

3 Em direção ao texto

Finalmente, a leitura do romance ameaça despontar nas páginas que se seguem aos paratextos editoriais. Vencidos os primeiros obstáculos, tem-se à frente uma página com a dedicatória. Mais uma página virada e eis que surge algo como um texto explicativo da organização do material narrativo. O autor, editor ou organizador desse material descreve as duas seções do romance, fornecendo datas, locais e nomes, no que pode ser uma tentativa de evitar equívocos ou ambigüidades: “Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de 'Armadilha para Lamartine':” (APL, p. 7). Em seguida, arrola as seções em a) e b), sendo a primeira “O Diário da Varandola-Gabinete” e a segunda as “Duas mensagens do pavilhão dos tranqüilos”.

A diferenciação do tipo, através do grifo²⁸, utilizado nesse texto introdutório é responsável pela sua aparência de não pertencimento ao conjunto ficcional que apresenta. Assim como o texto da dedicatória, a autoria dessa “nota” ou “sumário” de *Armadilha para Lamartine* é inadvertidamente atribuída ao autor ou autores empíricos. O texto, por isso, porta um teor de credibilidade por não estar inserido no âmbito da ficção que se desenrolará nas páginas seguintes. Além disso, seu tom direto e preciso, quase oficial - ao contrário dos textos da orelha -, só faz confirmar essa impressão. Seria importante, contudo, reconhecer e classificar a instância enunciativa desse discurso, visto que, ao virar a página, a ordem anunciada é invertida sem nenhum aviso prévio.

A instância responsável pela enunciação – e que seria também a responsável pela organização do material diegético – se desautoriza como aquela anteriormente identificada como não pertencente ao mundo narrado da ficção. A ficção começara antes mesmo que o leitor pudesse dela se dar conta. Com isso, após o reconhecimento das inconsistências presentes nos paratextos, torna-se evidente, de início, que o melhor pacto de leitura seria aquele baseado na desconfiança da autoridade das vozes narrativas que serão apresentadas.

²⁸ A edição de 1991 não traz dedicatória. Após a folha de rosto, que tem impressas em seu verso informações sobre a coleção da qual *Armadilha para Lamartine* faz parte, uma folha com o título, nome de autor e editor precede a folha que contém a nota introdutória. Ao contrário da edição de 1998, não há diferenciação do tipo pelo grifo. O texto se integra, sob o aspecto tipográfico, ao texto do romance propriamente dito.

3.1 O mensageiro e as mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos

Escritas por Lamartine M., no Sanatório, fazendo-se passar por um outro doente (Ricardinho). Dr. Espártaco havia travado conhecimento com este último quando as visitas ao filho ainda lhe estavam proibidas; Ricardinho fizera-lhe então algumas revelações (veja-se às páginas 234-5 deste volume), merecendo de Dr. Espártaco o título de “informante extra-oficial”. Lamartine se entusiasmou com o imprevisto da ligação Espártaco-Ricardinho e imaginou alimentá-la com essas “mensagens”, de conteúdo em geral ultrajante para os médicos do Sanatório. Elas chegaram a ser escritas mas ficaram escondidas num lugar que só Lamartine sabia. Foram entregues a Dr. Espártaco (que, como de costume, as incorporou ao Diário) depois da volta à casa e à normalidade. (APL, p. 7)

Assim é descrito o texto que, segundo a nota introdutória, deveria constituir a segunda parte do romance. Sem qualquer advertência, antecede a primeira parte e instaura uma nova ordem (ou desordem) que deveria servir de encaminhamento de leitura. As “Mensagens”, escondidas e posteriormente entregues a Espártaco M., assemelham-se a um manuscrito encontrado e inserido em outra narrativa. Convencionalmente, estaria emoldurado por esta outra narrativa, devidamente especificado enquanto “documento” anexado à narrativa em curso. Entretanto, a antecede. Permite-se revelar como uma parte incorporada ao todo. A nota introdutória, ao estabelecer uma ordenação (que não é seguida) e ao explicar as partes componentes do romance, instiga uma leitura que conduz a uma ordem na qual as mensagens representam uma narrativa secundária, absorvida pelo diário. Esse, sim, constituiria uma narrativa primária. A inversão, porém, apontará para a existência de uma voz que enuncia e que se aproxima da idéia de um “narrador não-confiável” (ou, utilizando o termo de Wayne Booth, um *unreliable narrator*). Não sendo necessariamente uma mentira, aquilo que é narrado é compreendido de maneira diferente pelo leitor. Ou melhor, o leitor se encarrega de inferir um sentido e uma verdade que não são, em momento algum, oferecidos pelo narrador.

As “Duas Mensagens” somam dezenove páginas (um contraste com a segunda parte do livro, que se prolonga por duzentas e sessenta e duas páginas) e nelas, através uma narrativa surreal, quase ilógica, o leitor conhece um pouco da experiência de internação de Lamartine. Sabe-se, de antemão, que apesar de ser atribuída a outro interno, Ricardinho, é de Lamartine a autoria das mensagens. Embora referindo-se a si mesmo em terceira pessoa pela voz de outro personagem, Lamartine emerge, de uma certa forma, como um narrador

autodiegético²⁹ da primeira parte do romance (ou quiçá da totalidade narrativa de *Armadilha para Lamartine*). Se o fato de a identidade do narrador homodiegético ser diferente da do protagonista Lamartine, na primeira mensagem, parece negar essa possibilidade, na segunda mensagem, o personagem-narrador, Ricardinho, revela que o que estará relatando foi-lhe “transmitido por Lamartine M., há três dias, numa linda tarde de sol”(APL, p. 22). Ricardinho é, ao mesmo tempo, testemunha do que relata na primeira mensagem e mero veículo de comunicação da experiência de Lamartine, na segunda mensagem. Assim, tem-se assegurada a Lamartine não somente a autoria das mensagens, mas também o papel de narrador metadiegético na segunda mensagem.

Se a condição para ser um narrador autodiegético reside na acumulação das funções de narrador e de protagonista, Lamartine careceria de um papel mais ostensivo como instância enunciativa do discurso, na primeira parte das mensagens. Na segunda parte, porém, por conta do artifício empregado pelo narrador oficial de relatar aquilo que lhe foi transmitido por Lamartine, levando-o a ostentar uma voz narrativa, Lamartine é promovido ao *status* (ainda que implícito e subentendido) de um narrador metadiegético. Forma-se, através desse jogo de atribuições autorais e narrativas, um triângulo composto por uma voz autoral, um autor presumido e um narrador (ou voz narrativa). Há, nessa trindade forjada, uma tentativa de diálogo entre a presença de um “autor implícito” (ou “autor no texto”), um narrador e a focalização, ou ponto de vista, a partir do personagem escolhido como responsável por narrar. Desse diálogo dependerá a credibilidade daquilo que se narra.

A focalização nas duas mensagens representa uma importância que supera a da escolha do personagem narrador. Principalmente na segunda mensagem, quando Lamartine acumula a função de narrador metadiegético. Nela, o narrador alegado passa a descrever um evento ocorrido com Lamartine, durante a noite. Como uma narrativa da alucinação, ela tem o ponto de vista, ou melhor dizendo, o ponto de percepção do próprio Lamartine, subtraindo, assim, ao narrador a

²⁹ Genette entende o narrador autodiegético como expressão do grau mais intenso da narração homodiegética. Em outras palavras, ele é aquele que não pode ser uma presença ordinária na narrativa, ou seja, é narrador e protagonista ao mesmo tempo e, assim, diferencia-se do narrador homodiegético que pode assumir gradações variadas de presença e ausência na narrativa.

possibilidade de ter testemunhado a cena, como acontece com a primeira mensagem:

Lamartine acordou, de madrugada, com o corpo de uma das enfermeiras estendido ao longo da cama e colado ao seu, por cima dele, os seios fazendo pressão sobre o seu rosto, sufocantes, e ele sem poder ver o que ela fazia, mas sentindo, pela gesticulação enérgica dos seus braços, que manipulava instrumentos médicos acima da sua cabeça, em combinação com outra pessoa que devia estar junto da cama e que clareava o quarto com o foco de uma lanterna. Era exatamente a enfermeira que sempre lhe aplicava os choques (uma loura escultural) mas nunca o havia feito de forma tão extravagante. Sentiu um medo indizível da descarga que, traiçoeiramente, lhe preparavam, e do jeito meio às pressas com que os preparativos estavam sendo feitos. E chegou a chorar de raiva por constatar que o plano havia falhado miseravelmente. (APL, p. 27)

O narrador limita-se ao papel de mero veículo para o relato de Lamartine, sem imprimir sua perspectiva ao relato. A omissão do papel de Lamartine como narrador autodiegético das mensagens pode, segundo diagnóstico de Genette, constituir-se em uma forma de “patologia narrativa”, cujo sintoma mais evidente poderá se manifestar na forma de um “estado de incompletude textual”³⁰. De fato, as duas mensagens não encerram um ciclo convencional de acontecimentos. Ainda que as ações narradas dentro das mensagens respondam a um sistema causal, os textos em si não respeitam uma relação causal com aquele que os sucede. Entende-se, ao avançar-se na leitura de “O Diário da Varandola-Gabinete”, que os eventos narrados em “Duas Mensagens” encontram-se, cronologicamente, em uma posição intermediária no eixo que marcaria os eventos narrados no diário. Embora não esteja explicitamente marcada, esta localização medial - representando a fronteira entre um estado de coisas inicial, supostamente harmônico e são, e uma desestabilidade causada pela loucura (e seus reflexos mais imediatos no cotidiano dos personagens) - representa também a relação de causa e efeito entre aquela suposta harmonia e a loucura desestabilizante. A resposta à loucura que é explicitada nas mensagens encontra-se na narrativa do diário, que localiza temporalmente os eventos narrados nas mensagens, além de servir como origem do estado de coisas ali descrito.

O movimento de afastamento de sua própria identidade e assimilação de outra – ou empréstimo de outra identidade para fins narrativos – permite a Lamartine narrar-se, textualizar-se, servir de matéria para uma narrativa que,

³⁰ GENETTE, G., *Narrative discourse – An essay in method*, p.246.

como o próprio nome indica, presta-se à comunicação de algo. A cisão de sua personalidade pode também ser sintomática da própria estrutura dupla que o romance apresenta em vários níveis. Em um nível extratextual, englobando questões concernentes à autoria e ao autor empírico, através do nome do(s) autor(es) na capa. Em um nível textual, através da divisão do material narrativo em duas partes que representam textos de naturezas distintas, *mensagens* e *diário*, e atribuições autorais e narrativas igualmente distintas. A primeira quer tornar pública a farsa que se esconde sob um processo de restauração da sanidade. O segundo, tornar íntimo o que é público, desviando a atenção daquilo que teria importância na economia das emoções da família, através de uma escrita íntima, para as insignificâncias da vida cotidiana. Além disso, no nível da diegese, há a já previsível relação problemática entre pai e filho, na forma de uma expectativa de continuidade dos valores do pai, no filho, para que disto resulte apenas uma identidade, a do pai. E pelo movimento de ruptura sempre ensaiado e, efetivamente, executado pelo filho, como forma de afirmação de uma identidade diferente daquela imposta pela figura paterna.

Na segunda parte do romance, as duplicidades em conflito vão se mostrar com mais vigor quando, em pólos opostos, entrarão em tensão a crença religiosa do filho e o ateísmo do pai; a valorização do centro (a Casa) pelo pai, como forma de manutenção da instituição familiar, e o comportamento evasivo do filho, que abandona a casa. Pai e filho discordam na política, na arte, na filosofia – como dois mundos representacionais distintos que, em tensão, estão, todavia, ainda unidos. É tentador o paralelo entre a relação pai e filho e os dois tipos de narrador traçados por Walter Benjamin em “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Espártaco seria como o “camponês sedentário”, cuja narrativa evoca as histórias e tradições do clã. Lamartine é o “marinheiro comerciante”, o ser em constante trânsito. Curiosamente, o marujo Lamartine pouco conta sobre outras terras. Sua narrativa é a narrativa da fuga do centro, do escape da sanidade que é representada pela tradição de Espártaco. A escrita de Lamartine é a escrita do movimento, da flutuação, da experiência “fora do corpo”. Espártaco, por outro lado, orgulha-se de nunca ter passado “um dia fora de casa” (APL, p. 33).

Para Michel Foucault³¹ o cavaleiro errante D. Quixote é “uma escrita errante” que “vagueia ao sabor da aventura”, traçando o limite que separa o mundo das semelhanças entre palavras e coisas de um novo modelo de mundo, baseado na arbitrariedade do signo. Entre o louco, “homem das semelhanças selvagens“, e o poeta, aquele que “reencontra o parentesco subterrâneo das coisas”, surgirá um espaço onde diferenças e identidades sobrepujarão a noção de semelhança. O Lamartine descrito nas “Mensagens” assume as duas posturas, de poeta e louco, fazendo surgir e desaparecer esse espaço do convívio entre diferença e identidade. Lamartine é o ser “ex-cêntrico”³² dentro do universo representacional do diário e do mundo de Espártaco. Ele está na “fronteira ou na margem”, “dentro e, apesar disso, fora” por ser ousado e enxergar a realidade por uma outra perspectiva.

Mensagem é sinônimo de comunicação, de notícia, de algo que precisa ser transmitido. Significa também um sistema de sinais que, na teoria da informação, serve de suporte à comunicação excluindo assim qualquer consideração acerca do conteúdo, sendo apenas relevante o nível da expressão. Pode ser, além disso, a essência de uma obra, o conteúdo mais íntimo e perene de uma filosofia ou de uma obra de arte. As “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos” aceitam as três acepções mencionadas, pois elas são:

a) o discurso que comunica algo – a prática terapêutica baseada em eletrochoques, os “métodos bárbaros” (APL, p. 22), e a cura que se confunde com o próprio processo de desenvolvimento da patologia³³;

b) a exposição do código para decifração do diário do pai;

c) e, por fim, são a essência do todo que se chama *Armadilha para Lamartine*.

³¹ FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas*, p.63-7.

³² HUTCHEON, L., *Poética do Pós-modernismo*, p.96.

³³ “O eletrochoque ajudando, o próprio doente faz o resto. Permite-se, alimenta-se, incentiva-se toda sorte de inclinações mórbidas. Que a doença se agrave – tanto melhor! É o que se quer. Há de chegar a um ponto, a um extremo (...) em que ocorra o colapso total. O doente se destrói e está em condições de ser reconstruído por Philips & Cia, no doce ambiente do Pavilhão dos Tranqüilos.” (APL, p.23)

Seja como essência ou como código de acesso para o interior de outro sistema de significados, as “Mensagens” têm ainda outra importância por serem, nesse primeiro romance, uma evidência da ambivalência funcional do personagem Lamartine como narrador autodiegético, disfarçado, e como uma espécie de “autor textual” (ou “autor no texto”). No segundo romance, *Que pensam vocês que ele fez*, ficará mais clara essa função de Lamartine como “autor no texto”. Invertendo-se o movimento observado em *Armadilha para Lamartine*, no qual o filho é supostamente narrado pelo pai, através do diário, no segundo texto o filho narra o pai, através, mais uma vez, da apropriação e recriação de trechos do diário paterno. Dessa forma, pensá-lo como instância narrativa ou instância doadora do discurso narrativo é evidenciar as estratégias narrativas do romance e, ao mesmo tempo, dar início à tarefa de interpretá-las à luz do contexto apresentado pelo mundo da obra.

3.2 Considerações sobre o narrador

Todo e qualquer texto narrativo pressupõe sempre a existência de uma instância responsável pelo discurso. Essa instância pode ser chamada de *narrador* e também pode assumir diferentes feições, de acordo com algumas características. Platão propõe a existência de três tipos de narrativas, conforme a ausência ou a presença da voz do narrador. O primeiro tipo é uma narrativa exclusivamente imitativa. Empregada nas tragédias e comédias, essa narrativa estaria caracterizada pela prevalência dos diálogos e pela ausência total da voz do narrador. Ou, como diz Platão, quando “o poeta, suprimindo tudo o que poderia introduzir em seu nome nas falas dos interlocutores, não deixa senão o diálogo.”³⁴ O segundo tipo, feito em nome do poeta, é identificado com a poesia lírica. O último, espécie de amálgama dos dois primeiros, reúne tanto a representação ou a imitação, através da utilização das vozes dos personagens, quanto a voz narrativa do poeta. Como exemplo, ele oferece a epopéia, cujo reflexo se mostrará na narrativa empregada, muito depois, pelo romance.

Platão ainda fala de uma “narrativa simples”, que não lançaria mão da imitação através da inserção de diálogos. O poeta, ou narrador, falaria por si, descrevendo cenas e personagens – um narrador que será classificado de

³⁴ PLATÃO, *A República*, p.102.

heterodiegético ou narrador em terceira pessoa. A nomenclatura proposta por Platão será refutada por Gerard Genette, que proporá a utilização do termo “narrativa pura”, em vez de simples, para caracterizar as narrativas descritivas. Os estudos de Genette sobre o narrador servirão de ponto de partida para uma sistematização dos elementos que compõem as narrativas definidas por Platão, dentro de um contexto formal diferente – o romance, e não mais a epopéia, o drama ou a poesia lírica.

O texto narrativo, ou a narrativa, enquanto representação, pressupõe a existência de uma instância mediadora entre o mundo empírico no qual se localiza o autor e o universo ficcional da obra. Essa mediação, na figura do narrador, impede que se confundam autores empíricos com narradores. Impedir a confusão vale para que não se tomem as palavras ou os valores do narrador por aqueles do autor empírico. Mais do que uma figura que seja a instância doadora do discurso e, dessa forma, esteja textualmente presente na narrativa, alguns teóricos atribuem ao narrador uma presença autoral, diferente do que se compreende como autor empírico. Jonathan Culler a denomina de “persona” narrativa, T. A. van Dijk a chama de “narrador textual”, outros teóricos dispõem de outros termos para denominarem o narrador. Essa presença autoral pode ser entendida não somente como o autor do texto, mas também como o “autor no texto”. Diferentemente do autor do texto, que é passível de verificabilidade enquanto existência empírica e pode, em certa medida, ser múltiplo, a figura do “autor no texto” é única e verificável somente no mundo da obra.

As escolhas narrativas são, via de regra, responsáveis pelos efeitos da leitura e pelo encaminhamento interpretativo. Gerard Genette classifica o narrador, ou instância narrativa, estabelecendo três categorias: o tempo da narrativa, o nível narrativo e a pessoa. A determinação do tempo da narrativa, segundo Genette, é imprescindível, pois a existência do discurso, sua materialidade, depende de escolhas verbais. Para ele, embora pareça “evidente que a narrativa pode ser apenas subsequente àquilo que narra.”³⁵, a existência do que chama de “narrativas preditivas” (termo emprestado de Todorov) vem provar a possibilidade de narrar *a posteriori*, *a priori* e simultaneamente à história. Genette nomeia os quatro tipos

³⁵ GENETTE, G., op. cit. p.216.

de posição temporal possíveis da narrativa: a narrativa subseqüente, ou clássica, na qual o emprego do verbo no passado não deixa dúvidas quanto à ordem cronológica entre discurso e história; a já mencionada narrativa “preditiva” ou antecedente; a narrativa simultânea, na qual discurso e história acontecem juntos; e a narrativa interpolada, que acontece “entre os momentos da ação.”³⁶

A estrutura temporal detectada nas mensagens, em relação à segunda parte de *Armadilha para Lamartine*, representa um tempo suspenso e, por isso, hierarquicamente superior à linha temporal existente na narrativa do diário de Espártaco. Em “The prehistory of the sudden: The generation of the ‘Dangerous Moment’”, Karl H. Bohrer explica que não se deve somente ao aspecto formal do método narrativo a existência de estruturas temporais baseadas no efeito da repentinidade. Segundo ele, “a concentração de uma consciência temporal em um ‘momento perigoso’ significa a negação de continuidade da consciência temporal.”³⁷ Em outras palavras, o momento que concentra a consciência temporal rompe com uma continuidade, e essa ruptura empresta àquele momento o que Bohrer chama de “uma dignidade particular”, capaz mesmo de romper com a continuidade da linha temporal de uma narrativa. O rompimento da continuidade do tempo narrado, ao concentrar sua potência em um só ponto do eixo temporal, se reflete na organização da narrativa a ponto de suspender o efeito de uma expectativa, ou, até mesmo, revertê-lo. Além disso, Bohrer enfatiza que, para se apreender os eventos em uma estrutura de repentinidade, é necessário “descartar explicações causais, renunciar ao tradicional conceito de conhecimento e desistir de tentar explicar as coisas a partir do conceito de causa e efeito.”³⁸

Essa reflexão serve, também, como auxiliar para o entendimento da inversão das seções do romance. O tempo de permanência no sanatório, que é de dois meses, representa dois décimos do tempo coberto pela narrativa de Espártaco. O avançar desse instante na organização narrativa pode ser considerado como uma tentativa de suspensão temporal, objetivando chamar mais atenção para essa experiência em detrimento de outras, que a antecedem ou sucedem. O momento deslocado representa o clímax e também o “momento perigoso”. O evento,

³⁶ Ibid., p.217.

³⁷ BOHRER, K. H., *Suddenness: On the moment of aesthetic appearance*, p.39.

³⁸ Ibid., p.41.

marcado pela suspensão temporal, cinde a narrativa. Não como uma reversão de expectativas mas simplesmente como um elemento que marca a co-existência de duas perspectivas distintas. A cisão não destitui das partes sua integridade. Pelo contrário, dota-as de uma complexidade que as faz independentes como narrativas. E é essa interindependência que aponta para a quebra do nexos causal, em seu sentido mais convencional, e instaura uma outra relação de nexos – que abre mão da causalidade e busca a formulação de “verdades” que se prestem às suas finalidades.

Retornando à sistematização de Genette quanto ao nível narrativo, ele os distingue em relação à sua posição dentro ou fora da diegese. O nível extradiegético, ou primeiro nível, é aquele que comporta a narrativa enquanto discurso, e o nível intradiegético refere-se aos eventos ocorridos dentro da narrativa. Os dois níveis básicos podem se desdobrar em um nível metadieético, quando ocorrer uma narrativa dentro da narrativa (e, portanto, uma metanarrativa contando uma metadieese).

A classificação por pessoa vai além do que poderia parecer simplesmente uma divisão entre narrativas em “primeira pessoa” e narrativas em “terceira pessoa”. Se, no primeiro caso, a congruência entre pessoa gramatical e instância narrativa se mostra evidente, no segundo caso a instância narrativa pode também representar um “eu” dentro do mundo da obra. Em um primeiro momento, Genette propõe duas possibilidades de categorização a partir de um critério de ausência absoluta ou de graus de presença do narrador dentro da diegese. Se ausente, o narrador é considerado heterodieético. Se presente, o denomina homodieético. Os exemplos utilizados por Genette para ilustrar essas duas categorias (dois autores empíricos³⁹ e dois personagens-narradores) abrem espaço para um outro nível de categorização, visto que há uma dissimetria entre eles. Enquanto os dois primeiros estão incontestavelmente fora do mundo narrado, os outros dois são criações textuais, exercendo a mesma função narrativa, e pertencendo ao mundo narrado. Assim, seria necessário subdividir os tipos de narradores homodieéticos entre aqueles que narram suas próprias aventuras e aqueles que narram aquilo que presenciaram enquanto testemunhas ou

³⁹ É evidente que cabe, aqui, uma distinção entre o autor empírico e o autor implícito, duas entidades que se localizam em territórios diversos.

coadjuvantes. Para resumir sua conceituação, Genette oferece um quadro que demonstra e nomeia os tipos de narradores de acordo com seu nível diegético e sua relação com a história:

- extradiegético-heterodiegético;
- extradiegético-homodiegético;
- intradiegético-heterodiegético;
- intradiegético-homodiegético;

As diversas possibilidades de relacionamento entre narrador e história propostas por Genette, não excluem o risco de aquele narrador dito em “terceira pessoa” (sendo já possível identificá-lo com o narrador extra-heterodiegético) emergir, a qualquer momento, dentro do mundo da obra, dando voz a si mesmo e exibindo uma identidade até então ocultada pela narrativa impessoal da vivência alheia⁴⁰. Genette é categórico ao afirmar que diante dessa possibilidade toda narrativa seria, por definição, “apresentada em primeira pessoa”⁴¹.

A possibilidade de considerar toda e qualquer narrativa como uma narrativa em primeira pessoa gerou a necessidade de esclarecimentos. Mieke Bal, por exemplo, desenvolve o argumento recorrendo a uma lógica inerente à linguagem: “se há linguagem, há um falante que enuncia; se o enunciado lingüístico constitui um texto narrativo, há um narrador, um sujeito narrativo.”⁴² A diferença que pode ser estabelecida entre vozes narrativas teria como referência o objeto da enunciação e não o sujeito dela. Dessa forma, Bal estabelece uma terminologia alternativa àquela de Genette, sem, contudo, alterar o conceito básico. O “external narrator” (EN) seria aquele que nunca se refere a si mesmo como um personagem e o “character-bound narrator” (CN) seria aquele que é identificado como um personagem da história que narra. Bal considera que a diferença entre os dois tipos de narrador implica em uma diferença no que chama de “retórica da

⁴⁰ Em *O cavaleiro inexistente*, romance de Italo Calvino, o narrador extra-heterodiegético revela-se, ao fim da narrativa, como personagem testemunha dos eventos narrados. Assim, passa a ser um narrador intra-homodiegético.

⁴¹ GENETTE, G., op. cit., p.244.

⁴² BAL, M., *Narratology – Introduction to the theory of narrative*, p.22.

verdade”⁴³ na narrativa. O CN estaria disposto a contar os fatos reais acontecidos com ele, por mais implausíveis que venham a ser. A fórmula que oferece para demonstrar seu conceito é a seguinte:

“(Eu narro: (Eu alego “autobiograficamente”::)) Eu me senti cansado hoje.”⁴⁴

Nesse caso, o sujeito enunciador é também o objeto da enunciação - convergindo para si o ato de anunciar uma verdade e ser capaz de conhecer, em causa própria, a certeza dela. É claro que, em se tratando de uma mentira, a fórmula proposta por Bal seria alterada internamente, não se neutralizando como uma “retórica da verdade” para o próprio enunciador. Por fim, essa retórica pode também ser usada por um EN, alterando-se o grau de envolvimento com a verdade enunciada. No primeiro caso, tratava-se, pois, de uma vivência do enunciador. No segundo caso, o enunciador é uma testemunha da vivência do enunciado:

“(Eu narro: (Eu testemunho::)) Elizabeth se sentiu cansada hoje.”⁴⁵

Essa “retórica da verdade” pode também explicar o artifício de Lamartine de se fazer “passar por um outro doente (Ricardinho)” (APL, p. 7). A narrativa das “Mensagens”, seu teor e seu tom, presta-se como contraponto à narrativa da razão que é realizada por Espártaco M. em seu diário, na segunda parte do romance. Sendo Lamartine a voz da loucura, estaria destituído dos parâmetros de normalidade pelos quais estão pautados os valores morais e sociais. Como, então, ser mensagem (no sentido de essência) se o enunciador carece de credibilidade? Lamartine transfere para outro “doente” a responsabilidade de enunciar a verdade que, saindo de sua própria boca, perderia a força e cairia em descrédito. Ricardinho assumiria o papel do enunciador da segunda fórmula de Bal, sobre a “retórica da verdade”, que situa a credibilidade da voz narrativa em função de seu testemunho de verdade:

(*Eu narro: (Eu testemunho::)*) Quando Lamartine entrou no Sanatório, eu já aqui me achava havia um mês e meio e *O Ataque* ia pelo seu quinto ou sexto número. (APL, p. 11)

⁴³ Ibid., p.22.

⁴⁴ Ibid., p.23.

⁴⁵ Ibid., p.25.

Essas teorizações acerca dos tipos de narrador e suas especificidades servirão para expor uma relação que perpassa níveis diversos: no interior da diegese ou do mundo da obra, uma relação problemática, entre pai e filho; no nível do discurso narrativo, um texto fundante, ou uma narrativa mestra (o diário de Espártaco M.) e um texto desconstrutor e transgressor (aquele que é gerado através da leitura dos diários e realizado de diversas maneiras nos dois romances). Nas duas mensagens, Lamartine comunica ao leitor a verdade da narrativa. A síntese daquilo que será supostamente exposto, de maneira parcimoniosa, por Espártaco, em seu diário. É através da fragmentação, já exibida tanto no texto quanto na personalidade dos personagens, que se construirá um espaço multidimensional, onde haverá um confronto de escritos e sua constante canibalização e autofagia.

A narrativa da primeira mensagem, em oposição à da segunda, é descritiva e se apresenta como um panorama da experiência de Lamartine durante sua internação no Sanatório Três Cruzes: seu ingresso, seus artifícios para abreviar a permanência, passando de um nível do tratamento a outro, até alcançar seus objetivos com a transferência para o Pavilhão dos Tranquilos. O valor testemunhal da voz que narra não é, em nenhum momento, suspeito: “Quando Lamartine entrou no Sanatório, eu já aqui me achava havia um mês e meio e o *O Ataque* ia pelo seu quinto ou sexto número.” (APL, p. 11). O “eu” que narra utiliza seu ponto-de-vista, e não o de Lamartine, como é feito na segunda mensagem. Embora seja do conhecimento do leitor que o autor da mensagem é Lamartine, a função do narrador exercida por Ricardinho é, nesse primeiro momento, quase incontestável, pela forma como Lamartine passa a representar um elemento desestabilizador da harmonia reinante no espaço e no tempo anterior à sua chegada.

Ricardinho é um narrador em primeira pessoa que situa no tempo o universo do sanatório, dividindo-o em dois momentos: o anterior à chegada de Lamartine, durante o qual um jornal começa a ser escrito e o momento posterior, tendo em Lamartine um elemento de ruptura e desestabilização. A equipe de jornalistas amadores é composta por três internos: um fundador e redator-chefe, Mário Afonso, um “manuscritor”, o Professor Pepe, e Ricardinho, o ilustrador. Em

quase toda a extensão da primeira mensagem será ainda possível perceber Ricardinho como um narrador homodiegético (testemunha ocular) e Lamartine como personagem narrado. Tal escolha parece eficaz na medida em que se presta a evidenciar um processo de criação que ocorre durante a estada de Lamartine no Sanatório. Antes disso, porém, há a descrição da feitura do órgão de comunicação dos doentes, o jornal *O Ataque*, desde sua gênese, com os “artigos-título”, passando pela escolha das figuras do índio e do caubói como identificadores visuais da publicação, até o início da veiculação do “Diário da Varandola”, escrito por Lamartine.

Quanto à gênese do órgão de comunicação dos internos, a descrição da elaboração das ilustrações vem estabelecer um diálogo consistente com as ilustrações da capa da edição de 1998. Ricardinho assim descreve a escolha das figuras do índio e do caubói para representar, de um lado, os internos e, do outro, os médicos:

O artigo-título era um assunto em que ele percebia grandes possibilidades jornalísticas, mas de que se limitava a dar-me o título para que eu inventasse uma ilustração. O mais bem-bolado, não há a menor dúvida, foi o que fizemos sobre “De médico e louco todos nós temos um pouco”: aparecia um índio (o cocar de uma pena só, na cabeça, era a convenção de que nos servíamos sempre para caracterizar a personagem do Louco) apontando seu revólver contra um bandido de faroeste (o chapelão do Texas identificava o Bandido, ou seja, o Médico); este, por sua vez, desafiava o índio com um arco e uma flecha. A idéia era representar os dois em luta, cada qual empunhando a arma que havia tomado ao outro. Mário Afonso gostou tanto que decidiu converter o “De médico e louco” em lema do jornal – e, daí por diante, todos os números tiveram no cabeçalho o desenho do índio e o bandido se enfrentando com armas trocadas. (APL, p. 11-2)⁴⁶

Ressalte-se nessa primeira incursão no texto de Sussekind uma necessidade de estabelecimento de suportes ou de processos comunicacionais. Os diversos discursos e suas intencionalidades podem ser arrolados e investigados minuciosamente como partes independentes e também interagentes. O primeiro processo comunicacional ou sistema de significados é encontrado na leitura “semiológica” do conjunto das ilustrações da capa, feita anteriormente. Em seguida, adentrando o campo textual, os paratextos compõem um segundo suporte

⁴⁶ A “troca” de armas mais significativa é, sem dúvida, a que faz com que o louco tenha em suas mãos papel e caneta e seja o autor ou desenhista da história, conforme a quinta ilustração da capa da edição de 1998. O livro é, assim, de autoria do louco, enquanto o médico está enquadrado como objeto da narrativa.

de significados. No grupo dos paratextos, inadvertidamente, pode-se incluir a nota introdutória. Finalmente, o romance se divide em mensagens e diário. Dentro das mensagens, toma-se conhecimento do jornal *O Ataque*, onde as ilustrações têm papel fundamental como sinalizadoras de uma mensagem não verbalizada, e constituem partes essenciais na construção textual, sendo até mesmo um fator gerador de censura. Outros *media* são mencionados no “Diário da Varandola-Gabinete”: o rádio e os jornais diários, os recortes das revistas e as cartas, bilhetes e planilhas anexados ao diário. Todo esse elenco de formas, de suportes narrativos ou sistemas comunicacionais demonstra uma avidez em transmitir a experiência vivida pelos personagens.

A vertigem causada pela narrativa dentro da narrativa está mais uma vez presente na descrição entre o jornal dos internos e a edição de 1998 de *Armadilha para Lamartine*. As ilustrações da capa dessa edição⁴⁷ são, presumivelmente, as mesmas que ilustram as páginas do jornal dos internos do sanatório. *O Ataque* publica, além da já mencionada versão do diário de Espártaco M., histórias em quadrinhos, ilustradas por Ricardinho. A primeira delas tem Lamartine como personagem. Em outras, figuram os médicos e as enfermeiras do sanatório, sempre tratados de forma jocosa (o que, efetivamente, ocasiona a apreensão do jornal e a punição dos envolvidos em sua elaboração). Uma outra história, intitulada “Armadilha para Lamartine”, ameaça colocar o livro dentro do jornal, que, paradoxalmente, pertence ao mundo do livro. No entanto, o que se segue é um diálogo entre esse romance e uma novela escrita por Carlos Sussekind, publicada em 1960, *Ombros altos*. O evento narrado ao final de “Sobre *O Ataque*, jornalzinho dos vigiados no Sanatório Três Cruzes” é uma retomada da cena final de *Ombros altos*:

No gabinete de Psicologia, uma sala muito ampla, lá estava eu diante de um aparato.

Você se deita aqui, você vai fazer um vôo pela sala. É um teste. Se as condições do seu metabolismo forem boas, você fica girando na órbita e não há problema – me fala o Psicólogo.

Paula e Olga estão ali assistindo, junto da porta como se estivessem de passagem.

⁴⁷ As três primeiras ilustrações mantêm um diálogo mais direto com o contexto familiar retratado pelo diário de Espártaco M. As duas últimas remetem à vivência no sanatório. Em todo caso, a estrutura dupla está também presente na narrativa formada pelas ilustrações da capa.

O Psicólogo já me pôs nu e agora mostra a minha posição qual deva ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde estão as moças, o traseiro um pouco empinado.

Não, mas assim diante delas eu não posso. Não. Não.

- Vamos, diz ele me ajustando no aparelho.

E ainda não era tudo. Para dar a partida aproxima-se com um eletródio em cada mão. Um ele me atarracha na boca e o outro no cu. Começo um vôo frenético pela sala.

Não estou em órbita nenhuma, passo em vôo rasante sobre o Psicólogo, ele se agacha depressa e bato com toda a força contra a parede, despencando dolorido para o chão.

Com o choque saltaram fora os eletródios. O Psicólogo apanha um e depois o outro, com cuidado, verificando se não sofreram avarias. Olho para a cara dele, tem uma barba, é aquele, o elegante.⁴⁸

Pela voz de Ricardinho, a cena é assim descrita em *Armadilha para Lamartine*:

A cabana era uma armadilha para Lamartine. Assim que ele entra, a porta se fecha e acendem-se luzes por todos os lados. Lamartine vê-se cercado de máquinas, numa sala muito ampla (legenda: “O Gabinete de Experimentos do Dr. Klossowski”).

Está diante de um aparelho que o intimida.

Dr. Klossowski: - Você se deita aqui, você vai fazer um vôo pela sala. É um teste. Se as condições do seu metabolismo forem boas, você fica girando em órbita e não há problema.

Inês está assistindo, junto à porta. O psicanalista já pôs Lamartine nu e agora mostra a sua posição qual deva ser no aparelho: de barriga para baixo, as costas voltadas para onde está a moça, o traseiro um pouco empinado.

Lamartine: - Não, mas assim diante dela eu não posso. Não. Não.

- Vamos - diz Dr. Klossowski ajustando-o ao aparelho.

E ainda não era tudo. Para dar a partida, aproxima-se com um eletrodo em cada mão. Um ele lhe atarracha na boca e o outro no cu. Lamartine começa um vôo frenético pela sala.

Não está em órbita nenhuma, passa em vôo rasante sobre Dr. Klossowski, este se agacha depressa e Lamartine bate com toda a força contra a parede, despencando dolorido para o chão.

Com o choque saltaram fora os eletrodos. Dr. Klossowski apanha um e depois o outro, com cuidado, verificando se não sofreram avarias. Acomoda-os, em seguida, por baixo de suas próprias roupas e faz um sinal a Inês para que o acompanhe até uma pequena plataforma, aonde sobem, ambos, e ficam de pé, dando a frente um para o outro. (APL, p. 19-20)

O narrador de *Ombros altos*, em primeira pessoa, jamais revela seu nome, e com a narrativa desse fato sob o título de “Sonho de uma dor de cotovelo” encerra a novela. A retomada do incidente sob a forma de argumento para a história em quadrinhos, na mensagem, (agora narrado em terceira pessoa e nomeando o

⁴⁸ SUSSEKIND, C., *Os Ombros Altos*, p.65-6. Esta novela terá duas outras edições, sempre revistas, e sofrerá uma subtração no título, passando a chamar-se “Ombros altos”. As referências à novela terão sempre como base a edição de 1960, e serão mencionadas as iniciais OA.

sujeito que é submetido aos experimentos), deixa de ser sonho e passa a ser ficção criada para o jornal *O Ataque*. Seja como um “roteiro para história em quadrinhos” seja como tema de uma série de charges para o jornal, o fato é que a “Armadilha para Lamartine” dentro de “O Ataque” - que é uma narrativa integrante de *Armadilha para Lamartine* - representa um *mise-en-abîme* que se expande ainda mais ao ter suas ilustrações na capa do livro que comporta a narrativa da qual faz parte. O diálogo estabelecido entre narrativas e instâncias narrativas extrapola o mundo da obra, inserindo dados que formam elos entre as narrativas, seja pela repetição do núcleo de personagens (como acontece em *Que pensam vocês que ele fez*), seja pela repetição de eventos.

Como exemplo dessa repetição de eventos, pode-se tomar o surto de Lamartine, cuja inserção em *Ombros altos* se dá sob a forma de um sonho do narrador. Não há uma repetição de personagens, pois o narrador não é nomeado na novela, enquanto o mesmo evento ressurge em *Armadilha*, via diário de Espártaco, como o surto de Lamartine.

Misteriosa resolução, que eu havia tomado corajosamente, deixava o caminho livre para minhas aspirações mais profundas! Esta resolução eu a havia tomado depois de uma noite inteira passada em claro, alternando a cama com a cadeira de balanço, esbarrando nos móveis e nas paredes do quarto, dando tapinhas de animação por toda parte. De manhã bem cedo saí antes que se levantasse o barão. Deixava para falar-lhe do assunto quando serenasse um pouco. Passei pela praia numa satisfação bárbara comigo mesmo. Estive vendo um bando de garotos acender uma fogueira na areia e começar a subir uma fumacinha muito unida, parecendo que não se desfaria nunca. Mais adiante molhei os pés na beira d'água (sic), despi toda a roupa e fui banhar-me inteiramente nu. Ao voltar para a areia provoquei um escândalo no meio das babás e dos molecotes que fizeram um círculo ao meu redor. Fui levado preso e como, mesmo depois que o barão foi me buscar e me trouxe de volta para casa, eu insistisse em me proclamar no paraíso e na eternidade, ele decidiu internar-me numa clínica de repouso. Encarei o tratamento ironicamente. Era o bastante eu dizer que queria sair dali para ser jornalista ou funcionário público, considerar-me-iam curado. Logo na primeira semana disse ao médico que estava com muita vontade de trabalhar. Que me deixassem ir embora. É um sinal de franca recuperação, ouvi esta resposta e contive-me para não rir. Deram-me alta um mês depois e sai convencido de que fora graças à minha esperteza.

Não me agradou neste sonho principalmente a parte do barão me internando no meio dos loucos. Ele está muito mais avançado nesse caminho do que eu. (OA, p. 37-8)

Espártaco distribui, ao longo das páginas que constituem o “Diário da Varandola-Gabinete”, diversas indicações do processo de desestabilização mental pelo qual passa o filho. O momento culminante da crise, o surto, é descrito no

diário sob a influência da emoção gerada pelos acontecimentos e, conseqüentemente, sem a garantia de tratar-se de uma versão imparcial e objetiva, ainda que inserida no registro quase notarial do diarista:

Soubemos, depois, que ele, tendo saído daqui, de nossa casa, com o Irineu e a Cléo (...) foram ao cinema ver o filme sueco que ele me recomendara muito (*Noites de Circo*, creio que se chama). Depois de ver esse filme, em que o *clímax* é uma artista, para se libertar do palhaço, de quem não gostava, *ir para a praia e se despir inteiramente* diante de todo um exército, ali acampado, foram, o Irineu e ele, levar a Cléo em casa, e depois foram dormir no apartamento para onde se mudou sozinho, o Bruno Olímpio. Aí - segundo informa o Irineu - ele dormiu perfeitamente, mas levantou-se cedo, às cinco horas, querendo possivelmente vir para a nossa casa, para que não percebêssemos que dormira fora, mas encontrou o portão fechado (do edifício do Bruno Olímpio) e teve de voltar ao apartamento, só saindo para aqui à hora em que veio tomar o café conosco.

Conseguindo sair sem que eu o visse, foi para a praia (não aqui defronte, mas no Posto 1, junto à Pedra do Leme) e lá, depois de ficar inteiramente nu - quando foi censurado pelos que estavam na praia (entre 8:00 e 8:30 da manhã) com bolas de areia molhada jogadas à distância - atirou-se n'água.

Da água foi retirado pela Radiopatrulha e levado para a Delegacia do 2º Distrito Policial. (APL, p. 221-2).

O sonho do narrador de *Ombros altos* transmuta-se em pesadelo para a família M., em *Armadilha*. A evocação da seqüência do filme assistido na véspera, como inspiração para o ato de Lamartine, é sutil. A relação do personagem com o mar, contudo, é mais antiga. Em nota escrita com propósito de ser anexada ao diário do pai, Lamartine comunica sua consciência do processo desestabilizante pelo qual passa. A presença do mar nessa nota e a alusão à insensibilidade “à noção mesma de horizontes” (APL, p. 188) é que apresentam maior vigor como prenúncios do clímax que se segue. As versões diferem também no que diz respeito às últimas horas que antecedem o surto. Em *Ombros altos*, o narrador diz ter passado a noite em claro, enquanto Espártaco ouve de Irineu que Lamartine havia dormido perfeitamente. Essas pequenas variações, no entanto, não diminuem o efeito causado pela repetição do evento. Ao contrário, figuram como uma releitura da crise, experimentando-se pontos-de-vista diferenciados, assim como já havia ocorrido com a escolha da focalização da narrativa da experiência do eletrochoque.

Outra repetição, e talvez a mais importante, é a predisposição para uma estrutura narrativa sofisticada. Em *Ombros altos*, o narrador permite que outra voz

narrativa se insira, sob a forma de comentário, adicionado “no fim das ‘memórias’” (OA, p. 60) do narrador, feitas por outro personagem. O narrador, além disso, reconhece textualmente a presença de um leitor ativo, pertencente ao universo diegético, e a ele se refere, reconstituindo o que seria o momento e a reação à leitura do texto: “A esta altura, se me estiver lendo, o Galocha já estalou a cabeça uma porção de vezes” (OA, p. 22). À recuperação de uma dicção narrativa já apresentada em obra anterior, soma-se também o reaparecimento de um personagem pertencente à novela, em *Armadilha*. O personagem Galocha, amigo do narrador, ressurgiu no universo de Lamartine, como um amigo do qual nada se conhecia. Em descrição de uma visita que faz a Lamartine, no sanatório, Espártaco relata ter sido apresentado a um

“Jéferson de Tal (...) pessoa de quem nunca ouvíamos falar em casa, e, segundo consegui apurar no curso das indagações que discretamente lhe fui fazendo (declarou-me, entre outras coisas, ser formado em ciências exatas), não tem quaisquer relações com o Albino, nem com a Cléo, nem com o pessoal da ‘república’. (APL, p. 288-7).

A constatação de que, além de desconhecido da família, Jefferson é também personagem de um romance que está sendo escrito por Lamartine abala as convicções de Espártaco. Abala também as convicções de autonomia entre *Armadilha para Lamartine* e *Ombros altos*. O romance reutiliza material discursivo e diegético da novela. A novela transforma-se em criação ficcional de um personagem do romance. Sobre Jefferson, Espártaco escreve que “ele figura, como personagem (com o apelido de “Galocho”), no romance que meu ilustre filho está escrevendo sobre os seus amores imaginários com a Inês; (APL, p. 289). A circularidade da autofagia, mais uma vez, está presente em níveis que extrapolam as esferas ficcionais e individuais, e abarcam vida e *persona* literária.

3.3 As Mensagens como uma escrita do desastre

Em “Duas Mensagens”, o desastre que é ou foi o surto não é ou não pode ser representado pelo sujeito nele envolvido. O momento antecedente é esquecido. Ou, no caso de Lamartine, só existe enquanto relato diarístico do pai. Diferentemente da catástrofe aristotélica, o surto não ressignificou, não atribuiu sentido aos eventos precedentes ou subseqüentes a ele. Dessa forma, é desastre por ter impossibilitado sua narrativização pelo sujeito. Dele, restam somente a

perplexidade e a interrogação e, posteriormente, a perda da memória e da identidade do personagem.

Como desastre, o surto e suas conseqüências permanecem suspensos no tempo, causando uma perplexidade naqueles nele envolvidos. A perplexidade sugere uma abordagem superficial do fato, supostamente descritiva. O sujeito envolvido no surto, por outro lado, desconhece a gravidade do evento e o experimenta muito mais como uma epifania:

O desastre como alvo estético já foi definido por Maurice Blanchot como o evento irrepresentável e como o contrário do apocalipse redentor. Em vez de um final, o desastre é o que interrompe o movimento narrativo do início ao fim e, por isso, não pode ser narrado. (...) O desastre é um evento que não acontece, mas interrompe os nexos narrativos na consciência e na memória histórica. É um evento “a vir”, uma ameaça do futuro, uma premonição, e, ao mesmo tempo, algo terrível que aconteceu no passado, um pesadelo. Sua temporalidade é esta suspensão entre “ainda não” e “já era”. (...) Representar o desastre é impossível. Ele é definido como limite da experiência, mas, ao mesmo tempo, a representação é a única possibilidade de aproximação de sua experiência.⁴⁹

Lamartine “morre” e retorna como o “Cristo reencarnado”, ainda que revele ser tudo aquilo uma brincadeira: “Não houve descalabro nenhum! Tudo o que eu fiz, mesmo na praia, sabia o que estava fazendo. Fiz porque tinha de fazer. Mas não se preocupem: não repetirei – uma vez bastou!” (APL, p. 222). Sua morte é redentora, pois não a alcança através do sofrimento, e sim da revelação. Ao contrário de Jesus, Lamartine não experimenta a dor nem a solidão e afirma que morrer “não lhe custara nada” (APL, p.222). A morte, como processo de evolução e aprendizado, urge ser alastrada: “Papai! Eu não sabia que custava tão pouco morrer! Eu nem senti! E hei de fazer com que todos vocês venham comigo! Eu posso isso porque sou o Cristo!” (APL, p. 222-3). Assim, Lamartine é o Cristo que redefinirá as relações familiares. Seu surto é necessário para redimensionar a trajetória de vida dos entes queridos. Sua estada no sanatório é emblemática como imagem do cerceamento claustrofóbico imposto pelo regime familiar, sem que os outros se dêem conta disso.

Lamartine, o “ex-cêntrico”, recusa-se, ao longo da narrativa, a permanecer em seu cativeiro. Empreende viagens que vão desde a saída da Casa, passando

⁴⁹ SCHØLLHAMMER, K. E., “A procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje.” In: OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (org.), *Literatura e mídia*, p.89.

pela viagem de instrução pela Marinha do Brasil, até a mudança para o pavilhão ao qual deve se restringir, no Sanatório. A primeira viagem, no eixo cronológico dos eventos, é a busca da liberdade e individualidade, com a mudança para a República. A segunda, uma espécie de ritual de passagem, a viagem de instrução pela Marinha do Brasil. Nessa viagem, materializa-se a revelação que o personagem terá sobre a ausência de horizontes e que comunica ao pai através da seguinte nota:

No dia 7 de junho de 1955 às 4 horas da tarde Lamartine o Filho saturado de leituras e sentindo-se cada vez menos capaz de assumir qualquer papel na vida quer no plano das relações afetivas quer no das obrigações profissionais voltou-se para o mar azul que se descortina da janela na varanda da sala e seguindo-o até onde estava acostumado a supor que fossem os seus limites com o céu deixou de perceber tais limites não porque o horizonte se mostrasse enevado nem porque houvesse ali excesso ou falta de luz mas porque de repente Lamartine o Filho tornara-se para sempre insensível à noção mesma de horizontes. (APL, p. 188)

A outra viagem, em órbita por causa dos choques elétricos aplicados no sanatório, traduz o mais alto grau de despersonalização de Lamartine, através de uma espécie de viagem fora do corpo. Libertar-se também do corpo talvez seja o caminho encontrado pelo personagem para transmigrar-se e utilizar outros corpos e vozes, no cumprimento da tarefa narrativa. No caso da assimilação do texto do diário do pai, Lamartine efetiva uma telemaquia às avessas, pela viagem em busca de si mesmo utilizando-se da pena do pai (nos dois sentidos).

A viagem fora do corpo e do papel de sujeito torna-se objeto de uma enunciação supostamente alheia. Lamartine é o espelho que reflete sua própria imagem como sendo um outro. E por esse reflexo empreende uma outra viagem, agora de autoconhecimento, de fixação ou tentativa de fixação desse objeto em um território definido. Está clara a existência de dois territórios primordiais: a Casa (com a primeira letra em maiúscula, como quer Espártaco) e o sanatório. A expectativa de transferência de sujeito-objeto de um território a outro é, desde o início da narrativa, uma certeza indiscutível. A expectativa será a jornada e não a chegada ao destino. Ou, ainda, a expectativa será o balanço do sujeito-objeto e do regime familiar após o retorno à Casa. O retorno, como forma de recuperação da sanidade, será uma espécie de vitória da razão sobre a loucura. Entretanto, não é exatamente esse o efeito suscitado ao fim da narrativa. Não há certezas de um retorno à normalidade. Como certeza, existirá somente a loucura como forma

latente, sempre pronta para emergir e revoltar as águas plácidas do lago-espelho da vida familiar.

3.4 A estrutura bipartida

A divisão de *Armadilha para Lamartine* em duas seções ou duas instâncias narrativas claramente delimitadas conduz à reflexão sobre o tipo de relação existente entre elas. Uma primeira tentativa seria a de buscar entender a divisão como uma possibilidade de confronto entre dois pontos de vista distintos acerca do(s) mesmo(s) fato(s). Distintos, podendo ser também divergentes. Entretanto, as possibilidades não se resumem a uma questão de extremos. Os relatos são diferentes em vários aspectos: no estilo, na ambientação e na proposta narrativa em si: um presta-se a comunicar uma mensagem, a tornar pública uma situação grave; o outro destina-se a trazer para o espaço subjetivo – individual – aquilo que é coletivo. O diário persegue o objetivo de textualizar, através de seu registro minucioso, aquilo que foi realidade e conjunto de experiências e vivências compartilhadas por um grupo de indivíduos. As mensagens, por outro lado, simulam a desconstrução de um relatório médico, no qual deveriam constar altos e baixos enfrentados pelo paciente em seu processo de cura. Assim, claramente, os relatos ensaiam um movimento de independência, um em relação ao outro, através de suas particularidades. E têm em comum o fato de que, através da escrita, da narrativa dos eventos ocorridos, buscam lançar uma luz que permita vê-los, apreendê-los (os fatos) em sua totalidade.

Em “Duas Mensagens”, Lamartine veste a máscara do outro para assegurar algum grau de credibilidade ao conteúdo que quer transmitir ao seu leitor (e ouvinte). Note-se que Lamartine efetivamente redigiu as mensagens, que foram posteriormente incorporadas ao diário do pai, conforme tenta fazer crer a nota introdutória. O conteúdo das mensagens abarca também o texto que seria do pai. Mais uma vez, a máscara serve para desviar a atenção do leitor em relação à desautorização da voz narrativa.

Em seu estudo sobre o discurso narrativo em textos pós-modernos, Ulla Musarra busca apontar procedimentos que os caracterizem como tais, tomando por base o modelo narratológico de Gerard Genette. Os diferentes níveis da

diegese servirão para demonstrar a ocorrência de uma multiplicação e duplicação dos diferentes níveis narrativos. Essas operações são possíveis através de uma expansão que pode obedecer a duas forças:

- uma força centrífuga, que gera uma expansão para fora, fazendo com que um narrador ou uma outra instância extradiegética se manifestem;

- uma força centrípeta, que gera uma expansão para o centro, provocando uma profusão de níveis metadieéticos que podem acumular mais valor do que o nível diegético que os acomoda.

O estudo ressalta também que, em se tratando de textos pós-modernos, a distinção entre níveis diegéticos tende a não ser muito evidente, pois “os limites entre as molduras extradiegéticas e as molduras intra e hipodieéticas são rompidos de formas diferentes.”⁵⁰

A estrutura narrativa desse romance, como alternativa a outras propostas de leitura, é aqui entendida não como a simples justaposição de discursos narrativos, mas como a expansão, para dentro, de uma narrativa contida em outra, como mencionada no estudo de Ulla Musarra. Não se trata necessariamente de uma situação de moldura-encaixe, em seu sentido mais convencional e propriamente demarcado, pois o que seria encaixe extravasa os limites da moldura em vários sentidos, marcando uma quebra da(s) moldura(s). A primeira constatação, logo perceptível pela disposição de textos no suporte livro, é a de que a narrativa que se segue às “Duas Mensagens” figura como sua segunda parte, e não como um encaixe. A segunda é que através da leitura das mensagens, toma-se conhecimento de que Lamartine, primeiramente, efetua uma leitura telepática do diário do pai para uma audiência. Em seguida, por ter caído no gosto público, trechos do diário são “escritos” por ele e publicados no jornal *O Ataque*. Isso pode conduzir a leitura em uma direção oposta ao que seria óbvio. O esclarecimento da nota introdutória leva a crer que as mensagens seriam um apêndice, uma parte absorvida pelo organismo onívoro que é o “Diário da Varandola-Gabinete”. Entretanto, ao tomar outra direção e ousar ler essa separação como uma divisão

⁵⁰ MUSARRA, U., “Narrative discourse in postmodernist texts”. In: CALINESCU, M.; FOKKEMA, D., op. cit., p.217.

celular do mesmo organismo, tem-se um exemplo, uma ilustração mais clara do fenômeno, assim como prefiro entender que ele efetivamente se dá em *Armadilha para Lamartine*.

A hierarquia narrativa é verificada tendo-se como narrativa primária (ou moldura) as “Duas Mensagens”. Dentro delas haveria uma narrativa secundária, o diário. Na organização diegética, optou-se por permitir ao texto do diário, como uma narrativa secundária, expandir seus domínios e evadir-se da moldura. Não somente a extensão do texto, mas também as pistas falsas oferecidas pela nota introdutória mascaram a hierarquia efetivamente existente entre as narrativas.

As implicações de uma organização diegética na qual o diário constasse não como narrativa diretamente extraída de sua fonte, os diários de Espártaco M., mas como releitura exercida por um alienado, seriam da ordem da perda total de credibilidade no que se lê. O “Diário da Varandola-Gabinete”, afinal de contas, é o registro minucioso da razão que gerou a loucura de Lamartine. Seu enunciador teria que ser alguém merecedor da função de registrar a vida e a sanidade. Além disso, a capacidade de Lamartine em não somente se deixar absorver, mas também em absorver o texto do pai, é que funciona como um elemento facilitador para que esta estrutura opere com perfeição.

O Lamartine das mensagens não assume diretamente a identidade de narrador e autor. De forma antropofágica, declara publicamente não estar inventando, mas lendo telepaticamente as entradas do diário de Espártaco. E são essas narrativas orais, e posteriormente escritas, que podem ter constituído a segunda parte do romance.

Dessa forma, pode-se esquematizar as instâncias narrativas de *Armadilha para Lamartine* utilizando-se os seguintes diagramas:

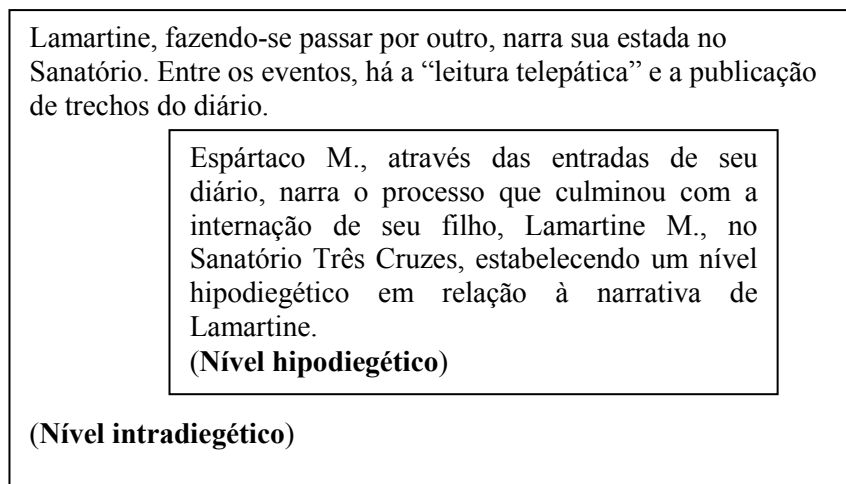


Figura 2 – Diagrama diegético

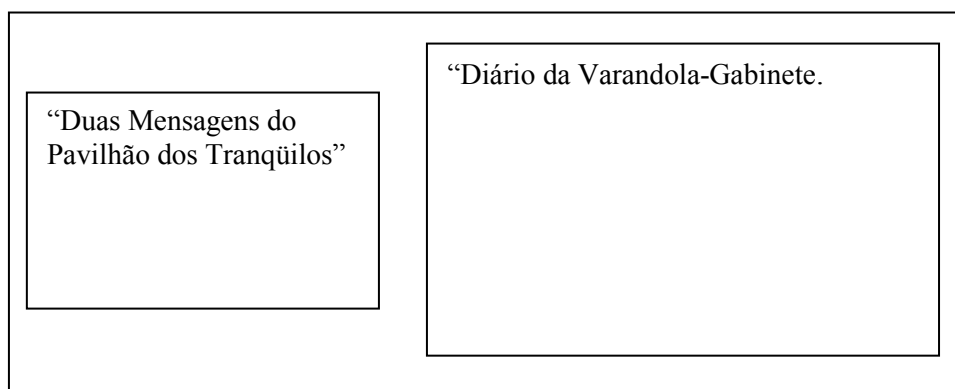


Figura 3 – Diagrama discursivo

No eixo diegético, fabular, o diário estaria inserido nas mensagens, fazendo com que elas representassem uma espécie de moldura. No eixo discursivo, há a situação de contigüidade de discursos distintos – diferentes, ligados pelos componentes diegéticos, dos quais são relatos. A contigüidade, porém, não permite que se veja a subordinação do segundo discurso em relação ao primeiro. A quase onipotência do discurso do pai corrobora uma relação de poder que tem como momento crítico a cisão discursiva, através da apropriação, pelo filho, do discurso dominante e sua (in)devida transposição para o âmagô de um discurso da insanidade.

3.5 Uma estrutura possível

Sobre a estrutura narrativa de *Armadilha para Lamartine*, Luiz Costa Lima escreveu, em seu ensaio “Réquiem para a aquarela do Brasil”, duas possibilidades de armação: “ou os relatos se superpõem integralmente – i.e., são harmônicas suas visões dos fatos comuns –, ou, ao invés, divergem. No primeiro caso, a concordância diria da integralidade das duas visões, no segundo, a discrepância imporia a necessidade de uma interpretação mais trabalhada.”⁵¹ A escolha de Costa Lima é pela discrepância entre os relatos e pelo esforço em se localizar aquilo que chama de “vazios conflitantes”. O primeiro vazio seria a divergência de opiniões, não explicitada diretamente, em relação às expectativas em relação ao sanatório. O ensaio sugere que a forma como a experiência é tratada no texto de Espártaco patrocina uma aproximação entre leitor e personagem no sentido de ocuparem o mesmo espaço, o da sanidade, enquanto observam a incursão de Lamartine no espaço da alienação (que é, sobretudo, um espaço de reeducação para a vida extramuros). Costa Lima admite que uma leitura equivocada conduziria o leitor a simpatizar com o sofrimento do filho. Esse efeito, contudo, pode ser inconsistente se, em seguida à empatia gerada, fosse exposta com mais clareza a autoria dos relatos. Nesse caso, sabendo ter sido o texto do diário uma “recriação” de Lamartine, a construção do personagem Espártaco poderia estar comprometida em meio ao fogo cruzado de um conflito de interesses.

A forma eleita aqui para compreender a estrutura narrativa de *Armadilha para Lamartine* tem como ponto de partida a percepção da impossibilidade de Lamartine, após o surto, narrar diretamente sua experiência. Os momentos que antecedem o surto, assim como o próprio surto e a internação, somente podem ser verbalizados por Lamartine através de uma narrativa surreal. O estado de coisas que o leva a surtar não pode ser apreendido por ele com distanciamento ou objetividade. Assim, somente o discurso da alucinação e da ausência de razão pode descrever a experiência vivida “dentro” do espaço convencional da loucura. A sanidade que controla o universo do qual Lamartine fora excluído é que teria a autoridade de narrar o processo que culmina em sua internação.

⁵¹ LIMA, L. C., “Réquiem para a aquarela do Brasil”. In: ___, *Dispersa demanda*, p.129.

A estrutura narrativa que se mostra mais imediata é aquela composta por duas narrativas justapostas de naturezas distintas. Uma, a mensagem, escrita pelo personagem Lamartine. A outra, o diário, escrito pelo pai Espártaco M. Tal leitura traria implicitamente uma atribuição autoral, que pode ser desprezada em função do efeito causado pela investigação da relação existente entre as duas narrativas. Parece óbvio afirmar que elas tratam do mesmo material diegético sob formas distintas e focalizações igualmente distintas. O que não parece óbvio, e que se vai descobrindo após um debruçar-se intenso sobre a obra, é que o diálogo ou a relação entre as diversas formas narrativas dentro da obra de Sussekind (e aqui incluo a novela publicada anteriormente à *Armadilha para Lamartine*, *Ombros altos*, e o romance seguinte, *Que pensam vocês que ele fez*.) tem um poder neutralizador, ou, dito de outra maneira, as narrativas em confronto engendram umas às outras e, também, anulam-se mutuamente. Como a serpente que come o seu próprio rabo, ou, como é conhecido, o ourobouros⁵², remete à idéia de retroalimentação, de autofagia não destrutiva. Os gregos a compreendiam como o símbolo da natureza cíclica do tempo, enquanto os egípcios a empregavam para simbolizar a eternidade. Os primeiros cristãos já divisavam uma separação entre um “dentro” e um “fora”, uma realidade interior e outra exterior, demarcadas pelo corpo da serpente. Outras interpretações viriam, mas sua relação com o tempo e o espaço e com a existência em si já é suficiente para a analogia com a narrativa em Carlos Sussekind. Leitura e escritura formam um só corpo. Ler a escrita não é esgotá-la, mas sim alimentar o afã de novas escrituras. Assim, duas dimensões se estabelecem e têm como representantes dois personagens que são, ao mesmo tempo, distintos e idênticos – lados opostos da mesma moeda, cabeça e rabo da mesma serpente, em um processo de autodevoração construtiva.

O Lamartine leitor dos diários de Espártaco encontra nessa leitura alimento para o próprio exercício da leitura e combustível para a prática da escritura (na verdade, para o exercício narrativo, seja ele oral, pictórico ou verbal). O texto do

⁵² Os símbolos trazem em si uma ambigüidade que permite ao observador interpretá-los de acordo com sua predileção ou disposição momentânea. Assim, a serpente que se autodevora é, ao mesmo tempo, a preservação da vida, através da auto-alimentação, e a destruição do sujeito por ele mesmo. Na narrativa sussekindiana, os dois movimentos ocorrem: os diários paternos alimentam a criação de outros diários (apócrifos, inventados, etc), e, também, destroem-se mutuamente, como é o exemplo do DVG, que tendo Lamartine como autor, destrói a validade do verdadeiro diário do pai, ao se passar por ele.

pai, uma espécie de *phármakon*, é veneno e remédio, cura e doença em uma mesma substância⁵³. Em um dado momento, será a organização lógica do diário de Espártaco, sua meticulosidade em registrar insignificâncias, o que vai impulsionar o leitor Lamartine em direção à esfera do não lógico, da insanidade que busca as “significâncias” ocultas no texto paterno. Em outro momento, mais adiante no tempo cronológico e no tempo de maturação existencial do filho e leitor do diário, ele será então o próprio produtor do texto que já não é mais seu nem do pai... é texto de uma experiência de leitura e de vida que, inculcada e parte de sua bagagem existencial, retorna como texto e como diário, como romance ou como prototextos, os “embrionários”, ou como os roteiros de histórias em quadrinhos – em um diálogo patente com aquela noção de *consignação*, de reunião de signos explicitada por Derrida.

Com base nessa investigação da escrita como *phármakon*, Derrida apresenta a “tese do pai”, aquilo que, segundo ele, vincula o falante ao conhecimento expressado na fala. O conhecimento, ou *lógos*, transforma o sujeito falante no “pai de sua fala”. Portanto, o texto escrito, em contraposição à fala, e por causa do distanciamento do falante, marcaria a “ausência do pai.” Ao ler o “Diário da Varandola-Gabinete” para os outros doentes, Lamartine transforma-se no “pai” ou “sujeito da fala”, apontando para a “ausência do pai” que é sintomaticamente o diário escrito de Espártaco, pois o Espártaco que escreve e se inscreve no texto do diário é ausência, também, no nível da diegese⁵⁴. A escrita de Espártaco e a escrita de Lamartine, esta engendrada pela leitura da escrita do primeiro, “matam” a memória do segundo. O pai destrói o passado ao registrar o presente naquilo que é

⁵³ Conforme a lenda de Thoth, tratada em *Fedro*, aquele teria apresentado suas invenções ao Rei, dentre elas os caracteres escritos que serviriam de expediente contra o esquecimento e auxílio na aquisição de conhecimento. Como tudo é uma questão de ponto-de-vista, o Rei rejeita a invenção e apresenta o seu, que é o oposto do de Thoth: a escrita provocaria uma degeneração da memória, servindo não a ela, mas tão somente à recordação. A escrita não seria auxílio ao conhecimento verdadeiro, pois seria simplesmente a repetição desse conhecimento. O remédio transforma-se, dessa maneira, em veneno.

⁵⁴ Não seria impróprio relacionar essa “ausência” com uma evasão que realmente ocorre no corpo da narrativa. Em primeiro lugar, a escrita do pai, em APL, não é feita sem mediação, ou, mais precisamente, não tem a figura do pai como “sujeito da fala” ou da escrita. É texto recriado, mediado pelo filho. A ausência do sujeito como enunciador de seu próprio texto. Lamartine, em QPV, tem sua posição de autor frequentemente ameaçada pelo revisor, o Prof. Guaraná. Seu texto é resumido, revisado, omitido pelo gramático – que é também a figura do pai. Espártaco deixa a Casa e desaparece. Lamartine sai em viagem e jamais retorna. A ausência de Espártaco confirma o vaticínio de Derrida, quando este diz que o filho “se destruiria sem a *presença*, sem a assistência presente do pai” (Apud. NASCIMENTO, E., *Derrida e a Literatura – “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, p.108.)

considerado o diário 1. No diário 2, que é introduzido ao leitor no romance seguinte, destrói a possibilidade de um futuro não textualizado, não (des)organizado pela sua escrita, ao inventar um futuro no qual os dias são, novamente, minuciosamente relatados no diário e, conseqüentemente, (des)organizados na esfera da representação. A analogia entre a escrita de Espártaco e Lamartine e o *phármakon* tem, contudo, uma ambivalência, que é a ambivalência da própria noção do remédio e da natureza da narrativa⁵⁵. A aplicação do remédio na dosagem correta, no momento e nas circunstâncias propícios, e por um agente qualificado, retiram da substância o risco de prevalecer como veneno. A escrita, assim como a narrativa na tradição de *As mil e uma noites*, pode ser artifício que preserva a vida e evita a morte (ou, no outro extremo, a narrativa fracassa e acelera a execução). Derrida propõe como antídoto ao *phármakon* que é veneno, a dialética, a informação no momento certo, da maneira certa e pelo agente qualificado para tal, como uma Sherazade que permanece figura emblemática da narrativa que posterga ou evita a morte precoce.

As duas narrativas que compõem *Armadilha para Lamartine* dialogam com a finalidade de preservar a vida. Embora possa ser possível identificar a circularidade que representam – constituindo-se e destruindo-se mutuamente –, é do diálogo que estabelecem que surge a estrutura que se mostra partida ou em tensão. Os textos conversam em idiomas diferentes. O leitor os entreouve, tentando distinguir sentenças que formulem significados mais amplos. A tarefa não é simples. Sai da leitura imaginando ser o diálogo impossível, quando, na prática, o romance é a prova da efetivação do processo dialético que transforma o veneno em cura.

⁵⁵ O *phármakon* surge, também, no nível da diegese, sob a forma da hipocondria de Espártaco e, principalmente, na compreensão da loucura de Lamartine como resultante da razão de Espártaco.