforçado pelos casos da preta Joana, para quem André “matava todo mundo; que ele fizera bramura; que ele ia fugir e estrangular habitante por habitante da cidade”, também instiga o desejo do narrador em se familiarizar com aquele temível espaço. Essa proximidade, no entanto, exigia do narrador a mesma coragem dos filhos do Valentim que, além de levarem todos os dias “o comê de André Louco e de outros presos”, ainda mantinham um diálogo animado com os detentos. Apesar da nítida diferença de classe social existente entre eles, a aproximação com os presos tornava os filhos do Valentim superiores ao narrador que os admirava: “eles não tinham botina nem roupa nova, mas tinham intimidades com os presos. [...] Eram brigadores, asneirentos. Mamãe só os chamava de meninos de rua, proibindo-nos de os ter como amigos ” (ÉLIS, p. 25). Tal proibição não afasta o narrador do contato com os filhos do Valentim.

Os narradores dos contos VSQJ e LS também apresentam a causa da loucura de seus protagonistas a partir de acontecimentos lendários, provindos do imaginário popular, construídos por marcas discursivas orais. No conto VSQJ, a loucura de Joana está associada às atitudes de preconceito desencadeadas pela família do coronel Rufo, que não aceita a união da moça com o filho e, por isso, ela é forçada a casar-se com o coveiro, “o comedor de anjinhos”. Rodeada de mistérios e acontecimentos sobrenaturais, a figura do coveiro é construída por uma voz onisciente interpretativa que vai dando pistas ao leitor acerca do fenômeno da loucura no conto. Essa voz onisciente adere ao discurso do outro, do marginalizado. Quando isso acontece, o leitor percebe a fina ironia do narrador em apresentar a hipocrisia das relações humanas firmadas na valorização excludente da racionalidade.

Joana fora aceita na casa do coronel enquanto serviçal e objeto dos deleites sexuais de Dedé. No entanto, pertencer à mesma posição social da família do jovem constituía uma afronta ao poder do coronel e um limite socialmente intransponível. O narrador deixa bem claro esse distanciamento de classes sociais, formulado pela exclusão do outro, daquele que carrega o estigma da não aceitação social. Ao ser informado da gravidez de Joana e da promessa de casamento feita a ela por Dedé, o coronel reage violentamente: “Cê besta! Meu filho vai casando com uma criadinha? Não se enxerga?” e acrescenta ainda:

-Esses santinhos de pé sujo... Eu sabia que essa menina ia dar trabalho... Faça idéia... Virou as costas. *Ele e a mulher tinham certeza de que fora o Dedé mesmo o autor daquilo, mas precisavam justificar-se perante si mesmos e suggestionar a menina para não dar escândalo.*

Dona Fausta, a esposa do Coronel arremata:

- Ô, Joana, que ingratidão! A voz dela era mais triste do que via-sacra, do que perdão de dia de sexta-feira santa. –Assim que paga o trabalho que já deu a gente, não é? Os tratos, as roupas, a comida... Deus me perdôa, não estou alegando. (*Deu um palmadinha em cada uma das bochechas pelanquentas, para humilhar-se*). Depois, minha filha, é pecado levantar falso desse jeito no pobre Dedé (ÉLIS, 1987, p.114-115, grifo nosso).

Nessas passagens, a junção das perspectivas discursivas do narrador com as do coronel e da esposa a partir do discurso direto contribui para efetivar a ironia mordaz do narrador às atitudes excludentes e preconceituosas do coronel Rufo e de Dona Fausta. O efeito obtido com esse processo irônico por parte do narrador é o do desmascaramento das duas personagens, colocando em questão a fragilidade do sujeito que está no entre-lugar das relações sociais, como é o caso de Joana. Não se sabe se a moça é assalariada e se ainda vive na casa do coronel Rufo em regime de escravidão. Na verdade, essa consciência sarcástica do narrador consolida a adesão desta instância narrativa à protagonista Joana, como pode ser observado no trecho em que o narrador descreve o medo e a dor da moça ao ser obrigada a unir-se ao coveiro: “Joana começou a chorar, o narigão vermelho a cara contraída e *uma sensação ruim de insegurança, de desamparo*” (ÉLIS, p. 114, grifo nosso).

Compadecendo do sofrimento da protagonista, o narrador, a partir de uma onisciência interpretativa, advoga o tempo todo a favor de Joana e contraria todo o discurso de falsa piedade de Dona Fausta. Essa forma de complementar ironicamente o discurso do outro instiga o leitor a concluir qual fora o pagamento que a protagonista recebera pelos dezesseis anos de serviços prestados àquela família “sem ganhar um só vintém, vestindo resto de roupa, calçando chinelo velho dos meninos, lavando roupa, buscando água...” Desse modo, a condição social de Joana, “uma menina da roça”, não permite que ela passe da categoria de simples objeto sexual e mão de obra gratuita para a de membro da família do coronel.

Esse jogo discursivo chama a atenção do leitor, desencadeando também sua aproximação à personagem marginalizada e conseqüentemente sua repulsa às atitudes da

família do coronel. Ironicamente, assim diz o narrador a respeito da negociação do casamento de Joana com o coveiro: “Seu Rufo foi muito bom e correto. Deu tudo o que prometera a Bento e ainda Joana casou com véu, grinalda, e com um sapato majestosamente grande”. A demonstração de tamanha bondade realça a hipocrisia das relações sociais e problematiza a tênue fronteira entre a loucura e a normalidade, destacando a fragilidade do comportamento das personagens. Esse fato determina ainda mais a hostilidade de um espaço mergulhado num descompasso cultural, como já mencionado anteriormente, e abandonado pelo poder público. Nesse mundo hostil, o coronel detém o poder de controlar o destino dos que estão à margem da sociedade, como acontecera com Joana.

Tanto no conto AL quanto em VSQJ, o narrador, num processo de aproximação e distanciamento, traz para a superfície textual diferentes vozes que se articulam tecendo um juízo e um senso comum sobre a loucura. Essa articulação do narrador é visível à medida que o texto caminha em direção ao conflito. Nas duas narrativas, o narrador, um pouco à distância, se preocupa inicialmente em apresentar a personagem louca, em descrever o pequeno povoado onde ela se encontra e em demonstrar as motivações que a levaram à loucura de fato. Esse distanciamento, porém, vai se diluindo com a aproximação dessa instância narrativa à personagem louca e com ela se identifica. Nesse processo de compartilhamento do estigma sofrido pela personagem, o narrador capta-lhe as expressões e gestos de modo a conseguir também a adesão do leitor.

Já no conto LS não há esse jogo discursivo de proximidade proporcionado pelo narrador. Essa instância narrativa sabe muito pouco sobre a loucura de Luiz, a única informação que se tem é apresentada a partir da narração do negro dono do rancho onde o narrador passa uma noite. Os dois em estado de embriaguez iniciam a conversa sobre o louco da sombra.

O negro estava um anjo – rindo, mostrando a canjica dos dentes alvos, muito satisfeito com a embriaguez. Ao tocar, entretanto, no caso [do louco], o rosto dele se fechou numa luta interna, cobrindo-se de uma sombra de concentração, de esforço para afastar o vapor do álcool e ajustar à razão.

Seu Carlos chegou para ali com aquele filho – Luiz e mais a mocinha – Margarida. Seu Carlos falava que a moça era filha de uma parenta de Paracatu. [...] O negro aqui fez um parêntesis, explicando “qui u povo garraro a falá que a minina tomém era fia de seu Carlos” e terminou – “cum esse negôço de famia eu não bulo”.

Vai que Luiz se apaixona senvergonhamente pela moça e pede ao pai para casar com ela [...] (ÉLIS, 1987, p. 105).

Os fragmentos acima mostram que o narrador obtém informações sobre o passado de Luiz e com isso constrói a ideia de loucura como castigo pela prática de incesto. Tal informação, no entanto, é vaga e imprecisa, uma vez que nem mesmo o narrador tem de fato conhecimento se Margarida é realmente irmã de Luiz e se as especulações a respeito da situação são verdadeiras. Mencionar o grau de parentesco da moça com Luiz não fora suficiente para calar a boca do povo que “garraro a fala que a minina tomém era fia de seu Carlos”. Sob esse prisma, numa atmosfera de controvérsias, essa versão acabou por determinar a causa da loucura de Luiz.

É interessante notar que o motivo desencadeador da loucura do rapaz é apresentado ao leitor num ambiente dominado pela embriaguez, tanto do narrador personagem quanto do negro. Em nenhum momento o narrador tem acesso aos pensamentos de Luiz, e muito menos se envolve no drama vivido pela personagem que perambula por um quarto escuro como uma sombra noturna. Nesse caso, no conto não há uma aproximação do narrador como ocorre nas outras duas narrativas e muito menos a sua adesão à problemática enfrentada por Luiz, fato que o transforma numa personagem insondável, cheia de mistério e desconfiança, e isso contribui também para o distanciamento do leitor.

O mistério que a loucura evoca nos contos AL, VSQJ e LS faz com que seus narradores procurem na história de vida das personagens insanas a origem e o motivo do rompimento entre razão e desrazão. Nesse sentido, o tempo ficcional nos três contos se desenrola no pretérito perfeito, imperfeito e, em alguns momentos quando o narrador pretende demonstrar a origem da loucura das personagens, seu olhar se volta para um passado anterior ao das narrativas, o pretérito mais-que-perfeito. Nesse caso, a aparente linearidade das narrativas é interceptada por digressões do narrador, pela apresentação de crenças em superstições, pela inserção de pontos de vista das pequenas comunidades goianas acerca do louco e da loucura.

Enfim, a questão da loucura na prosa de Bernardo Élis está atrelada ao jogo discursivo estabelecido por uma instância narrativa que se coloca ora como narrador personagem, ora como uma voz onisciente interpretativa. Essa interação faz com que o narrador se confunda à matéria narrada, de modo que nos contos é possível substituir

o narrador por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. E, com isso, anula-se a distância entre o narrador e a narração [...] (LEITE, 2002, p. 72).

Essa voz não se distingue da personagem focalizada, mas com ela se identifica, num processo chamado por Antonio Candido (1998, p. 25) de “formas de discursos ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício”. A par dessas duas perspectivas, o narrador possibilita ao leitor adentrar a trilha de compreensão do fenômeno da loucura como um processo para a efetivação de laços sociais.

3. A loucura personificada

O trabalho da linguagem somado às articulações do narrador, desenvolvidos no segundo capítulo, possibilitou a identificação de algumas informações a respeito das crenças, ideias e juízos sobre a loucura, impregnados no grupo social a que pertence as personagens dos três contos selecionados para este estudo. Desse modo, o trato peculiar da linguagem e o foco narrativo voltado para a personagem louca convergem para a análise, no presente capítulo, do processo de personificação da loucura em comunidades dos ermos do planalto central.

Para tal empreitada, nesse capítulo propõe-se uma investigação de como o imaginário social, repleto de valores cristalizados, configura a identidade do louco no interior de pequenas sociedades. A par dessa perspectiva, interessa nesse estudo analisar a construção da personagem louca, sua conduta, linguagem e comportamento em oposição à personagem não louca, observando, dessa maneira, como as personagens insanas nos contos LS, VSQJ e AL encontram-se envolvidas por suas comunidades e grupo familiar (LS).

A construção de uma personagem requer uma série de elementos discursivos que vão significativamente indicando quais caminhos o leitor poderá seguir para compreender física e psicologicamente a entidade narrativa criada. Nesse sentido, além da personagem constituir-se como um ser da linguagem, orientada e conduzida pelo ficcionista dentro de um processo de verossimilhança, aqui entendida como um fator de coerência interna da narrativa interligado com a lógica dos acontecimentos narrados¹, também “resulta da memória, da observação e da imaginação do escritor” (MOISÉS, 1982, p. 396). Bernardo Élis, como um observador perspicaz da condição excludente vivida pelo homem do interior goiano, atrelado a esse meio social, muitas vezes aglutinador de mazelas e desmandos, soube manejar a “imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o imenso Brasil analfabeto do interior”, para usar as palavras de Monteiro Lobato (1944), no prefácio do livro *Ermos e Gerais*.

A partir dessas considerações, as personagens, na contística de Bernardo Élis, têm um papel essencial na organização das histórias. Elas determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e dão sentido a elas (REUTER, 2004, p. 54). Dada a importância desse elemento

¹ Conforme definição aristotélica sobre a verossimilhança: “Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece, é sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso a prosa [...], - diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder . (ARISTÓTELES, 1996, p. 39).

narrativo, a seguir a atenção se direciona para a observação das personagens mais significativas nos contos LS, VSQJ e AL, a fim de compreender o trato dispensado à loucura e ao louco no interior das pequenas comunidades, sobretudo as goianas de meados do século XX.

3.1 O “Louco da sombra”: loucura e vergonha

O que leva um pai privar o filho de qualquer contato com outras pessoas, aprisionando-o num quarto escuro? Essa é a primeira pergunta que vem à tona quando o leitor toma conhecimento da história de Luiz, filho do Coronel Carlos, um grande fazendeiro da região “lá pros confins da Bahia, perto da serra dos pilões” (ÉLIS, 1987, p. 103). Para que uma possível resposta a essa indagação seja formulada, é necessário acompanhar de perto o percurso de quem esteve tão próximo a Luiz, o narrador personagem.

Logo no início da narrativa, o leitor encontra o narrador, um viajante, sem rumo e destino, nas imediações de uma fazenda, à procura de um lugar para passar a noite. Nas impressões dessa entidade narrativa, o lugar era um vale de outro mundo e à medida que ia adentrando nele, uma fumaça densa ia tomando conta do ambiente, transformando-o numa “planície estupidamente monótona, que se perdia de vista, numa mesmice deprimente de delírio” (ÉLIS, 1987, p. 102). A descrição desse espaço físico converge para o interior da casa de Luiz, um ambiente limpo, porém, solitário e triste, revelador do espaço psicológico de seus moradores. A partir de especulações do narrador, a casa abriga um instigante segredo que ele só irá descobrir alguns pousos mais tarde.

As pistas que o narrador vai deixando pelo caminho prendem a atenção do leitor, instigando-o também a desvendar tal segredo. Conforme o narrador, Luiz tinha um rosto muito branco e diáfano, cabelos louros e mãos puríssimas. Já seu Carlos, possuía grandes bigodes, bem característicos da figura de um coronel, tinha um ar vago, dignamente triste e pouco falava. Essa caracterização, associada à descrição da paisagem hostil, “Oh! região feia, essa das gerais areentas” (ÉLIS, 1987, p. 102), na visão do narrador, prenuncia que algo estranho acontecera naquela família.

Do ponto de vista da linguagem, essas duas personagens são descritas de modo fragmentado e apresentadas metonimicamente ao leitor. Este, por sua vez, vai juntando os pedaços da imagem de Luiz: vulto truncado, olhos que destilavam uma luz terna de fogo fátuo, rosto branco, cabelos loiros, mãos puríssimas, e de seu Carlos: bigodões e olhar vago e triste, para compor mentalmente um todo coeso dessas imagens. Esse modo de representação das personagens sugere que não há na narrativa a presença de uma pessoa inteira, completa, a não ser o próprio narrador que, a partir de uma visão de fora, para usar o termo de Pouillon (*Apud*, GENETTE, s/d, p. 187), mantém certo distanciamento das personagens, tornando-as insondáveis até mesmo para o leitor.

Retornando a Luiz, o rapaz, de aparência diáfana, na presença da luz tinha um estranho hábito de perseguir sua própria sombra projetada na parede. Devido a essa mania incomum, indício de loucura, seu Carlos, com o intuito de proteger o filho da curiosidade alheia, aprisiona-o num quarto escuro. Funcionando como um espaço de proteção, a casa em relação a Luiz assume a condição de metáfora da solidão e da loucura do protagonista. Mesmo alicerçada numa paisagem solitária, e apesar da escuridão reinante, como afirmou o narrador, a casa oferece conforto, tanto é que ao ser intimado a procurar pouso em outra fazenda, esse hóspede sente-se desprotegido, pois aquele “era o único lugar [na região] onde se encontrava certo conforto” (ÉLIS, 1987, p. 104). A colocação do narrador remonta aos estudos de Gaston Bachelard (1974) sobre a poética do espaço e demonstra que a casa de Luiz é também o lugar onde “os valores de resistência e de proteção são transformados em valores humanos. A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano” (BACHELARD, 1974, p. 385). Associada ao profundo mutismo de Luiz e ao tristonho laconismo de seu Carlos, a casa também permanece mergulhada no profundo silêncio, como se ela incorporasse toda a atmosfera de segredo de seus dois moradores, uma vez que no conto não há referência a outros habitantes.

A relação espaço-personagem, Luiz-casa, se converge para uma espécie de amálgama, um espaço exclusivo e inclusivo (DAMATTA, 1997, p. 26-29). Luiz nunca sai desse recinto. É nele que seu Carlos protege o filho contra as investidas dos curiosos e as adversidades do mundo exterior. No entanto, esse espaço exclusivo torna-se frágil com a chegada do narrador. Alheio ao costume da casa de não acender luz à noite, o viajante oferece uma vela que trazia na bolsa. O dono da fazenda não aceita, justificando que “o lugar havia muita muriçoca e que a luz atraía” (ÉLIS, 1987, p. 103). Mesmo na escuridão do ambiente, o narrador vislumbra “um vulto truncado que passeava pela casa como uma sombra da sombra noturna” (1987, p. 103), essa visão provoca medo no narrador que sente a presença de espíritos e maus

presságios rondando o lugar. Ele, então, desobedecendo a ordem do dono da casa, acende a vela. Nesse momento, Luiz adentra o quarto, perseguindo a própria sombra na parede. O narrador, transtornado pelo susto, dá um tranco no rapaz que cai de joelhos, “gesticulando e querendo agarrar a sombra”. Seu Carlos aparece, apaga a luz e calmo, num gesto patriarcal, leva o filho nos braços, antes, porém, recomenda secamente que o hóspede fosse dormir. Observa-se nessa passagem o cuidado meticuloso do pai para com o filho, em oposição ao trato dispensado ao narrador. No outro dia, seu Carlos, com uma expressão de grandeza resignada e dolorida, conta ao narrador que o rapaz é doente, por isso não gosta de hospedar ninguém em sua casa, “causa má impressão”. Apesar das desculpas, o viajante é obrigado a se retirar da fazenda.

Intrigado com tanto mistério, o narrador tenta descobrir, nos dois pousos consecutivos, a causa da doença do rapaz. Tentativa em vão, pois, “trancados, açamados por um respeito cheio de dó e de temor”, ninguém se atrevia a dizer. Vale lembrar que esse temor, entre outros fatores, provém da autoridade do fazendeiro: o coronel da região.

Conforme já mencionado neste estudo, a figura do coronel se faz presente na maior parte da contística de Bernardo Élis. O escritor a representa com o objetivo de estabelecer uma crítica ao sistema de poder exercido pelos coronéis, que por muitos anos dominou os ermos do sertão goiano. No entanto, apesar da recorrência dessa figura nos contos, o coronelismo não é o fator preponderante nas narrativas, e sim a relação do homem com o espaço geográfico e a luta pela sobrevivência a esse sistema dominador, como esclarece Guacy Tadeu da Silva Ferreira,

Os autores literários em Goiás, ao abordarem o coronelismo no estado, recorrem ao Sertão como cenário, com palco de suas obras. Élis apresenta o sertão em sua especificidade, como um lugar próprio no interior, lugar que dá origem a uma identidade sertaneja entre soldados, jagunços e camponeses [...] Há uma preocupação de apresentar sua visão sobre a realidade de vida no sertão, descrevendo o homem em seu habitat e ações próprias de seu estilo de vida. Considerações são feitas sobre o coronelismo, só que o objetivo é o homem próprio do sertão e não o coronelismo e suas implicações (FERREIRA, 1998, p.61 e 62).

A partir do esclarecimento acima, nota-se que a figura do coronel Carlos na narrativa não é caracterizada com ênfase em seu poder de mandar e desmandar, próprios do título. Em momento algum, o narrador menciona a influência do coronel na vida e destino dos habitantes do lugar. Pelo contrário, o coronel, na verdade, se apresenta ao leitor com uma fragilidade estampada no olhar, nos gestos, no “ar vago, dignamente triste” (ÉLIS, 1987, p. 103). Porém,

mesmo nessa passividade, ainda assim é temido e respeitado pelos moradores da região que fogem do assunto sobre a doença de Luiz. É interessante notar que até o segundo pouso, a palavra loucura não aparece como causa da doença do rapaz. Talvez por temerem a insanidade como castigo divino ou como um mal que pode afetar as pessoas em qualquer situação da vida e ao qual ninguém está imune (MORANT; ROSE, 1998), os moradores e até mesmo seu Carlos evitam pronunciá-la. Conforme Foucault (2005), esse pavor da insanidade coloca-a como uma questão mais cultural e histórica que propriamente médica. Nessa perspectiva, o receio da proximidade do louco, o medo do contágio ou o motivo de vergonha são marcas profundas criadas em torno da loucura. Essas marcas têm sua origem por volta do século V a. C., quando Platão no *Fedro* apresenta o louco como um ser marcado pelos deuses, seja por eleição ou por maldição (MARIA, 2005). Nesse caso, a loucura adquire sentidos a partir do discurso oral, transmitido de boca em boca. E as histórias que rondam a figura do louco se transformam em verdades absolutas. Sob esse prisma, a loucura de Luiz está associada a uma questão histórica e cultural: a violação de um interdito, imposto pela sociedade, como o narrador ficará sabendo no terceiro e último pouso.

Logo na chegada ao referido pouso, as impressões do narrador conduzem o leitor a uma atmosfera repleta de mistérios. Pela descrição do local, “um ranchinho sonolento, esquecido à beira de uma vargem onde cresciam buritis esguios e bonitos, de uma paz velha e morta de aquarela antiga” (ÉLIS, 1987, p. 105) e das personagens, o preto, de cabelos lisos, dono do rancho e sua esposa, uma mulher “de uma feiura irritante”, esse universo nebuloso e de controvérsias se intensifica ainda mais.

A pobreza reina no ambiente. Bernardo Élis, em seu projeto estético de pensar essa situação de miséria, procura, com sua escrita literária, denunciar a condição de isolamento de sua terra natal. Essa situação de penúria está relacionada, entre outros fatores, à posição geográfica do estado de Goiás, em comparação aos estados desenvolvidos da região central e litorânea do país. O povo do sertão goiano, até meados do século XX, ainda vivia isolado dos grandes centros culturais e econômicos do Brasil. Nesse aspecto, a pouca produção agrícola, as precárias condições econômicas da região acentuavam a decadência das relações sociais e de poder, implicando numa “situação estrutural, que se degenera em uma economia falida, em uma pobreza que permanece e que se acentua” (CAMPOS, 2003, p.8). No rancho não havia nenhum meio de sobrevivência, nenhuma planta, nenhum animal doméstico, “nem café nós num pissuí. A garapa acabou” (ÉLIS, 1987, p. 105), informou o negro quando o narrador tocou no assunto da comida. Prevendo aquela situação, muito comum nos ermos do sertão

goiano, o narrador entrega ao negro dois quilos de carne seca para assar e junto com a carne, uma garrafa de pinga.

Envolvidos com a bebedeira de cachaça, os dois iniciam a conversa sobre Luiz. Embriagado, o negro se esforça para “afastar o vapor do álcool e ajustar a razão” (ÉLIS, 1987, p. 105) e contar o caso do filho do coronel. Segundo Maria (2005) “o estado de bebedeira é um primeiro estágio de uma alienação ao real, é uma espécie de fuga. Estar ausente deste real significa conviver com outra lógica” (2005, p. 241). Assim, numa atmosfera de embriaguez, o negro relata que seu Carlos chegara para aquela região com o filho Luiz e uma mocinha por nome de Margarida. Mesmo afirmando que a garota era “filha de uma parenta de Paracatu”, as pessoas do lugar diziam o contrário: que a moça era fruto de uma relação extraconjugal, mantida secretamente por seu Carlos. Conforme o negro, Luiz e Margarida se apaixonaram, porém o relacionamento dos dois foi proibido pelo coronel. Com o intuito de ficar juntos, o casal foge.

Após longa caminhada, Luiz e Margarida chegam ao rancho do negro. No caminho, a moça contrai uma moléstia e de noite, à luz de um rolo, ela disse ao amado que a morte estava se aproximando, pois sentia que “andavam pelo ambiente mãos invisíveis apagando a chama e estrangulando-lhe” (ÉLIS, 1987, p. 106). Com a morte de Margarida, Luiz “garrô a unhá as paredes, e inderde esse dia é aquela conversa cum as sombras, aquele chamego, até dá aqueles acesso. Foi um castigo dos inferno” (ÉLIS, 1987, p. 106). A partir dessa informação do negro, deduz-se que Luiz enlouquece porque o amor que o rapaz sentia pela moça configurava-se na violação de um interdito: prática de incesto. Na verdade, seu Carlos fora o primeiro a cometer o desvio de conduta, mantendo um relacionamento proibido pelas convenções sociais.

Assim, o amor de Luiz e Margarida é, portanto, um amor incestuoso, por isso a loucura, na visão do negro, se transforma em maldição. No Livro de Pedro (II Pedro, 2: 15, 16), no Novo Testamento, há referência à loucura como uma terrível maldição divina. Segundo consta no referido Livro bíblico, Balaão fica louco porque pratica atos de cupidez. Na mesma ordem do pecado da cupidez, está o pecado do incesto, ambos representam uma ameaça à moral², seja ela religiosa ou social. Desse modo, assim como Balaão, Luiz também fora castigado com o mal da loucura.

Pelo exposto, percebe-se que a religião fundamenta a vida social da comunidade retratada por Bernardo Élis. Nesse contexto, a loucura de Luiz também está inserida. Assim, seu estado de insanidade é explicado pelo viés da vontade divina. Essa compreensão da

² O conceito de moral compreende, nesse contexto, “o conjunto de regras e princípios de decência que orientam a conduta dos indivíduos de um grupo social ou sociedade” (AULETE, 2004, p. 545).

loucura em pleno século XX, remonta à visão primitiva do fenômeno, quando as palavras “louco”, “doido” e “loucura” eram utilizadas para identificar todo aquele que se desviasse dos preceitos da boa norma, da prudência e da moral (MARIA, 2005).

Devido à ameaça à moral, esse “modo de vida estranho às normas do grupo mais amplo ou da classe dominante” (PESSOTTI, 1998, p. 60), Luiz vivia aprisionado na própria casa, aceitando passivamente a situação de silêncio imposto pelo pai. Freud (1976) coloca em questão o verdadeiro sentido da moral, para o psicanalista,

seria simplório pensar que o problema da moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema da moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? O problema moral, para que nos ajustássemos a ele, deveria ser simultaneamente menos exigente e maior. O escândalo ainda é necessário, mas aí daquele por quem vem o escândalo (FREUD, 1976, p.83).

Analisando o exposto por Freud, é possível aferir que tanto o coronel Carlos, com a prática do adultério, quanto Luiz, com o amor incestuoso, pagam o preço do escândalo provocado. Vivem sozinhos, absortos num silêncio revelador. Esteticamente trabalhado pelo contista goiano, esse silêncio possui uma instigante significação. Ele “não fala: ele significa. Essa significância migra de tempos para tempos, de sujeitos para sujeitos” (ORLANDI, 2002, p. 44). Na narrativa LS, o leitor depara com pelo menos três formas de silêncio. O primeiro está relacionado à reclusão de Luiz num quarto escuro, como uma forma de esconder socialmente a causa da loucura do rapaz. Esse silêncio diz respeito à omissão de seu Carlos sobre a prática de adultério. Logo em seguida, o leitor percebe a segunda forma significativa de silêncio: a negação da paternidade da possível filha. E o terceiro, o silêncio de Luiz, provocado pela morte da amada. A partir dessas três formas de silenciamento na narrativa, nota-se, então, o maior castigado com a loucura de Luiz, fora o próprio pai do rapaz. O coronel isola o filho e se autoisola, tornando-se uma pessoa “desconfiada, deprimida, hostil, ansiosa e confusa” (GOFFMAN, 1988, p. 22). É dessa maneira que o narrador encontra seu Carlos, ensimesmado num doloroso e profundo silêncio.

Por ser motivo de vergonha para o fazendeiro, sobretudo por ser a própria consciência condenatória do coronel, Luiz vê-se obrigado a permanecer por toda a vida sob a tutela da família que aliena seus direitos civis e “sua liberdade concreta”, para usar a expressão de Foucault quanto ao poder da família para com seus loucos (FOUCAULT, 2005, p. 484). Essa condição carcerária, imposta a Luiz, remonta às formas de compreensão da loucura e do louco na Grécia do tempo de Platão. Conforme Luzia de Maria (2005), por volta do século V a. C., a

loucura começa a conquistar o signo da desonra, algo do qual deva se envergonhar. Por isso, “cada família, se loucos tivesse, sob o próprio teto agasalhava” (2005, p. 43). Essa forma de enclausuramento familiar ressurgiu também no final do século XVIII e início do XIX. Nesse período, o conflito entre o indivíduo e sua família torna-se assunto particular, cabendo a ela, a família, o diagnóstico da loucura, bem como a decisão de cerceamento da liberdade do louco. A estrutura familiar, rodeada pelos prestígios do patriarcado, passa a constituir-se “*topos* dos conflitos onde nascem as diversas formas de loucura” (FOUCAULT, 2005, p. 92, grifos do autor).

Nesse contexto, a narrativa LS se desenvolve a partir do questionamento do narrador acerca do fenômeno da loucura de Luiz. Essa indagação, porém, permanece envolvida num aspecto sombrio, de modo que, ao final da narrativa, não há uma explicação definitiva para a causa da loucura do rapaz. A única que o leitor toma conhecimento é a apresentada pelo negro num momento de embriaguez.

Bernardo Élis, ao trabalhar com a temática da loucura em o LS e também nas outras duas narrativas, VSQJ e AL, mais a frente analisadas, a apresenta sob um forte teor trágico, com o mesmo sentido de tragédia, exposto por Aristóteles no livro *Poética* (1996). A loucura no conto é, então, a “representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (1996, p.36). Assim compreendida, a loucura de Luiz, provoca no coronel Carlos uma espécie de catarse, um sentimento de culpa, de resignação.

Desse modo, envolvida numa atmosfera de sombra, embriaguez, devaneio, a loucura de Luiz corresponde às omissões do pai. Nota-se que todo o relato da loucura de Luiz está envolto num ambiente de sombra e de mistério. Na verdade tudo ambíguo, tudo é sombra nesse conto, e essa é uma estratégia narrativa utilizada por Élis, como metáfora do isolamento cultural, geográfico, vivido pelos habitantes dos mais recônditos ermos de Goiás. Segundo relato do próprio escritor, concedido à revista *Remate de Males* (1997), as comunidades goianas de meados do século XX viviam na condição de “rudeza, primitivismo, ignorância, doenças, isolamento” (1997, p. 69). Essas particularidades dos confins de Goiás foram representadas nesse conto a partir da metáfora da sombra. Ao final da leitura do conto, não se sabe ao certo se realmente aconteceu o episódio no rancho do preto, se esse rancho existiu ou se tudo não passou de devaneios do narrador. No entanto, a loucura, representada nesse espaço sombrio, impregnado pelo medo e pelo preconceito, pode ser compreendida na narrativa como signo da desonra e, por isso, motivo de vergonha.

No conto a seguir, a loucura está relacionada à exploração do outro, do marginalizado. Essa insanidade desvela a realidade social excludente, vivida por Joana, a protagonista de VSQJ; desvela também a condição feminina de criada da casa e objeto de prazer de seus senhores. O tom trágico apresentado em LS, também se faz presente em VSQJ. Nesse conto, porém, esse tom é mais acentuado, uma vez que, o caráter de exploração e desmandos praticados contra uma moça ingênua, da roça, como informa o narrador, leva-a à loucura e, por fim, à morte.

A partir do projeto estético, ideológico de Bernardo Élis, é possível empreender uma interpretação da “dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2000, p. 7). Nos três contos, LS, VSQJ e AL, essa dimensão estética está posta, sobretudo, a partir dos tons expressivos, arcaizantes e peculiares da linguagem da região dos confins de Goiás. Nesse aspecto, no conto VSQJ, Bernardo Élis apresenta as possibilidades artísticas da condição humana, feminina, que sofre “os preconceitos tradicionais dos vilarejos e [vive] a trama quase anônima da luta pela vida” (TELES, 1995, p. 196).

3.2 “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”: loucura e exploração

A imagem de uma mulher agachada num canto de uma sala de chão úmido, suja de sangue, com o cadáver de uma criança já roxa, marca o início do conto VSQJ. Essa mulher é Joana. Está naquele lugar, provavelmente em busca de socorro para o filho desfalecido. Ao apresentar a protagonista em estado deplorável, logo nas primeiras linhas do conto, o narrador prende a atenção do leitor, instigando-lhe a curiosidade e o desejo de descobrir o que acontecera àquela moça. Para colocar o leitor a par da situação que desencadeara o martírio e a loucura de Joana, o narrador, a partir do uso de anacronias, deixa a protagonista naquele canto da sala e volta ao momento da chegada da moça à casa do coronel Rufo.

É num solo também degradado que o narrador constrói o passado de Joana, demonstrando a base do processo de seu enlouquecimento. A partir de estratégias narrativas, como o uso de *flashbacks*, de metáfora (casamento com o coveiro = morte), da onisciência

interpretativa do narrador, emitindo comentários no decorrer da narrativa, a apresentação de acontecimentos lendários (a lenda do coveiro, como devorador de anjinhos), o narrador desenha um universo excludente em torno da figura da moça, colocando o leitor a par de informações sobre a vida da personagem, de onde viera, sua posição social.

De origem pobre, a moça viera da roça para trabalhar de domingo a domingo na casa do coronel Rufo. Prestava os serviços domésticos e como pagamento recebia roupas velhas, chinelos usados pelos filhos do coronel e comida. Com o passar dos anos a menina se transformou numa moça bonita, desenvolvendo suas “formas de uma maneira tão bela, que punha água na boca de todo mundo” (ÉLIS, 1987 p. 113). A beleza da moça atraía a atenção de Dedé, o filho do coronel, e até mesmo de seu Rufo, que também a olhava com interesses libidinosos. De acordo com o narrador, o coronel “gostava de lamber com os olhos as pernas da menina”, e em sua “lascívia senil”, chegou ao ponto de confessar numa rodinha de conversa que a menina estava “ficano um taco” (ÉLIS, 1987 p. 113). Assim, as formas generosas de Joana transformaram-na em um objeto de desejo. Ao ser percebida como uma mulher, a protagonista sofre a exploração total de seu corpo. Cuida de todos os trabalhos da casa e, iludida com a promessa de casamento, se entrega a Dedé. Essa entrega incondicional à família do coronel representa o aniquilamento de Joana, vítima de uma estrutura social perversa, dominada pelo desmando do regime coronelista.

Em relação à figura do coronel, no conto VSQJ o poder exercido por essa personagem é diferente do exercido por seu Carlos em LS. No conto LS, o coronel Carlos, mais preocupado em proteger o filho da curiosidade alheia, não determina a destino das pessoas de sua fazenda, na verdade, a caracterização do coronel em LS não se dá pela via do opressor. A doença do filho, aliada ao sentimento de culpa, transforma o pai num homem oprimido e triste. O contrário acontece em VSQJ. O coronel Rufo faz jus ao poder que o status social lhe confere. Ele é o senhor da casa e também do destino de Joana. O narrador empreende uma crítica ferrenha às atitudes excludentes do coronel. Essa crítica se estabelece a partir da caracterização da figura desta personagem que, para o narrador, se mostrava muito senhor de si, possuía uma “bigodeira ruça de sarro [...] e pupilas de um palor vítreo de lascívia senil” (ÉLIS, 1987, p. 113). A caracterização do olhar “vítreo de lascívia senil” do coronel é o primeiro indício da ridicularização dessa figura e já prenuncia ao leitor a deformidade de caráter do coronel, que mais a frente será escancarada, a partir das atitudes cruéis praticadas por ele contra Joana.

Pelo exposto, percebe-se que o narrador focaliza Joana, compadece-se dela e se afasta do coronel e de toda estrutura arbitrária de poder. Ao falar do coronel e de sua família, o

narrador emite suas impressões, não tão lisonjeiras a respeito do comportamento dessas personagens. A atuação do narrador na narrativa configura-o como uma entidade também dramatizada individualmente, sendo possível aferir que suas crenças e características são compartilhadas também pelo autor (BOOTH, 1980).

Nessa perspectiva, Bernardo Élis apresenta, através da escrita, seus anseios em relação ao estado de subdesenvolvimentos de sua região, mantido por um regime aniquilador do outro, do marginalizado. Para tanto, o autor leva em conta o elemento social em sua interioridade, como fator da própria construção artística (CANDIDO, 2000), e a partir da apresentação de narradores envolvidos no projeto estético de pensar o diferente, o louco, vai além do deleite que estética literária promove. O escritor goiano também instrui o leitor, oferecendo-lhe a possibilidade de refletir sobre as situações dolorosas e o sofrimento extremado, vividos pelos personagens que são submetidas ao regime de exploração e subserviência, como é o caso de Joana, apresentado a seguir.

Retomando o enredo de VSQJ, dona Fausta, a esposa do coronel, descobre que Joana estava grávida de Dedé. Ela e o coronel sabiam perfeitamente que o filho era o responsável por aquela gravidez, mas “precisavam convencer-se do contrário, precisavam justificar-se perante si mesmos e suggestionar a menina, para não dar escândalo” (ÉLIS, 1987, p. 114), uma vez que a condição social da moça a distanciava de qualquer união com a família do coronel. Na verdade, com a gravidez, Joana passara a representar uma ameaça ao status da família; por isso, o coronel utiliza-se de inescrupulosos meios para preservar a honra da casa e se livrar da moça. Responsabilizar o coveiro pela gravidez foi o primeiro deles. Assim diz o coronel à Joana: “Óia, sá porqueira, não carece de esconder que eu já sei de tudo. Foi o coveiro que lhe fez mal e eu vou preparar o seu casório com ele” (ÉLIS, 1987, p. 114). Joana nega e diz quem é o verdadeiro pai da criança e a promessa de casamento feita, porém na condição de estigmatizada e fora do processo simbólico de pertencimento àquela família (GOFFMAN, 1988), a protagonista não é ouvida em sua verdade e, com isso, sofre a mais profunda estigmatização.

Enfurecido pela afronta da negativa da moça, o coronel deixa claro a diferença de posição social entre eles, bem como o distanciamento dessa posição: “- Tá pono culpa no meu filho, cachorra! Essas cadelas são desse jeito. Arranjam pança e vão pôr culpa em gente de casa. Cê besta! Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga? (ÉLIS, 1987, p. 114). A fala do coronel demonstra a cisão de classe social que se delineia no meio semiurbano do interior de Goiás. Nesse âmbito, Joana representa uma categoria social bem significativa para época (meados do século XX). O lugar de criada da casa, ela se enquadra num momento de

transição entre trabalho escravo e o assalariado. Conforme o narrador, Joana não era propriamente uma escrava, apesar de ser tratada como tal, mas também não era assalariada, pois não recebia só “vintém” pelos trabalhos prestados, apenas roupas usadas e a comida. E nessa situação, Joana se transforma num objeto de usos e abusos para a família do coronel. A protagonista não se coloca como sujeito de sua experiência de vida. Para Maria (2005) nessa circunstância, “qualquer pessoa que não tem possibilidade de sentir senhor de seus próprios atos, de seus pensamentos, de seu poder de decisão, vivencia uma prática existencial alienada” (2005, p. 252). Assim, mesmo falando a verdade sobre o que acontecera com ela e Dedé, Joana é silenciada por um sistema de poder que subjuga e a domina.

As atitudes do coronel em relação à Joana são abominadas pelo narrador que ironicamente esclarece ao leitor da necessidade do coronel em “dar força à calúnia, protestar contra a verdade, com uma convicção mais inabalável do que contra a mentira”, por isso “levantou-se de um soco, *enfarruscou o focinho* [...] e chegou a mão na cara da menina” (ÉLIS, 1987, p. 114, grifo nosso). Os fragmentos apresentados colaboram para a construção do processo de enlouquecimento de Joana e estão dentro de um campo semântico representativo de “uma realidade social em que o ser do homem em vez de revelar o humano, revela o irracional e a profunda miséria a que fora rebaixado” (FERNANDES, 1992, p. 377). Nessa perspectiva o coronel é ridicularizado. Suas ações denotam a animalidade de seus atos, como pode ser comprovado nas palavras destacadas acima.

Ao representar a ira do coronel, como um animal medonho, com seu focinho (nariz) manchado pelo cigarro, o narrador propicia ao leitor a imagem de Joana, diminuída, enfraquecida, diante do coronel, sendo ameaçada e obrigada a aceitar o destino imposto por ele: “-Você tem que casar mas é com o coveiro e fique quieta, ouviu, fique quieta. Se não te mostro. Pegue a falar nisso procê ver” (ÉLIS, 1987, p. 114). A ameaça do coronel e suas terríveis artimanhas para limpar a honra da família, legitimam seu poder sobre a moça e marcam o princípio da loucura da protagonista. Bernardo Élis, ao expor a imagem grotesca desse coronel, apresenta também a “temperatura moral de uma época, de costumes ainda arraigados na sociedade pela ignorância e pelo atraso cultural; os fatores de opressão social como a força arbitrária das autoridades, das instituições e dos coronéis” (OLIVAL, 2005, p. 64).

Assinalado por forte teor ideológico, o narrador se compadece da dor de Joana. Nesse instante sua visão se cola a da personagem e com ela se identifica, a ponto de sentir de perto a desolação que se apoderou da moça. Ao ouvir a sentença de seu destino, Joana, segundo o narrador, “começou a chorar, o narigão vermelho, a cara contraída e uma sensação ruim de

insegurança, de desamparo” (ÉLIS, 1987, p. 114). Percebe-se nesse trecho que o narrador compartilha do drama vivido por Joana, de modo que seu discurso se projeta ao discurso da protagonista de “duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício” (CANDIDO, 1998, p. 25). A partir dessas duas perspectivas, o narrador registra o sofrimento de Joana e, indignado, revela também o artifício utilizado por dona Fausta para se livrar do peso na consciência e ainda tentar impor na moça o sentimento de culpa. Ao olhar do narrador:

Dona Fausta também começou a dar uns chupões no nariz e entrou com outro jogo:

- Ô Joana que ingratidão! *A voz dela era mais triste do que via-sacra, do que perdão de dia de sexta-feira santa.* – Assim que paga o trabalho que já deu à gente, não é? Os tratos, as roupas, a comida... Deus me perdôa, não estou alegando. (Deu uma palmadinha em cada uma das *bochechas pelanquentas*, para humilhar-se) Depois, minha filha, é pecado levantar falso desse jeito no pobre do Dedé.

Deu outras chupadas no nariz, gemeu, com *a cara mais triste e mais arrasada do mundo. O cel. resmungou uma coisa qualquer. Talvez estivesse dizendo que Fausta se tinha esquecido de alegar os 16 anos que Joana vinha trabalhando para a casa sem ganhar um só vintém, vestindo resto de roupa, calçando chinelo velho dos meninos, lavando roupa, buscando água...* (ÉLIS, 1987, p. 115, grifos nossos)

Os trechos acima ratificam o repúdio do narrador às atitudes de dona Fausta e do coronel Rufo em relação à Joana. Os excertos em destaques revelam a mordaz crítica aos desmandos praticados pela família do coronel contra a criada da casa. As investidas irônicas do narrador enquadraram essas duas personagens em sujeitos da apropriação, termo utilizado por Jorge Larrosa (1998) para denominar todo aquele que “devora tudo o que encontra, convertendo-o em algo a sua medida” (1998, p. 85). Entendidos assim, os dois não são capazes de perceber o outro em sua singularidade, ainda que esse outro carregue no ventre o sangue da família.

Outra crítica que marca a narrativa está direcionada à religião. Conforme Bernardo Élis (1997), a religião no interior de Goiás “reinava absoluta, cuja doutrina as superstições mais grosseiras deformavam e deturpavam” (1997, p. 69). Não é por acaso que o conto recebe o nome de “Virgem Santíssima do quarto de Joana”. A religiosidade de dona Fausta e do coronel não os impede de agir desumanamente com Joana. Na verdade, eles se utilizam da fé para se eximirem da culpa e responsabilizem a moça por aquela situação. Tanto é que dona Fausta afirma que Joana estava com a alma suja do pecado da falsidade levantada contra Dedé. Assim diz a mulher do coronel “- Além de perdida – deu um tapa em sua própria boca,

temendo pagar língua – Deus me perdoe a soberba! Além de perdida, mentirosa, ingrata!”. Seu Rufo arremata, “saia daí. Vá pedir perdão pra Nossa Senhora!” (ÉLIS, 1987, p. 115).

Conforme os fragmentos, depreende-se que Bernardo Élis, através de uma fina ironia, demonstra que a violência e a força também estão no núcleo da religião. Com isso, o escritor goiano critica a instituição religiosa como uma forma de poder que aliena o outro, que une os homens entre si através da sacralização do sacrifício. Nesse sentido, a religião se configura no conto como um sistema social de exclusão. Os ritos de persignar-se ou de bater no próprio rosto ou boca, não significam atos de contrição de dona Fausta, são mecanicamente reproduzidos para reforçar o domínio sobre Joana que se resigna diante de tal situação.

As noites de entrega a Dedé foram presenciadas pela imagem da virgem santíssima que ficava na parede perto da cama de Joana. “Muito bondosa, docemente risonha. A virgem testemunhara tudo com aquele mesmo semblante de misericórdia e bondade” (p. 115). A virgem é cúmplice de Joana e, ao contrário do que afirmam o coronel e a esposa, a santa não condena a moça, olha-a com misericórdia e bondade, como se a ingenuidade de Joana estivesse também estampada no rosto da virgem. A descrição da imagem da santa funde-se com a de Joana, tanto é que ao encontrar a protagonista em estágio avançado de insanidade, Dedé não a reconhece. Porém, ao ser informado da identidade daquela mulher, que jazia no chão, a primeira imagem que vem à mente do rapaz é a da virgem santíssima que ainda estava na parede do antigo quarto de Joana. Assim como a moça, a imagem da santa também sofrera o desgaste do abandono, “estava um pouco suja de títica de mosquito, mas bem identificável”. Com essa imagem na mente, Dedé “olhou então para a defunta e invés dela viu foi uma moça novinha, com carne iluminada de luxúria, nuinha nos seus braços” (ÉLIS, 1987, p. 121).

Tanto no discurso de seu Rufo quanto no de dona Fausta está impregnado a ideologia religiosa da punição ao pecador. Esta lei da punição é válida somente para outro, para aquele que vive no regime de subserviência. Entendida assim, a religião se transforma num instrumento de submissão, reforçado pelo medo da condenação divina. Escondendo-se atrás de uma falsa piedade e misericórdia, Rufo e dona Fausta manipulam a vida de Joana, mostrando-a seu lugar na sociedade. Joana, então, é obrigada a se unir com alguém de sua posição social. O coveiro fora o escolhido. “Essa gente é pra essa gentinha mesmo. Pobre e negro tem honra o quê?”, foi com esse pensamento que seu Rufo combinou o casamento da moça com o coveiro. Transação feita, o casamento realizado. Conforme o narrador, “Joana casou de véu, grinalda, e com um sapato majestosamente grande”, tudo doado pelo coronel. Nessa passagem, percebe-se mais uma vez a construção irônica por parte do narrador, confirmando o projeto estético de Bernardo Élis, de pensar uma realidade opressora, de

permitir que as representações sociais atuem como uma segunda voz, a partir da voz do narrador, cujo foco se instala no discurso do outro, do marginalizado, de modo que, aos olhos do leitor, uma crítica mordaz à “sociedade mercantilista que faz do ser humano mais uma mercadoria, um objeto com valor de troca e de uso” (LARROSA E LARA, 1998, p. 165), realmente se efetiva.

A figura do coveiro aterroriza Joana desde criança. Envoltos numa atmosfera de mistério e credence, o coveiro tinha a fama de “come menino no sumitério” (ÉLIS, 1987, p. 116). Essa personagem, um homem “baixo, barba rala de capim surrado de porta de tapera e com um ar apalermado”, representa a decadência total de Joana. Com o nascimento do filho de Dedé, as alucinações aumentaram. Joana passara a ter pesadelos “em que o coveiro aparecia comendo o filho de Dedé assado num espeto, entre goles de pinga” (1987, p. 118). Joana não tinha mais sossego. Vivia perturbada, com medo que o marido devorasse o filho amado. Aos poucos ela vai perdendo a razão. O dever de esposa faz com que se entregue ao coveiro e novamente fique grávida. Antes mesmo de o filho nascer, já “tinha nojo dele”, sentia-se vencida e humilhada, “achava que o filho de Dedé não lhe perdoaria jamais o haver-se prostituído ao ponto de conceber um filho também do coveiro” (1987, p.118). Simbolicamente, o filho de Dedé representa status e até mesmo poder, por isso é amado pela mãe, já o filho do coveiro se converte numa metáfora da morte, da deterioração de Joana.

O filho do coveiro não sobrevive. A descrição temporal do dia do nascimento da criança prenuncia a fatalidade que se estende para Joana e para o filho de Dedé. Assim relata o narrador:

chovia na noite em que Joana deu à luz o filho do coveiro. Chovia resignadamente. A tarde morria numa inconsciência diluviana e primitiva. Fazia um crepúsculo calmo, apático, de uma doçura irônica e fatalista. (ÉLIS, 1987, p. 119)

As imagens apresentadas no fragmento acima conduzem a narrativa para um final trágico. Joana enlouquece, o filho de Dedé morre. Uma das coxas do menino estava roída, mostrando o osso. É nessa situação que o médico Dedé e o delegado encontram Joana. Ao vê-la naquele estado, o rapaz não a reconhece. O delegado, porém, refresca a memória do doutor que, espantado, exclama: “Uai, a Joana! Mas como é que acabou desse jeito gente!” (1987, p. 112) e sentencia: “Essa daí morreu mesmo, aliás, morreram” (1987, p. 120). O narrador arremata ironicamente: “E ficou olhando a mulher demoradamente, com um terror sádico no rosto gordo” (1987, p. 112). Esse não reconhecimento por parte de Dedé demonstra que até o

direito à personalidade é subtraído de Joana. Ela permanece na condição de objeto, sem projeção existencial e nem voz. A moça raramente verbaliza uma palavra, quando isso acontece é silenciada pelo coronel.

Por revelar “a carência, o abandono, e depressão indissociáveis da condição humana” (LANDA, 1998, p. 5), Joana é banida da casa do coronel. O espaço dessa casa, aliado ao da casa do coveiro, não possui o mesmo significado de proteção da casa de Luiz, do conto LS. Nas duas casas, Joana é transformada em objeto de exploração. É no interior desses espaços que a construção da identidade deteriorada, para usar o termo de Goffman (1988), de Joana vai se consolidando. Desse modo, longe de ser um espaço inclusivo (DAMATTA, 1997), as casas transformam Joana numa pessoa “diminuída, estragada” (GOFFMAN, 1988, p. 12), a ponto de Dedé, ao vê-la caída no chão, no momento de agonia, empurrá-la com o pé, afastando-se cauteloso, pois “podia saltar um salpico de sangue no seu linho” (ÉLIS, 1987, p. 113).

A partir dessa, e de outras interferências do narrador, a proposta do conto vai sendo formulada: a crítica à exploração do outro, do que está à margem das relações sociais e de poder. Nesse âmbito, a construção da loucura também se consolida. Ao final da leitura não se pode dizer que houve uma visão emancipatória da loucura, apesar do forte teor ideológico do conto e das articulações críticas adotadas pelo narrador. No sentido de reconhecimento do outro, do diferente, a narrativa anula a loucura com a morte da protagonista.

Nesse ponto, Foucault (2005) alerta que numa sociedade regida pela efetivação de estereótipos, a loucura é o primeiro passo para a morte. Assim, Joana, em toda a narrativa, é reduzida ao não ser, incapaz de esboçar qualquer resistência à situação que lhe é imposta ou até mesmo de defender-se, tarefa realizada pelo narrador. Não há saída para Joana, a não ser a morte. No entanto, ao trazer para o espaço estético do texto a questão da loucura, Bernardo Élis reveste-a de um sentido político, ideológico, fazendo com que a discussão em torno do louco se transfira do campo da interioridade para o da cultura (FRAYZE-PEREIRA, 1985). Nesse sentido, o autor de *Ermos e Gerais* apresenta em suas narrativas a loucura como uma maneira de conhecer um “outro modo de exploração empírica dos mundos tanto interior como exterior” (COOPER, 1978, p. 153).

Essa mesma discussão da alteridade do outro, compreendido no sentido da exceção (FOUCAULT, 2005), da identidade deteriorada (GOFFMAN, 1988), será desenvolvida no conto “André Louco”. A abordagem da loucura nesse conto é o fio condutor de todas as ações na narrativa, como o exposto a seguir.

3.3 “André Louco”: loucura e deterioração

A narrativa AL é a mais longa da obra *Ermos e Gerais* publicada posteriormente em livro separado (1978). O enredo se passa numa pacata cidadezinha do interior de Goiás (meados do século XX) e apresenta a loucura da personagem André como metáfora de um espaço deteriorado, regido pela lógica do senso comum de compreensão do fenômeno da loucura. O protagonista André, inserido nesse contexto, sofre o estigma da não aceitação social, decorrente de seu comportamento agressivo que ameaça a ordem estabelecida. Assim, a descrição física dessa personagem beira a animalidade, e sua loucura “para ser dominada deve ser domesticada e embrutecida” (FRAYZE-PEREIRA, 1985, p. 71).

Nesse contexto, o louco não é um homem que perdeu a razão, mas um animal, “dotado de uma ferocidade natural que precisa ser fisicamente coagida. (1985, p. 71). Bernardo Élis constrói esse imaginário da loucura a partir das ações insanas de toda uma cidadezinha. Essa construção se efetiva porque a “loucura é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si, é denunciada, ela defende-se, reivindica para si mesma o estar mais próxima razão do que a própria razão” (FOUCAULT, 2005, p. 15). Desse modo, as personagens do conto AL são construídas de forma rústica, quase animal, “apanhados no seu espaço interior, psicológico e temperado com um humor negro e eletrizante” (OLIVAL, 1998, p. 144).

Nessa perspectiva, o enredo do conto AL gira em torno da loucura de André que é apresentado ao leitor já nas primeiras páginas da narrativa. O narrador personagem, um garoto de aproximadamente dez anos, recolhido em seus aposentos, percebe certo alvoroço na casa. Ao levantar-se, encontra a mãe “ajoelhada na alcova, queimava palha benta numa vela igualmente benta, como nos dias de chuva braba” (ÉLIS, 1987, p. 18); o pai olhava a rua pela greta da janela e Joana, a serviçal da casa, “rezava estalando a beíçorra, como se comesse rapadura” (1987, p. 18). Toda essa movimentação acontece porque lá fora uma “corrente se arrastava lugubremente pelas pedras das calçadas, num ritmo enervante, acompanhando os passos de André Louco” (1987, p. 19). Alheio aos acontecimentos da casa, André segue seu caminho, às vezes soltava um grito rouco e assustador.

Para o narrador, a loucura de André está envolvida numa áurea de mistério. Esse fato, então, o instiga a revirar a história do rapaz para descobrir a causa da cisão entre razão e

desrazão. Utilizando-se da técnica do *flashback*, o narrador transfere a focalização da família para André no sítio dos irmãos. Assim, o leitor toma conhecimento de que André,

desde mocinho, tinha um gênio insuportável. Na quadra de folia, na cidade, embriagou-se [...] Deu no delegado, nos bate-paus, saiu pelas ruas dando tiros nas paredes. Todo o mundo fechou as portas e uma bala ricochetada atravessou os peitos de Angelina Baiana [...]

Três anos depois, mais ou menos, estava André carreando milho da roça para o paiol, quando, de um momento para o outro, saltou pra cima do carro, gritou uns gritos feios com os bois, metendo o ferrão. [...] os bois se arcaram, a boca aberta num mugido longo e baboso, com o carro levado num arranco, [...] até sumir-se no capão. De André, nem rastro. Soverteu-se

Com pouco pegaram a surgir notícias [de mortes]. Ninguém pensou senão em André Louco. (ÉLIS, 1987, p. 19-20).

A partir dos fragmentos acima, deduz-se que a loucura de André está relacionada ao não ajustamento do rapaz ao convívio social. Informações sobre a vida pregressa do protagonista são construídas com base em especulações e incertezas, segundo o narrador “pegaram a surgir notícias” de acontecimentos trágicos nas imediações do povoado. Para criar esse efeito de nebulosidade e imprecisão em torno da figura de André, o narrador se utiliza de recursos enunciativos que favorecem essa atmosfera de controvérsias, como o verbo na terceira pessoa do plural, indeterminando a ação do sujeito, “pegaram a surgir notícias”, e o uso de expressões que denotam mistério e ambiguidade, “diz que quemaro o rancho do Lorindo com um filho dentro” (ÉLIS, 1987, p. 20). Esses recursos possibilitam a abordagem da loucura de André como uma construção social da pequena cidade do interior de Goiás. A esse respeito, Foucault (1999b) esclarece que a loucura é uma construção da sociedade e ela “só existe em uma sociedade. Ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam” (1999b, p.150). As condições sobre a compreensão da loucura, apontadas por Élis, coadunam-se com as lições apresentadas por Foucault a respeito da existência da loucura no interior da sociedade. Conforme o filósofo francês, a estrutura da loucura, pensada socialmente, está fixada na estrutura da segregação social e da exclusão do desigual. No interior da sociedade representada por Élis, essas estruturas se efetivam, de modo que o indivíduo, “inabilitado para a aceitação social plena” (GOFFMAN, 1988, p. 7), sofre o estigma da desumanização.

Nesse âmbito de compreensão da loucura, André consolida-se como uma criatura “estragada, diminuída” (1988, p. 12). O gênio insuportável, aliado a episódios de mortes que foram surgindo no povoado, transformaram o moço num ser perigoso, temido, “doido” e, por fim, perseguido como animal. O delegado do lugar não exercia mais o ofício de investigador, aliás, nem era preciso, pois, o culpado por todos os acontecimentos, passíveis de investigação, tinha nome certo: André. A morte de dona Luciana, “a mãe dos Peixotos da Varginha” (ÉLIS, 1987, p. 20) por estrangulamento, configurou-se no pretexto para a perseguição e prisão do rapaz que fora trancafiado no calabouço úmido, com o corpo ferido, magro, algemado e com uma corrente enorme no pé. Talvez pela necessidade de aproximar o leitor do sofrimento impingido a André e das condições subumanas daquele espaço, o narrador utilizar-se de mecanismos capazes de proporcionar a dimensão da agonia do moço.

No fragmento, “André Louco, *hoje*, estava ali [...] com uma corrente *deste tamanho no pé*” (ÉLIS, 1987, p. 20, grifo nosso), as estratégias enunciativas destacadas configuram-se como marcas dêiticas de presentificação e simulação gestual do tamanho da corrente e reforçam a proximidade do leitor, instigando-lhe o fascínio, bem como a construção da imagem de horror que povoa o calabouço e que perpetua em toda a narrativa. Herman Lima, em nota à segunda edição do livro *Veranico de Janeiro* (1976), também de Bernardo Élis, fala dessa imagem visualizada por ele, quando da leitura do conto AL. Conforme o crítico,

o impacto que nos dava, de início, a seqüência de horror, bruteza e covardia animal das páginas de “André Louco” [...] tinha a fulguração de uma centelha de descarga elétrica num feixe de nervos, na simplicidade arrepiante da sua constatação de coisa inédita. [...] São páginas terríveis e necessárias, que nos absorvem da primeira à última linha, que nos machucam a sensibilidade e o gosto, mas a cujo fascínio nos entregamos (ÉLIS, 1976, p. 26)

O fragmento acima demonstra a maestria estética de Bernardo Élis em trabalhar com “o jogo do limite e da transgressão existente na experiência da loucura” (MACHADO, 2000, p. 37) para assim, pensar as crenças arraigadas em seu contexto social. A experiência literária do escritor goiano apresenta as agruras vividas pelo outro numa sociedade dominada por preconceitos, superstições e violência, praticados contra os desfavorecidos do grupo social, conseguindo, dessa forma, aproximar o leitor de seu projeto estético de pensar essa realidade, dominada pelo isolamento e pela maneira peculiar de tratamento, dispensado ao louco. André é desprovido de tudo: de proteção, de reconhecimento, de voz. Nessa condição, nem a família o acolhe, a não ser quando obrigada, como poderá ser observado mais frente.

Retornando ao espaço textual do conto, logo nas primeiras páginas o leitor entra em contato com uma pista acerca do modo como a comunidade representada constrói a imagem social do louco e da loucura. Essa imagem está na base do saber popular e do senso comum de compreensão do fenômeno da loucura. Nessa perspectiva, o louco é entendido como o diferente, o outro no sentido da exceção (FOUCAULT, 2005); assim sendo, sua alteridade se constrói no limite da exclusão, do não pertencimento à comunidade (JODELET, 1998). Por isso, contra André se investem as mais brutas técnicas de tratamento como mecanismos de justificativa do grupo ao seu alheamento e indiferença ao problema do rapaz. Por levar “um modo de vida estranho às normas do grupo mais amplo ou da classe dominante” (PESSOTTI, 1998, p. 60), e apresentando um desvio de conduta em relação ao que a sociedade considera normal, as pessoas do povoado encontram a razão para o encarceramento do protagonista. A cadeia fora o espaço escolhido para colocar em prática o tratamento desumano, já mencionado. Nesse local, deixava André sem água, a comida era lavada num jornal, porque prato, copo e colher ele quebrava, além do mais, não recebia tratamento médico, pois, não havia no local nem um hospital ou casa de saúde que pudesse receber os doentes mentais.

Conforme estudos de Salles (1999) sobre a saúde em Goiás, até meados do século XX, as condições sanitárias no Estado eram precárias. Inúmeras mortes aconteciam decorrentes de doenças infecciosas e parasitárias, além de registros de falecimentos por problemas relacionados à gravidez, ao parto e à saúde mental. Esta última, não tão grave, mas penosa. Os indivíduos acometidos com esse mal ficavam trancafiados “na cadeia pública, ali abandonados em sua desdita. [Quando não estavam recolhidos na cadeia] eram deixados nas ruas vagando, sem rumo, sem atenção, apenas objeto do motejo público (SALLES, 1999, p. 99). Nesse contexto, a loucura passa a ser compreendida como um mal visto com desconfiança pela sociedade.

Devido aos maus tratos, André passava o dia inteiro urrando, gritando, nessa situação, o processo de loucura do moço se intensificava a olhos vistos. Essa forma de segregar o louco atrás das grades, para Foucault (2005), é símbolo do profundo desatino de toda uma sociedade e de uma loucura que ela mesma produziu, sendo o louco a uma inocente vítima “mais obscura, mais visível e mais insistente dos símbolos do poder que interna” (2005, p. 396). Como já mencionado neste estudo, nos momentos de construção dos episódios de rejeição e submissão de André e dos maus tratos, a focalização do narrador se cola a essa personagem de modo que o leitor é levado a questionar quem seria realmente o louco na cidadezinha.

No conto, André é o insano; porém, quando focalizadas de perto, outras personagens significativas para o enredo e consideradas razoáveis, parecem também loucas. É o caso de

seu João, o pai do narrador, comerciante respeitado no povoado e um homem de instrução. As atitudes contraditórias dessa personagem, ao longo da narrativa, vão consolidando a ideia de que ele não é um sujeito tão racional como aparenta. Primeiro, seu João, muito sistemático, “tinha um verdadeiro horror a empréstimos” (1987 p. 31); por isso, muito contrariado, empresta uma colcha para Sá Belisária, e com medo de doenças, não aceita a colcha de volta, doando-a a ela. Porém, segundo o narrador, a senhora o presenteia com um leitãozinho, a partir daí, Sá Belisária passou a “mandar nos trens da casa” (1987, p. 33). Outra atitude contraditória de seu João diz respeito ao espancamento de Pedro, um preso que fora lhe pedir ajuda. Arrependido passa a tratá-lo como um parente querido, até se dispõe a defendê-lo no tribunal, submetendo-se à humilhação do coronel Bento. A fim de manter as aparências, pagou pelo tratamento da esposa uma quantia vultosa, só para não pedir desconto, pois se considerava amigo do médico. Quando questionado sobre o valor pago pela consulta, seu João omite a verdade, pois, “envergonhava-se de dizer que foram cinco contos. Afinal ele era amigo do médico, os outros pediram abatimento porque não tinham conversado sobre a Alemanha, sobre a África [...]”, Além do mais, seu João Ferreira da Silva ganhara de presente do doutor um livro e ainda “tinha um filho muito parecido com o do médico e não podia, em definitivo, pedir diferença” (ÉLIS, 1987, p. 34). E, para manter as aparências, o pai do narrador fica na “pindaíba”.

Na esteira de personagens contraditórias está também Dona Josefa, a mãe do narrador. O comportamento racional dessa personagem, com seu “medo emperreado de ficar louca” (ÉLIS, 1987, p. 21), também é posto em dúvida. Precisava livrar a família do terrível mal da insanidade, ela mesma “queixava-se de umas zonzuras, umas borboletas nos ouvidos e uns temores nervosos” (1987, p. 21), por isso vivia insanamente rezando a “magnífica”, num ritual próprio de dia de “chuva braba”. Para dona Josefa, André era o próprio coisa-ruim. Sá Maira Lemes também se enveredava no ritual das rezas todas as vezes que André soltava seus urros assustadores. Ficava até mais piedosa com a chegada do louco na cidade.

Outro episódio que confirma a loucura dos habitantes do pequeno povoado, diz respeito à fuga de André da prisão depois de matar o filho do Valentim. Seu João se recusa a fechar o estabelecimento comercial por causa do louco e por isso o enfrenta. O ato de bravura do pai do narrador desperta o interesse de pessoas influentes na cidade, como o dentista, o juiz e outros comerciantes. A casa fica repleta de curiosos e a conversa gira em torno da entrega de seu João, inerte, à “sanha do louco, em holocausto da causa que defendia” (1987, p.51). O ato de coragem de seu João, ironicamente apresentado pelo narrador, desvela no conto como algumas formas de discursos delineiam determinadas práticas sociais. O “prosão animado” na

casa de seu João, aliado ao desejo de afastar André do povoado, constroem falsas verdades a respeito do Louco, de modo que as ideias defendidas pelo pai do narrador acabam por disseminar a hostilidade contra André e, conseqüentemente, expurgá-lo da cidade.

É interessante notar que, concomitantemente àquela movimentação na casa do narrador, um “martelo agoureiro ficou pregando as taxinhas e galões dourados” no caixão do filho do Valentim (1987, p. 50), mas a morte do menino de família pobre não desperta a atenção da classe favorecida do lugar. As atitudes descritas revelam a hipocrisia das relações humanas, expondo as falácias e as falsidades inerentes ao comportamento das personagens do conto.

Tais disparates chegam finalmente ao ponto crucial de identificação da loucura de toda a cidadezinha, numa relação de tensão. Esta loucura, na concepção de Monique Plaza (1999), “não é um estado mental que afecta uma pessoa [...]; ela é antes uma relação. [...] relação de tensão da qual os protagonistas, seja qual for o lado em que se situem, são partes interveniente e responsável (PLAZA, 1990, p. 14). Ao estabelecer essa tensão, Bernardo Élis apresenta o comportamento contraditório das personagens e constrói a insanidade de todos.

Como André havia destruído a cela, foi necessário colocá-lo amarrado ao moirão, no meio do largo da cadeia, numa praça pública. Uma segunda fuga é alardeada por um garoto peralta. A população entra em desespero. “Ninguém se entendia” (1987, p. 66), os que se diziam valentões, demonstraram covardia diante da simples menção da fuga de André que na verdade permanecia preso ao moirão. Ali naquele lugar, André virou espetáculo concorrido e objeto de escárnio. Naquela situação, o Louco

dava cada um arranco nas cordas que o prendiam ao moirão. Babava, os olhos saindo faíscas de ódio. Mosquitos esvoaçavam-lhe em torno e cachorros vadios espreitavam tímidos, os restos de comida espalhados perto de André Louco, no meio da porcaria (ÉLIS, 1987, p. 60).

Amarrado ao moirão, André é vigiado e também vigia numa espécie de panoptismo³ às avessas. A esse respeito, Foucault (1999c) mostra como as instituições penais reforçam o poder disciplinador sobre o louco. A punição de André está centrada na suprema segregação, no aniquilamento e na exposição da imagem louco. Segundo o filósofo francês, em todas as sociedades existem pessoas excluídas dos jogos e das festas. “Ora elas o são por serem

³ Poder disciplinador de um espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos são inseridos para adestramento. O objetivo do panoptismo, entre outras questões, centra-se em reformar a moral, aperfeiçoar o exercício de poder e fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação (FOUCAULT, 1999c, p. 162-187).

consideradas perigosas, ora elas próprias são objetos de uma festa. Tal como o bode expiatório entre os hebreus, pode ocorrer que alguém seja sacrificado ao assumir o crime dos outros” (1999b, p. 236-237).

Nesse aspecto, a voz narrativa filtra as perspectivas discursivas dos diferentes grupos sociais presente na pequena comunidade do interior de Goiás, de modo que a metáfora da loucura como deterioração do louco rompe com a proposta da relação *mesmo-outro* (FOUCAULT, 2005), havendo, portanto, a coisificação do outro, “esculpido traço por traço, num processo social e cotidiano” e assim, “escindindo o um do outro, a alteridade se torna substância definidora do Outro” (GARCÍA, 1998, p. 25), legalmente consumido pelos ditames da racionalidade. Nesse caso, André destoa dos padrões éticos, morais e legais coletivamente firmados e aceitos no interior da comunidade. Ele é o estranho, o outro no sentido da exceção, “seu perfil se destaca sobre o espaço exterior; e o relacionamento que o define entrega-o totalmente através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável” (FOUCAULT, 2005, p. 183). A alteridade de André, medida e avaliada, pelo olhar do “sujeito da apropriação” (LARROSA E LARA, 1998, p. 85), se transforma numa alteridade deteriorada.

A presença de André na cidadezinha é ambígua, ao mesmo tempo em que amedronta, causa também fascínio, atração. Essa situação de espetáculo o transforma em motivo de deleite do outro que se diz sujeito da razão. Ainda segundo Foucault (2005), os loucos sempre foram considerados motivos de espetáculo público. Na Idade Média, as naus que transportavam os loucos, quando aproximavam das cidades, abriam suas janelas para as pessoas que estavam próximas ao rio pudessem ver a carga insana transportada. No período clássico de compreensão da loucura, os loucos também eram motivos de observação e exibição pública nos hospitais ou em casa de internação.

Essa forma de exploração da imagem do louco se converge numa espécie de catarse necessária, uma vez que, segundo Foucault (2005), ele desvenda “a verdade elementar do homem: esta o reduz aos seus desejos mais primitivos [...]. Ele [o louco] mostra até onde puderam levá-lo [o homem] as paixões, a vida em sociedade” (2005, p. 512). Por isso, a necessidade do homem da razão ver aflorado no louco seus mais secretos desejos e ao mesmo tempo poder dizer “eu não sou esse aí” (FOUCAULT, 2005, 183), estabelecendo uma frágil linha divisória na fronteira entre ele, o homem racional e o outro, o louco. Nesse aspecto, os urros e gritos de André são “esclarecedores porque apresentam um mundo através de um espelho, refletindo a lógica (e a psico-lógica) da sociedade sã” (PORTER, 1987, p. 9).

Seu João vê em André Louco o reflexo de suas ações. Assim, agastado com tantas complicações psicológicas em que vivia nos últimos tempos, virou-se contra o louco que passara a ser o bode expiatório. “Não existisse ele [André], não haveria espancamento de Pedro, não haveria sua mendicidade de favores aos jurados, não haveria humilhação sua o cel.” (1987, p. 41), por isso precisava aproveitar a movimentação causada pelo alarme falso da fuga de André para pregar a revolução contra o louco.

No entanto, essa revolução demonstra mais uma vez o caráter ambíguo da presença de André ali na cidadezinha. Ele amedronta a todos com seus atos imprevisíveis de violência, mas também os atrai pela capacidade de despertar da inércia o pacato povoado. Sua figura é altamente instigante, e se converte na narrativa em um “arsenal de possibilidades poéticas, uma seara por onde se busca colher o indizível, uma estratégia com a qual se agita a inércia” (MARIA, 2005, p. 241). No conto, há uma oscilação entre o desejo de afastar e a necessidade de manter André por perto para que a cidade pudesse ter assunto. A resposta do dentista ao pai do narrador sobre a ideia de banir o Louco daquele lugar é representativa desse arsenal de possibilidades e dessa oscilação. Assim contesta o dentista: “-Precisamos do louco, seu João. Precisamos muito dele. Sem o louco ninguém aguenta a insipidez da cidade”, a mulher do juiz entra na conversa e sentencia: “Deus me livre desse movimento” e o dentista continua chistoso “se não fosse o Louco não teríamos hoje esse prosão animado” (ÉLIS, 1987, p. 57).

Por essas intervenções, depreende-se que André, com seu silêncio ruidoso, para usar o termo de Olival (2005), se converte, simbolicamente, no fio condutor da explanação de discursos. Ele não fala, mas é falado. A imaginação das personagens é ativada com os gritos de André. Assim, lendas folclóricas, especulações sobre a vida do protagonista, debates sobre os “intrincados labirintos filológicos” (ÉLIS, 1987, p. 57) ganham vigor e a cidade adquire vida. Ainda que haja um enorme fosso entre o louco e aquele que diz “esse aí é um louco” (FOUCAULT, 2005, p. 183), na linguagem desconexa do insano, o homem racional encontra sua própria loucura, uma vez que “a sanidade está intimamente relacionada com a loucura e encontra-se nos antípodas da normalidade” (COOPER, 1978, p. 160). E assim, a loucura de André é primitivamente sentida pelas pessoas do povoado, por isso a resistência, principalmente de seu João, ao Louco. Recorrendo novamente a Foucault (2005), essa resistência provoca o medo e acontece porque a insanidade está presente na sociedade de forma multifacetada nas ações de cada personagem. Sob esse prisma, o medo da loucura a isola numa região obscura onde ela é “primitivamente sentida – reconhecida antes de ser conhecida” (2005, p. 385). Com a alegação de que a loucura de André representava uma ameaça a todos aqueles que cumpriam com seus deveres de cidadãos, inclusive pagando os

impostos, a revolução do pai do narrador enfim encontra adeptos. Joana, com sua oratória de arrepiar, faz parte dessa revolução que se inicia na casa do comerciante, se estende para a “rua, a cidade, o município e enfim o retirariam para fora”. É assim que o isolamento definitivo de André se consolida.

Uma figura representativa de compreensão da loucura, a partir da crença no senso comum, é a preta Joana, a criada da casa do narrador. Impulsionada pelos gritos de André ou pelas fugas da prisão, empreendidas por ele, Joana desata seu veio comunicativo. Mergulhada num universo primitivo de compreensão do mundo e das coisas, Joana associa a imagem de André aos acontecimentos lendários, no sentido proposto por André Jolles (1976). É por ela que os causos sobre o Louco e outras histórias ganham destaque na narrativa e assombram o narrador, que assim a descreve,

Joana costurava perto da nossa cama, à luz de um candeeiro de azeite. Era um vagalume. [...] Ela costurava, a cabeça inclinada, sua sombra vacilante projetada disforme na parede e conversava sobre André Louco: “que ele matava todo mundo; que ele fizera bramura; que ele ia fugir e estrangular habitante por habitante da cidade” (ÉLIS, 1987, p. 22).

As histórias de Joana reforçam o tom trágico dado ao fenômeno da loucura de André. Enfática em sua missão de transformar os acontecimentos relacionados ao Louco numa dimensão sobrenatural, próprios do imaginário popular, Joana se utiliza de recursos linguísticos, como o suspense e a reiteração, capazes de prender a atenção do leitor. A partir desses recursos, Joana, ingenuamente, se afasta da realidade dos fatos, enveredando pelas trilhas da fantasia, instigada pelas ações de André, como pode ser comprovado no episódio da fuga do Louco da prisão.

A casa do narrador fica repleta de curiosos para discutirem a valentia de seu João. Na cozinha, Joana encontra um público perfeito para ouvir suas predições contra André, as criadas das casas dos visitantes. São elas que recriam a seu modo e mantêm vivos os acontecimentos lendários, transmitidos de geração em geração. Enquanto na sala, se travava uma verdadeira batalha pelos “sertões da erudição” (ÉLIS, 1987, p. 56), na cozinha “os casos foram de arrepiar”. Joana, de maneira envolvente e criativa, anunciava o próximo número das peripécias de André em que ele: “incendiaria a cidade; narrou casos de mortes praticadas por loucos; que André estava possuído” (1987, p. 56).

Para dar credibilidade às histórias, ou Joana presencia o fato, como é o caso de Maragã, em que ela viu a assombração vagando no quintal da casa, numa noite de sexta-feira

santa, ou busca comprovação dos fatos em alguém importante, o doutor Quinca, por exemplo. Segundo Joana, esse doutor havia afirmado que André estava com o “isprito de Rumãozinho” e que ele sabia como isso acontecera. Portadora do discurso oral, “Joana fazia muita questão de que seus interlocutores conhecessem os personagens de suas histórias, a fim de lhes dar caráter de veracidade” (1987, p. 59).

A relevância de Joana na narrativa confirma o caráter criativo de Bernardo Élis que, ao apresentar a loucura de André também pelo viés do senso comum, transmitido pelo discurso oral, extrapola essa maneira de compreender o mundo. O narrador quando focaliza Joana, delimita seu espaço de discurso e isso contribui para que o leitor possa identificar a crítica às formas arraigadas de tratamento da loucura e do louco, ainda presentes no interior das comunidades goianas e nos ermos do Brasil.

Assim como no conto VSQJ, em AL a loucura também está subjugada aos ditames da religião. A comunidade vive as superstições propagadas pela fé religiosa, tanto é que para Joana a loucura de André estava associada à possessão de maus espíritos. A mãe do narrador tem medo até de pronunciar o nome do Louco, que para ela era o próprio “coisa-ruim” (1987, p. 21). Em Sá Maria Lemes, o Louco desperta o sentimento de piedade e o desejo de rezar pelas almas penadas. Na construção dessa religiosidade, o narrador vai tecendo sua crítica às atitudes das personagens que se utilizam da fé como pretexto para justificar atos cruéis praticados contra André, segregando-o ainda mais.

Em frente à cadeia, local da prisão de André, fica a igreja. Ambas exercendo a mesma função: o aprisionamento. A cadeia, com o uso de coerções físicas, aprisiona de fato, a igreja, a partir de coerções psicológicas, cuja doutrina, fundamentada em crenças e superstições grosseiras, simbolicamente, segrega e silencia o outro, nesse caso, o possuído por forças estranhas, transformando-o numa entidade a ser temida. A igreja nesse conto não é, em momento algum, o espaço da proteção, da segurança, conforme o apresentado por DaMatta (1997), ao se referir sobre o espaço da casa. Segundo o narrador, a igreja vivia numa escuridão hesitante, cheia de mistérios ciciados, nem padre havia. “Morcegos cochichavam pelos vãos do forro, já todo arrebetado. Não havia bancos, nem genuflexórios” (ÉLIS, 1987, p. 61-60).

A igreja está deteriorada da mesma forma que André. Não há menção na narrativa da presença de religiosos naquele lugar, a não ser Sá Maria Lemes, que se sentindo com o direito incontestável, ajoelhava-se junto ao altar e “bancava o padre”, Joana que em “hipótese alguma perdia o terço” e as outras velhas, “que saíam do escuro de suas casas feito percevejos, embrulhados nos xales, arrastando chinelas”. A igreja “ia engolindo aquilo tudo” (1987, p.

60). Nesse último trecho, percebe-se a fina ironia do narrador e a crítica mordaz ao fanatismo religioso, bem como às questões religiosas maniqueístas “que teimosamente dividem o mundo em categorias antagônicas e distantes” (MARIA, 2005, p. 171) e lançam mãos de todos os recursos para fazer valer interesses próprios, não respeitando o direito singular do outro. Esse acentuado apelo às crenças religiosas, sob o domínio do coronel também aparece no conto VSQJ e contribui para o fim trágico de Joana.

No conto AL, assim como em LS e VSQJ, a figura do coronel se faz presente. Conforme o narrador de AL, na cidadezinha o coronel “receitava remédios, mandava no delegado, mandava no Juiz, no Promotor, na Igreja” (ÉLIS, 1987, p. 24). Apesar de tanto poder, o coronel Bento Correia, ironicamente identificado pelo narrador como Bentinho, não decide o destino de André Louco; na verdade ele até se compadece da situação do rapaz a ponto de ir à cadeia num dia de grande agitação do Louco e dar a ele água para beber. Porém, devido as más condições do município, os habitantes dependiam da ajuda financeira do coronel que cobrava pesados juros pelos empréstimos, de modo que a dívida nunca era totalmente quitada. Nesse caso, a função do coronel no povoado consistia em explorar a vida financeira dos habitantes, não sendo, portanto, uma figura relevante para o desenrolar dos fatos, como o fora o coronel Rufo em VSQJ.

Em AL, o projeto estético de Bernardo Élis volta-se para a metáfora da loucura como da identidade deteriorada. Interessa, nesse conto, o modo como a insanidade é construída ao olhar do sujeito razoável, tendo como pano de fundo os disparates praticados contra o louco em função das crenças alicerçadas no senso comum. Não encontrando uma resposta plausível para os questionamentos acerca do fenômeno da insanidade de André, a saída para os habitantes do povoado consistiu no afastamento do louco que afinal aconteceu num domingo.

Enfim, a revolução de seu João contra André se concretiza. Na porta da cadeia, reuniu-se “um povão para ver André Louco ir para o sítio” (ÉLIS, 1987, p. 67). Ironicamente o narrador relata que o pai não quis ver a partida do Louco, porque “ficou com muito dó do demente”, mas Joana “foi e retornou com notícias de alto valor. Haviam costurado o demente num saco de algodão cru e depois botado “aquele pacote infeliz” dentro da rede, que também foi cosida. [...] Antão e Mané Clemente partiram carregando o fardo” (ÉLIS, 1987, p. 67, grifo do autor). Esse fardo adquire a significação de um navio, a nau dos loucos (FOUCAULT, 2005), numa associação direta ao costume na Idade Média de transportar os insanos de um lugar para o outro pela vastidão das águas. Essa forma de expurgo também fora praticada contra André que sai da cidadezinha, levado numa rede como um “pacote infeliz”

para o sítio dos irmãos. A família não acolhe André no interior da casa, amarra-o ao moirão do curral, pela corrente que levava nos pés.

Nessa parte da narrativa, o narrador personagem cede espaço para uma voz onisciente, demiúrgica, que focaliza de perto todo o sofrimento de André no seio da família. Mais uma vez o Louco passa a ser espetáculo concorrido, “vinha gente de longe para ver André” (ÉLIS, 1987, p. 68) nu, debaixo de sol e chuva, estrebuchando no moirão. Assim como a população da cidade dependia do Louco para verbalizar os mais diversos discursos, no sítio, entupido de gente, também ocorre situação semelhante, pois em volta do moirão “sempre havia uma rodinha batendo papo, como no comércio” (1987, p. 68).

O ritual de partida marcado por chicotadas nos loucos do período medieval, no conto é representado como o ritual de chegada ao sítio. Assim, o tratamento desumano iniciado na cidade perpetua no sítio. Um dia, provocado por um menino “malvado”, como esclarece o narrador, André se investe contra o garoto. Esse fato culminou no espancamento do Louco que ficou “moído de pau, em petição de miséria, largado na lama” (1987, p. 68). E para evitar o ataque do Louco novamente, os irmãos de André são aconselhados por um baiano a prender o rapaz num colete de couro cru. A ideia foi aceita e,

por uns três dias, André, moído de pauladas, não podia nem se mexer, tomando salmoura, que lhe metiam pela boca semi-aberta. O calor da cozinha, porém, foi secando o colete. O couro deu de encolher-se, comprimindo as costelas do louco, espremendo-lhe os bofes. André berrava [...], dando pulos, querendo subir nas paredes (ÉLIS, 1987, p. 69)

Para evitar que André se soltasse, içaram-no no telhado da cozinha. “Lá ficou pendurado pelas costas, feito um polichinelo diabólico, esperneando no ar [...] até desfalecer”. Com o corpo todo machucado, as varejeiras encontraram lugar propício para colocar os ovos. Sem cuidado algum, André amanheceu no outro dia “como se lhe houvessem atirado um punhado de farinha [...] com o corpo fervendo de coró” (ÉLIS, 1987, p. 69-70). Segundo o baiano, aquilo acontecera porque André estava com o “isprito” de Antônio Conselheiro. Por isso, as rezas e “benzedoiras” aconteciam com frequência. “Faziam procissões [...] e quando alguém bocejava, era obrigatório fazer uma cruz na boca para o ‘xujo’ não entrar na alma. Novamente, o baiano apresenta a solução para o problema da bicheira. Numa ironia mordaz, o narrador expõe a solução encontrada pelo baiano: “- Isso, na Bahia, é coisa simples. É só benzê. Mais o coipo do infeliz tá intupido de demonho e num aceita reza. A mio mermo é ribá criolim” (1987, p. 70). Assim fizeram e saíram para rezar o terço em outro sítio vizinho,

largando André à própria sorte. Quando voltaram, não havia mais bicho no corpo de André que também estava morto. Transformado em santo, o “Santo André Louco, mártir, orai por ele” (ÉLIS, 1987, p. 71). Os fragmentos evidenciam enfaticamente a crítica do narrador aos desmandos praticados contra o outro em nome da religião, da fé em superstições que regem o senso comum. Aliando o grotesco, o trágico e o cômico, as falas e ações do baiano machucam a sensibilidade do leitor. Ainda com base nesses trechos de fala do baiano, o narrador culto se afasta para deixar fluir a fala da representação social, impregnada de verdades construídas a partir dos saberes populares, transmitido pelo discurso oral de geração em geração. Desse modo, a compreensão da loucura no âmbito popular e religioso representa a encarnação de maus espíritos e o louco o próprio “coisa-ruim”, depreende-se assim que o sofrimento é uma prática justa e necessária, pois, o louco em si não sofre, mas sim espírito que invadiu sua alma. Conforme a leitura crítica de Albertina Vicentini, do conto AL, o sofrimento imposto a André agride também o leitor que de repente,

de dentro do texto, o mundo desaba e a sensação que temos, quando imaginamos o corpo disforme e maltratado de André Louco, repleto de larvas e moscas, a que se ateia “creolina”, é a sensação de um limite que não poderia ter transposto sem perder a humanização, e que por mais patética que seja a cena e a piedade humana que ela incute em nós, impossível é não sentir repugnância pela imagem que temos em mente (VICENTINI, 2005, p. 137, grifo da autora).

Em AL, Bernardo Élis, ao expor o sofrimento brutal impingido a André, apresentando-o como uma personagem sem identidade, diminuída, estragada (GOFFMAN, 1988), chama a atenção do leitor para uma situação histórica de um passado quase bíblico, vivenciado em cidadezinhas do interior goiano, “numa correlação fluente dos acontecimentos de culpa impostos pelas condições físicas, mentais e sociais numa comparação com o tratamento dado aos animais” (JORGE, 2005, p. 84).

Nesse contexto, o empenho social, ideológico do autor Bernardo Élis, em retratar um espaço impregnado de preconceitos e superstições, demonstra ao leitor a impossibilidade de compreensão do fenômeno da loucura, como a manifestação positiva da alteridade do outro, do marginalizado. Nas três narrativas, LS, VSQJ e AL, a segregação dos que não se enquadram nos ditames da razão determina o destino dos loucos. Luiz (LS) vive um confinamento perpétuo na própria casa, Joana (VSQJ) e André (AL) morrem num rito de crueldade, muitas vezes dispensado aos animais escolhidos para o holocausto. Enquanto na narrativa LS, o abandono se justifica por uma ação anterior, o adultério do pai e posterior, a prática de incesto, em VSQJ e AL, a partir do uso do discurso da religião, emprega-se

argumentos que atenuam a consciência da comunidade em relação aos atos desumanos praticados contra o desigual. Tanto é que o pai do narrador em AL sentiu tão apiedado do Louco que não teve coragem de ver sua partida, isso sem contar que fora ele o responsável por disseminar a revolução contra André. No conto VSQJ, seu Rufo “muito bom e muito correto” (ÉLIS, 1987, p. 117) cumpria com a promessa feita ao coveiro a respeito do casamento com Joana e o coronel Carlos (LS), protege a si mesmo da curiosidade alheia quando confina o filho num quarto escuro.

Em nome da hegemonia da razão, exclui-se André da cidade, porém a falta de Louco nesse espaço é sentida por todos. Até a música costumeira, de todos os domingos, que o dentista colocava para tocar no gramofone, soou tristemente, num tom fúnebre, preenchendo de tristeza a solidão da comunidade. Quando a música cessava de tocar, pairava na cidade “mais muda e mais deserta”, um vácuo enfadonho. Precisavam do louco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão do fenômeno da loucura pelo viés da literatura, numa perspectiva foucaultiana, foi o ponto de partida desse estudo para se chegar às possíveis descobertas a respeito da intrínseca relação entre a criação literária e a insanidade. No início do percurso ficou provado que a loucura, como manifestação social e, portanto, parte da realidade humana, constitui-se em uma importante temática para o fazer literário, tanto é que o filósofo francês Michel Foucault (2005) partiu basicamente das obras literárias para tecer a arqueologia da insanidade ao longo do período clássico, oferecendo ao leitor um meio de conhecer determinada realidade sócio-histórica.

Artisticamente representada, a loucura se transforma num elemento-chave de interpretação de determinado contexto e nas páginas do texto literário ela diz mais do que aparenta sua conduta, linguagem, gestos. Construída por símbolos pertinentes a cada cultura ou sociedade, a loucura encontrou na literatura espaço privilegiado de representação.

Nesse sentido, como um fenômeno social, a temática da loucura também é recorrente na obra *Ermos e Gerais* (1944), do escritor Bernardo Élis. Atuando como mecanismo de denúncia, a loucura na referida obra emerge como símbolo máximo da alteridade e assume a condição de metáfora da identidade deteriorada. Nessa perspectiva, é possível perceber que nos contos LS, VSQJ e AL, há uma relação de tensão entre o Eu, aquele que se diz sensato e o Outro, o marginalizado. Essa tensão pode ser percebida na proteção excessiva do coronel Carlos (LS) para com o filho, com o intuito de resguardá-lo da curiosidade alheia. Pode ser encontrada também nas ações excludentes do coronel Rufo (VSQJ) para com Joana, na tentativa de limpar a honra da família e por fim, na extrema segregação de André (AL), elevado à condição de bode expiatório da comunidade.

A presença, nos textos analisados, de frases simples, repletas de expressões do senso comum, a partir de uma linguagem peculiar, rica de construções eruditas que se fundem com a fala popular, a observação das artimanhas do narrador, ora demiúrgico, ora personagem e a composição do ser fictício das narrativas LS, VSQJ e AL possibilitou a constatação de que o escritor goiano, esteticamente, coloca em discussão as mazelas sociais vividas pelos habitantes dos ermos do planalto central, ressaltando assim os valores, os costumes e o modo de vida da sociedade de seu tempo. Essa forma de representar determinada realidade social contribuiu para a reflexão acerca dos inúmeros discursos socialmente construídos em relação

ao louco e à representação da loucura nos contos trabalhados. Além do mais, permitiu também pensar se o texto literário se projeta como mecanismo de emancipação, de conhecimento do Outro a partir de si mesmo, ou se reforça os estereótipos negativos dos grupos marginalizados socialmente. A tentativa de identificar a personagem louca nos contos e como ela foi esteticamente construída constitui-se num dos caminhos para a compreensão dessas duas hipóteses levantadas.

A esse respeito, depreende-se da leitura das narrativas que a loucura representada nos textos exerce uma função ambígua, ora ela fascina, ora transmite uma sensação de temor. Essa ambiguidade pode ser sentida a partir das ações das personagens, principalmente do conto AL. André não se ajusta às normas estabelecidas por seu grupo social, por isso representa perigo para o povoado, mas ao mesmo tempo o protagonista de AL transcende o estigma de doente mental e alegoricamente se transforma em uma chama que acende o pavio do discurso na comunidade, sendo, portanto necessário no lugar. André é o reflexo do Eu no Outro. Ele desvenda a “verdade elementar do homem, [reduzindo-o] a seus desejos mais primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo” (FOUCAULT, 2005, p. 512). Nesse caso, ao focar a personagem louca, demonstrando as agruras vividas por ela, o texto literário de Élis se projeta como mecanismo de conhecimento do Outro a partir de si mesmo. É o caso da representação de André, que mesmo não tendo voz e nem espaço na sociedade onde vive, instiga a propagação de discursos e demonstra as fraquezas das outras personagens no trato com o louco. Essa fragilidade acaba por revelar o Outro, nesse caso o louco, como uma figura máxima da alteridade em relação ao sujeito da razão. As ações das personagens contra ou a favor de André propiciam ao leitor o reconhecimento desse Outro como elemento constitutivo de ‘nós’ mesmos (JODELET, 2005, p. 47).

Nessa perspectiva, André se transforma num arquétipo através do qual o leitor consegue apreender um novo modo de olhar o mundo e entender a realidade. Esse reconhecimento, porém, não acontece entre as personagens que se dizem dotada de racionalidade, pois não há no interior das narrativas a aceitação plena do marginalizado, isto é, do Outro em relação ao Eu. Na verdade, entre essas personagens acentuam-se a formação de estereótipos negativos dos grupos que estão à margem da sociedade.

Nesse sentido, nos três contos, a representação da personagem louca se dá de modo evasivo, enigmático, ambíguo. Não é possível compreender os anseios, nem descobrir a real causa da loucura de Luiz. O ambiente nebuloso criado em volta do rapaz reforça algumas especulações do narrador que também busca uma resposta para tal problema. Seria castigo divino pela prática e incesto, como afirmara o negro em estado de embriaguez, ou desespero

pela perda da amada? É justamente essa incerteza, gerada pela busca da causa da insanidade de Luiz, que consolida o universo de sombra, metaforicamente construído para dar conta da fragilidade das relações humanas num espaço fortemente marcado pelo isolamento político, social e econômico.

Nessa mesma linha de construção ambígua da personagem louca, estão também os protagonistas Joana (VSQJ) e André (AL). As informações sobre a origem das duas personagens são insuficientes para desvendar o íntimo de cada uma. A tentativa de argumentação de Joana quanto às promessas de Dedé não é aceita pela família Rufo que obriga a moça a se unir ao temível coveiro. No caso de André, a convivência torna-se intolerável tanto na comunidade onde vive quanto no seio familiar. O narrador, assim como as demais personagens, não conhece o universo psicológico da personagem louca, nem seus mais íntimos sentimentos e muito menos seu ponto de vista em relação à loucura, seus anseios e perspectivas.

Apesar da aproximação do narrador aos protagonistas insanos, a interioridade dessas personagens permanece insondável, e o que se apresenta de mais concreto é a exterioridade física de cada uma, bem demarcada, distinta da caracterização do sujeito racional. Essa exterioridade física desvela ao leitor o destino de cada personagem louca. Luiz, alienado pela instituição familiar que “traça o círculo de sua razão: lá o homem se entrega à insanidade e a todos os seus furores” (FOUCAULT, 2005, p. 92), perde o direito de ir e vir. Joana e André, vítimas da intolerância do sujeito da razão, não são aceitos no grupo social.

A ausência de verbalização das palavras, ou a linguagem distorcida, transgressiva da fala do louco nos contos consolida o projeto estético de Bernardo Élis e representa a maneira como o discurso da razão subjetiva o louco e nesse mesmo projeto discursivo a sociedade é desnudada. Nesse caso, “a loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e palavra implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão de sua relação muda” (FOUCAULT, 1999b, p. 196). Assim, os grunhidos de Luiz, os urros e gritos de André são “esclarecedores porque apresenta um mundo através de um espelho, refletindo a lógica (e a psico-lógica) da sociedade sã” (PORTER, 1987, p. 9).

Com base no pressuposto do filósofo francês Michel Foucault, de que “a loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas e da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam” (FOUCAULT, 1999b, p. 150), o projeto estético de Bernardo Élis em representar a loucura no interior de uma sociedade racional, sã, propicia ao leitor a percepção dos inúmeros discursos excludentes da razão cuja base está na homogeneização das diferenças e na segregação daqueles que não se ajustam às regras

impostas pelo homem racional. A loucura como motivo de vergonha (LS), associada às ações do coronel Rufo contra Joana (VSQJ) e ao tratamento desumano de toda uma comunidade, dispensado a André (AL) constroem a imagem da insanidade e da alteridade do louco como um ser “estragado, diminuído”, sem identidade, sem perspectivas de aceitação no grupo social. Ao mesmo tempo em que essa imagem vai se consolidando na criação artística de Élis, o leitor entra em contato com o modo como a sociedade lida com seus loucos, reconhecendo nas atitudes do sujeito da razão as ações excludentes praticadas contra o diferente. Enfim, a partir de uma escrita peculiar, a produção literária de Bernardo Élis efetiva o contato entre literatura e sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Presença literária de Bernardo Élis*. Goiânia: UFG, 1970.

_____. *Estudos sobre quatro regionalistas*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1985

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A doida”, em _____. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 1997. [Ed. Original de 1951]

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores).

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. . Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM. 1983

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 1994.

AULETE, Caldas. *Minidicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. In: BERGES, Daniel. *Métodos Críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fonte, 1997.

BARRETO, Lima. *Um longo sonho de futuro*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1998.

BECHARA, Evanildo. “Bernardo Élis (Apresentação)”. In: ÉLIS, Bernardo. *Seleção*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grunnewald et al. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.57-74. (Coleção Os Pensadores)

BÍBLIA Sagrada. 78. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2009

BIRMAN, J. A cidadania tresloucada. In: BEZERRA JÚNIOR, B.; Amarante, P. (Orgs.). *Psiquiatria sem hospício: contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

CAMPOS, Gedeon Pereira. *Risibilidade na contística de Bernardo Élis*. 2008. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás

CAMPOS, Itami. *Coronelismo em Goiás*. 2.ed. Goiânia: Vieira, 2003.

CANDIDO, Antonio Mello e Souza. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.51-80. (Coleção Debates).

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In:_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p.140-162.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COOPER, David. *A linguagem da loucura*. Trad. de Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.

DAMATTA, Roberto. “A casa, a rua e o trabalho”. In. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994 (Série Princípios).

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002

DOURADO, Autran. *A Barca dos Homens*. Rio de Janeiro: Difel, 1964.

ÉLIS, Bernardo. *Veranico de janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Obra reunida/Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. Vol.1,3,4. (Coleção Alma de Goiás).

_____. *André Louco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. A vida são as sobras. *Remate de Males*, Campinas, n. 17, p.9-142, 1997.

FERNANDES, José. A antologia do nome. *Revista da Academia Goiana de Letras*, Goiânia, n. 21, pp 91-100, jul. 1998.

FERREIRA, Guacy Tadeu da Silva. O coronelismo no Estado de Goiás (1889-1930): as construções feitas do fenômeno pela história e literatura. In: CHAUL, Nasr Fayad (coord.). *Coronelismo em Goiás: estudos de casos e famílias*. Goiânia: Kelps, 1998. p.17-74.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martin Fontes, 1999a.

_____. *Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Trad. de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b. (Coleção Ditos e Escritos).

_____. *A loucura, a Ausência da Obra*. Coleção Ditos e Escritos I; organização: Manoel de Barros; Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b

_____. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Trad. de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999c.

_____. *Linguagem e literatura*. In: Foucault, a filosofia e a literatura; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense Abril Cultural; 1985.

FREUD, Sigmund. “Escritos criativos e devaneio”. Em *Obras Completas*. v. IX. Trad. de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCÍA, Ramón. “A propósito do outro: a loucura”. Em LARROSA, Jorge; LARA, Nuria Pérez de (Orgs.) *Imagens do outro*. Trad. de Celso Márcio Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

_____. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. de Dante Moreira Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOTLIB, Nadia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da Urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

JODELET, Denise. “A alteridade como produto e processo psicossocial.” Em ARRUDA, Ângela (Org.) *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998

_____. *Loucuras e representações sociais*. Trad. de Luci Guimarães. Petrópolis: Vozes, 2005.
JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORGE, Miguel. “Sessenta Anos de *Ermos e Gerais*”. In: UNES, Wolney (org.). *Bernardo Élis. Vida em obras*. Goiânia: AGEPEL: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p.83-97.

LANDA, Eva. “O preconceito como violência do pensamento: espaço narcísico e imagem do outro”, em HARDMAM, Francisco F. (org.) *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LANDOWISKI, Eric. *Presenças do Outro: ensaios de sociosemiótica*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LARA, Nuria Pérez de. “Imagens do outro: imagens, talvez, de outra função pedagógica”. Em LARROSA, Jorge; LARA, Nuria Pérez de (Orgs.) *Imagens do outro*. Trad. de Celso Márcio Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LEITE, Lígia Chiappini Morais. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção Ensaio).

_____. *O foco narrativo*. 10. Ed. São Paulo: Ática, 2002. (Coleção Princípios).

LIMA, Herman. Bernardo Élis. In: *Veranico de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática. 1976

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

MACHADO, Dyonélio. *O louco do Cati*. São Paulo: Ática, 1981. [Ed. Original de 1942]

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORANT, Nicola; ROSE, Diana. Loucura, multiplicidade e alteridade. In: ARRUDA, Ângela (Org.) *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 129-148.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. s/ trad. São Paulo: Martin Claret, 2000.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O processo sintagmático na obra literária*. Goiânia: Oriente, 1976.

_____. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

_____. “Chegou o governador”, ficção e história. O silêncio ruidoso de um grande escritor. In: UNES, Wolney (org). *Bernardo Élis. Vida em obras*. Goiânia: AGEPEL: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005. p.61-79.

ORLANDI, E. P. *As formas de silêncio*. 5. ed. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2002

PALACIN, Luiz. *Coronelismo no extremo norte de Goiás*. O padre João e as três revoluções em Boa Vista. Goiânia; São Paulo: Cegraf / Loyola, 1990.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. de Miguel Ruas. São Paulo: Martin Claret, 2004..

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

_____. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Ed. 34, 2000

_____. *Miragem da literatura, ditadura da imaginação*. Cult revista brasileira de literatura. São Paulo, n. 7, p. 58-62, 1998

PLACER, F. Gonzáles. “Identidade, diferença e indiferença – o si mesmo como obstáculo”. Em LARROSA, Jorge; LARA, Nuria Pérez de (Orgs.) *Imagens do outro*. Trad. de Celso Márcio Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

PLAZA, Monique. *A escrita e a loucura*. Trad. De M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

PORTER, Roy. *Uma história social da loucura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2. ed. Tradução de Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Alexandre Simões. “Loucura, cidadania e subjetividade: confluências e impasses” *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza v. 3, nº. 1, mar. 2003, pp 97-104.

ROSA, João Guimarães. “Sorôco, sua mãe, sua filha” em _____. *Primeiras estórias*. 8 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976 [Ed. Original de 1962].

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.09-49. (Coleção Debates).

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SALLES, Gilka Vasconcelos Ferreira de. “Saúde e Doenças em Goiás (1826-1930)”. In: FREITAS, Lena Castello Branco Ferreira de (Org.). *Saúde e doenças em Goiás: a medicina possível*. Goiânia: Ed. UFG, 1999.

SANTOS, Nádía Maria Weber. “Psiquiatria e história cultural: a literatura como fonte e a loucura como objeto”. In: WADI, Yonissa Marmitt; SANTOS, Nádía Maria Weber (Orgs.). *História e Loucura: saberes, práticas e narrativas*. Uberlândia: Edufu, 2010.

SANTOS, Rogério Santana dos. *O triunfo do Conto*: Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis. 2004. 358 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SILVA, Gislene Maria Barral L. Felipe da. *Olhando sobre o muro*: representação de loucos na literatura brasileira contemporânea. 2008. 223 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas sociais) Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2008. Disponível em... acesso fevereiro de 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos goianos II*: a crítica e o princípio do prazer. Goiânia:UFG, 1995, v.2

_____. O testemunho literário de *Ermos e Gerais*. In: *Seleta*. Antologia de contos. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.pp. 5-15.

UNES, Wolney (Org.). *Bernardo Élis*: vida em obras. Goiânia: Agepel: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005.

VIEIRA, Emílio. *O expressionismo em Bernardo Élis e Siron Franco*. Goiânia: UFG, 2000.

Jornal Opção. Edição on-line. [Entrevista de Bernardo Élis a Haroldo de Britto] Disponível em:

<<http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Especiais&subsecao=Especiais&idjornal=139&idesp=14>>. Acesso em 02 abr 2009.