


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CLARISSA NAVARRO CONCEIÇÃO LIMA

O SABER, O PODER E A LOUCURA EM MACHADO, MAUPASSANT E POE



ARARAQUARA – S.P.
2022

CLARISSA NAVARRO CONCEIÇÃO LIMA

O SABER, O PODER E A LOUCURA EM MACHADO, MAUPASSANT E POE

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira

Bolsa: sem bolsa

ARARAQUARA – S.P.
2022

L732s

Lima, Clarissa Navarro Conceição

O saber, o poder e a loucura em Machado, Maupassant e Poe / Clarissa Navarro Conceição Lima. -- Araraquara, 2022

186 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Machado. 2. Maupassant. 3. Poe. 4. Literatura comparada. 5. Loucura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CLARISSA NAVARRO CONCEIÇÃO LIMA

O SABER, O PODER E A LOUCURA EM MACHADO, MAUPASSANT E POE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira

Bolsa: sem bolsa

Data da defesa: 20 de maio de 2022, às 14h30.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora: **Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: **Profa. Dra. Norma Wimmer**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/ São José do Rio Preto)

Membro Titular: **Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: **Prof. Dr. Carlos Francisco de Moraes**
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Membro Titular: **Profa. Dra. Márcia Eliza Pires**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Andressa Cristina de Oliveira, pelo grande apoio, tanto intelectual como amigo, desde a graduação ao doutorado. Por acreditar em mim, por abrir muitas portas para minha formação acadêmica e profissional. Agradeço também pelas correções e observações ao longo da escrita desta tese.

Ao Professor Dr. Alexandre Silveira Campos e à Professora Dra. Norma Wimmer, pelas observações precisas e excelentes sugestões durante a banca de qualificação, agradeço pelas ricas contribuições para melhoria deste trabalho. Agradeço também aos professores pelas excelentes aulas na pós-graduação, nas disciplinas: Semiótica e Literariedade, lecionada pelo Professor Dr. Alexandre e pela Professora Maria de Lourdes Baldan; e, Literatura e Identidade Nacional, lecionada pela Professora Dr. Norma Wimmer e pelo Professor Dr. Nelson Luis Ramos. Um agradecimento especial ao Prof. Alexandre por ter me indicado o extraordinário conto de Edgar Allan Poe, que condizia totalmente com meu projeto.

Agradeço ao curso de Letras da UNESP-FCLAR (Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara), por ter me dado a oportunidade de complementar meus estudos de língua e literatura francesas; e ainda, de ministrar aulas para a graduação do curso de Letras, enquanto realizava este trabalho.

Agradeço também ao curso de Letras do IBILCE (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP), de São José do Rio Preto, por ter me recebido tão calorosamente nesta Universidade, na qual tivemos discussões riquíssimas sobre o mundo do livro e da arte e onde fiz muitas amizades.

Agradeço imensamente ao curso de Letras da UFTM (Universidade Federal do Triângulo Mineiro), no qual, na minha graduação, conheci Professores com os quais eu aprendi muitíssimo. Um agradecimento especial à Professora Dra. Fani Tabak, por ter me aberto o caminho para a pesquisa científica e por ter me apresentado as obras de Guy de Maupassant. Ao Professor Dr. Ozíris Borges, por nos ensinar como destrinchar o texto literário e por nos mostrar verdadeiros clássicos. Nunca me esquecerei do cão Argos, do quarto 101, do barril de amontilhado, de D.Anita, de Raskolnikov e de Emma Bovary. Ao Professor Dr. Carlos Francisco de Moraes, pelo qual tenho grande respeito e admiração, por nos mostrar a beleza, o poder e a sutileza da literatura em cada poema recitado em sala de aula. Muito obrigada pelas aulas surpreendentes e pela amizade que fomos tecendo ao longo do tempo. Ao Professor Dr. Bruno Curcino (in memoriam), por

todas as aulas incríveis em que mergulháramos profundamente no universo literário. Além disso, Professor Bruno nos mostrou o papel político e ativo na sociedade que um professor e um estudante devem ter. Ao Professor Dr. Acir Mário Karwoski, por ter sido meu tutor no PET-Letras, lugar em que aprendi a ministrar aulas de francês e a trabalhar em equipe. Ao Projeto Rondon, que me proporcionou oportunidades únicas de conhecer um outro Brasil.

Agradeço a Escola Dr. José Ferreira, na qual estudei por quatorze anos e da qual guardo ótimas memórias. Agradeço aos meus Professores de História, de Filosofia e de Literatura do Ensino Médio que nos falavam, sempre com brilho nos olhos, sobre as ideias e livros que forjaram o mundo. Um agradecimento especial à Professora Me. Cássia Custódio, quando na oitava série, nos meus 13/14 anos, trabalhou conosco “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto e nos proporcionou uma verdadeira iniciação à análise literária.

Aos meus pais, Mônica e Laércio, pelo apoio incondicional, por sempre incentivar a leitura e os estudos, pelo amor em todos os momentos da minha caminhada. Por sempre me acompanharem em congressos, eventos e por torcerem por mim. Muitíssimo obrigada por se sentarem sempre na primeira fila. Obrigada por terem me proporcionado o acesso a livros, a bibliotecas e a línguas estrangeiras desde criança. Por terem lido Dom Quixote para nós antes de dormir. Agradeço-lhes imensamente por tudo.

Ao meu irmão, Thiago Henrique, pela amizade, por me apoiar e me ajudar a enfrentar os problemas e os percalços da vida.

Aos meus tios, Marcelo e Humberto, pelas discussões filosóficas, literárias e musicais. Obrigada por se fazerem presentes.

Ao Gerson, pelo amor, cuidado e companheirismo. Pela paciência e por todas as vitaminas, copos de água e de café levados ao escritório com o maior carinho para que eu pudesse escrever essa tese. Obrigada pelo zelo.

Às minhas amigas, Larissa, Bruna, Silvania e Camila, pelo companheirismo e pela troca de alegrias e tristezas, sucessos e frustrações, ao longo de todo esse período, desde a escola até o doutorado.

“a loucura [é sempre] uma questão de poder”
Michel Foucault (2012, p.20)

“Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza”
Michel Foucault (2017, p.22)

RESUMO

Machado de Assis, Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe: três mestres contistas do século XIX. Cada um retratou, à sua maneira, a condição humana. Neste trabalho, comparamos os seguintes contos: *O Alienista*, de Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1881; *O Doutor Héraclius Gloss*, de Guy de Maupassant, publicado postumamente em 1921, tendo sido escrito por volta de 1875; e, *O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1845. Os três contos abordam a questão da loucura, do poder e da busca pela verdade. Eles representam uma visão irônica do final do século XIX, em que a figura do cientista é levada à loucura pelo seu próprio ego inflamado e pela sua busca desmedida por respostas. Os autores discutem o arbítrio do poder, a validação de uma verdade pela sociedade, o tratamento punitivo dos loucos e o narcisismo que leva as personagens à mais profunda sandice. Nessa análise, também fazemos alguns questionamentos: qual é a verdade? como ela é produzida? qual o funcionamento das engrenagens do poder? Para responder a essas questões, analisamos a construção histórico-social da loucura, o espaço do manicômio e a personagem peculiar do doutor presente nos contos. Trabalhamos também a questão das funções da literatura e da arte; as unidades do conto; a busca pela verdade; a narrativa cíclica; e ainda, como a ironia é constituída nos contos. Para análise e aprofundamento teórico, embasamos nosso trabalho nas obras de Aristóteles, Barthes, Bosi, Candido, Goethe, Sartre, Foucault, Umberto Eco, Goffman, Hutcheon, Muecke, Cassirer, entre outros estudiosos.

Palavras-chave: Machado, Maupassant, Poe, Literatura comparada, Loucura.

ABSTRACT

Machado de Assis, Guy de Maupassant and Edgar Allan Poe: three master storytellers of the 19th century. Each portrayed, in their own way, the human condition. In this work, we compare the following short stories: *The Alienist*, by Machado de Assis, published for the first time in 1881; *Doctor Héraclius Gloss*, by Guy de Maupassant, published posthumously in 1921, having been written around 1875; and *The System of Doctor Tarr and Professor Fether*, by Edgar Allan Poe, published in 1845. The three short stories address the issue of madness, power, and the search for truth. They represent an ironic vision of the late 19th century, in which the figure of the scientist ends up being driven mad by his own inflamed ego and his inordinate search for answers. The authors discuss the arbitrariness of power, the validation of a truth by society, the punitive treatment of the insane and the narcissism that drives the characters to the deepest folly. We also ask some questions: what is the truth? how is it produced? how do the gears of power work? To answer these questions, we analyzed the historical-social build of madness, the asylum's space, and the peculiar character of the doctor present in the stories. We also do have analyzed the functions of literature and art; the short story's units; the search for the truth; the cyclical narrative; and still how irony is constituted in the stories. For theoretical analysis and deepening, we based our work on the works of Aristotle, Barthes, Bosi, Candido, Goethe, Sartre, Foucault, Umberto Eco, Goffman, Hutcheon, Muecke, Cassirer, among other writers.

Keywords: Machado, Maupassant, Poe, Comparative Literature, Madness.

RÉSUMÉ

Machado de Assis, Guy de Maupassant et Edgar Allan Poe : trois maîtres conteurs du XIXe siècle. Chacun dépeint, à sa manière, la condition humaine. Dans ce travail, nous comparons les contes : *L'Aliéniste* de Machado de Assis, publié pour la première fois en 1881 ; *Docteur Héraclius Gloss*, de Guy de Maupassant, publié à titre posthume en 1921, ayant été écrit vers 1875 ; et, *Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, d'Edgar Allan Poe, publié en 1845. Les trois contes abordent la question de la folie, du pouvoir et de la quête pour de la vérité. Ils représentent une vision ironique de la fin du XIXe siècle, dans laquelle la figure du scientifique finit par être rendue folle par son propre ego enflammé et sa recherche démesurée de réponses. Les auteurs discutent l'arbitraire du pouvoir, la validation d'une vérité par la société, le traitement punitif des aliénés et le narcissisme qui pousse les personnages à la folie la plus profonde. Dans cette analyse, nous posons également quelques questions : qu'est-ce que la vérité ? comment est-elle produite ? comment fonctionnent les engrenages du pouvoir ? Pour répondre à ces questions, nous avons analysé la construction historico-sociale de la folie, l'espace de l'asile et le caractère particulier du docteur présent dans les contes. Nous avons aussi travaillé la question des fonctions de la littérature et de l'art ; les unités du conte ; la quête pour la vérité ; le récit cyclique ; et encore, comment l'ironie se constitue dans les récits. Pour l'analyse théorique et l'approfondissement, nous basons notre travail sur les ouvrages d'Aristote, Barthes, Bosi, Candido, Goethe, Sartre, Foucault, Umberto Eco, Goffman, Hutcheon, Muecke, Cassirer, entre autres chercheurs.

Mots clés : Machado, Maupassant, Poe, Littérature comparée, Folie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A LITERATURA	
1.1 - O chamado da literatura.....	16
1.2 - As funções da literatura	22
1.3 - Da inutilidade da arte.....	27
1.4 - Da literatura comparada.....	29
CAPÍTULO 2: O CONTO	
2.1 - A unidades e a tensão do conto.....	35
2.2 - A busca pela verdade.....	42
2.3 - A ampulheta	52
2.4 - A narrativa em espiral.....	56
CAPÍTULO 3: A IRONIA	
3.1 - O que é ironia?	59
3.2 - O humor.....	65
3.3 - O estilo irônico dos contistas	68
3.4 - Os palimpsestos.....	80
CAPÍTULO 4: O ESPAÇO	
4.1 - A localização das Casas de Saúde.....	83
4.2 - Percursos.....	88
4.3 - Posicionamentos.....	91
4.4 - Espaço de opressão	94
CAPÍTULO 5: A LOUCURA	
5.1 - A história da loucura.....	100
5.2 - O discurso da Loucura e os três doutores.....	110
5.3 - Dos tipos de loucos.....	116
5.4 - As mulheres e a loucura.....	119
CAPÍTULO 6: A VERDADE E O SABER	
6.1 - A dupla verdade e a retórica de Aristóteles	130
6.2 - O contrato veridictório e quadrado semiótico de Greimas.....	135
6.3 - Discurso mítico-religioso e discurso científico.....	147
6.4 - A verdade da ciência.....	152
CAPÍTULO 7: O PODER	
7.1 - Relações políticas.....	157
7.2 - Relações de poder e saber.....	159
7.3 - O poder da ciência e da medicina	162
7.4 - A mecânica do poder.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

INTRODUÇÃO

*A loucura existe somente em uma sociedade.*¹
(FOUCAULT, 2019b, p.163)

Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Machado de Assis foram considerados mestres contistas no século em que viveram e ainda o são nos dias de hoje. Neste trabalho, buscamos comparar os contos *O Alienista*, de Machado de Assis, publicado pela primeira vez em 1881; *O Doutor Héraclius Gloss*, de Guy de Maupassant, publicado postumamente, em 1921, tendo sido escrito por volta de 1875; e, *O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1845.

Trata-se de um trabalho de literatura comparada, de história e crítica literária, portanto, buscamos as ligações, as analogias e as influências que as obras têm entre si. Os três contos criticam o cientificismo do século XIX e a busca desmedida pela verdade. A relação saber-poder-loucura está interligada em todos os contos. Buscamos também as dessemelhanças, como a posição da mulher, os tipos de loucos e as peculiaridades de cada conto.

O saber, o poder e a loucura estão ligados entre si e a uma sociedade. Essa ideia de sociedade surge no século XVIII, ou seja, uma “realidade complexa e independente que possui suas próprias leis e mecanismos de reação, suas regulamentações, assim como suas possibilidades de desordem” (FOUCAULT, 2012, p.209). Não há saber, poder ou loucura que seja pré-definido ou que exista sem antes se estabelecerem parâmetros dentro de uma coletividade. De acordo com Foucault, “o conhecimento é ligado às formas institucionais, às formas sociais e políticas” (2012, p.20), e ainda, de acordo com o filósofo “a loucura [é sempre] uma questão de poder” (2012, p.20).

O louco começou a ser efetivamente excluído a partir do século XVII, com a grande internação, de acordo com Foucault (2017, p.47-48). Na Idade Média, o louco vivia mais livremente entre as outras pessoas, ele era mais benquisto no seio da sociedade (FOUCAULT, 2019b, p.265), podendo ir e vir com mais facilidade e com mais aceitação. Muitas vezes “era alimentado e sustentado pelos outros” e costumava vagar “de cidade em cidade, às vezes entrava para o exército, se fazia de mascate, mas quando se tornava muito excitado e perigoso, os outros construíam uma pequena casa fora da cidade e o prendiam provisoriamente” (FOUCAULT, 2019b, p.265). Os lugares terapêuticos eram “primeiramente a natureza”, eram prescritas medidas como “a viagem, o repouso, o

¹ *La folie n'existe que dans une société.*

passeio, o retiro, o corte com o mundo vão e artificial da cidade” (FOUCAULT, 2019a, p.201). Portanto, há relatos e estudos que, na Idade Média, o louco era uma figura mais livre, que fazia parte positivamente da sociedade. No século XVII, dar-se-ia o início da formação da sociedade industrial da Europa, segundo Foucault (2019b, p.265), sendo assim, era necessário não só retirar os loucos de circulação, mas os “doentes, os desempregados, os ociosos, as prostitutas, todos aqueles que se encontravam fora da ordem social” (2019b, p.265).

Na literatura, temos a presença do louco em várias obras, primeiramente na figura de um portador da verdade, como em *O auto da barca do inferno* (1500), de Gil Vicente, ou em *Macbeth* (meados de 1611) e em *Rei Lear* (meados de 1606), de Shakespeare. Temos também em *Dom Quixote* (1605), a figura de um louco sonhador, portador de reflexões filosóficas sobre a verdade e a vida. Já no século XIX, temos o aparecimento do cientificismo e obras como *Frankenstein ou o prometeu moderno*, de Mary Shelley (1818), *O médico e o mostro*, de Robert Louis Stevenson (1886), *O homem invisível* (1897) e *A ilha do Dr. Moreau* de H.G.Wells (1896), como também os contos que analisamos neste trabalho. Surge, nessa época, a personagem do cientista maluco, aquele que é tão obcecado pela ciência que acaba sendo levado à loucura.

Buscamos compreender os contos de Poe, Maupassant e Machado como produto de seu tempo e espaço, assim como, também, obras cujo sentido perduram até hoje e, ainda, são lidas. Neste trabalho, falamos, também, sobre como Sartre, Antonio Candido e Goethe veem a Literatura. De acordo com Candido (2011), a literatura constrói uma estrutura organizada, articulada e coerente, apresenta uma visão de mundo e oferece uma forma de conhecimento. Goethe (2017) dirá que a forma é capaz de formar o homem. Sartre (1948), por sua vez, afirma que a criação literária só se completa efetivamente com a participação do leitor.

Podemos afirmar, de antemão, que os três contos aqui analisados são internamente organizados, apresentam uma visão de mundo e oferecem uma forma de conhecimento, sendo capazes de participar da formação de um indivíduo, fazendo com que ele tenha bagagem para interpretar melhor o mundo e a si mesmo. Compagnon (2013) e Sartre (1948) apelam para o chamado da literatura: somos livres para fazer ou não uma leitura, no entanto, ao realizarmos-la, não sairemos indiferentes dela.

O escopo deste trabalho é a literatura comparada, uma vez que se trata de uma comparação entre três contos. Discutimos a teoria do conto, do espaço, do tempo e das personagens. Trataremos também da busca pela verdade das personagens e para isso

servir-nos-emos do contrato veridictório e do quadrado semiótico de Greimas, como também dos conceitos de verdade em Foucault. Falaremos também da narrativa cíclica, da dialética de Hegel e da construção do conto em forma de ampulheta proposta por Forster (2004) e Candido (1970) e da narrativa em espiral. Discorreremos sobre a ironia, o humor, e sobre o estilo irônico dos três autores, tendo como base teórica Hutcheon (2000), Muecke (1995), Duarte (2006) e Brait (2008).

A questão do espaço na narrativa nos é de grande importância. A localização das casas de saúde é crucial na construção dos contos, visto que os hospícios de Poe e de Maupassant estão localizados fora da cidade, em áreas afastadas dos centros urbanos, e, a Casa Verde, de Machado, está localizada no centro da cidade, em uma rua nova e em uma construção suntuosa. Analisaremos o espaço de opressão dos hospícios, a localização deles, as cores, os percursos feitos pelas personagens para chegarem até as casas e os efeitos de sentido que a espacialização causa nos textos.

Sobre a loucura, falaremos brevemente de sua história, tendo como base histórica e teórica Michel Foucault (1994, 2009, 2012, 2014, 2015, 2017, 2019). Citaremos obras plásticas relacionadas a loucura na Idade Média e outras obras literárias que nos farão refletir a construção do discurso da loucura e as relações de poder incrustadas na sociedade. Refletiremos ainda a questão das mulheres e da loucura e os tipos de loucos na literatura.

Trabalharemos a questão da verdade com o quadrado semiótico de Greimas na narrativa de Allan Poe, a dupla verdade e a retórica de Aristóteles, assim como os discursos mítico-religioso e científico e a verdade da ciência. Trabalharemos ainda as relações políticas do poder e do saber, assim como a questão do poder ligado à figura do médico e as engrenagens do poder na sociedade.

Nesta tese de doutorado, analisaremos os três contos já citados, no entanto, relembremos o que Calvino disse: “a escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outros livros diz mais sobre o livro em questão; (...) o texto só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários que pretendem saber mais do que ele”. (CALVINO, 2007, p.12). Segundo o escritor, um clássico seria “uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe” (CALVINO, 2007, p.12). Por mais que analisemos, sempre há algo a descobrir, conceitos e verdades que mudam com o tempo.

Os clássicos se renovam a cada leitura. Quanto mais são lidos “mais se revelam novos, inesperados e inéditos” (CALVINO, 2007, p.12). Portanto, apresentaremos, aqui,

uma possível leitura desses três contos, lembrando que o texto literário é um texto que precisa ser sempre retomado.

CAPÍTULO 1: LITERATURA

1.1 - O chamado da literatura

“Toda obra literária é um chamado”² disse Sartre, em *O que é Literatura?*³ (SARTRE, 1948, p.59). Segundo sua teoria, o escritor apelaria para a liberdade do leitor para que este colaborasse com aquele na produção da obra, uma vez que “a criação só se completa na leitura, pois o artista deve confiar a um outro a tarefa de terminar o que ele começou”⁴ (p.58-9). Ainda, de acordo com o filósofo, o leitor estaria livre para deixar o livro de lado: “mas se você o abrir, você assume a responsabilidade por ele. Porque a liberdade não é experimentada no gozo do livre funcionamento subjetivo, mas em um ato criador exigido por um imperativo”⁵ (SARTRE, 1948, p.61).

Portanto, de acordo com Sartre (1948), somos livres para dar o primeiro passo, o de pegar um livro sobre a mesa e começar sua leitura, contudo, deixamos de sê-lo quando, enquanto leitores, passamos a criar juntamente com o escritor, passamos a dar sentido àquilo que o autor começara, no ato de escrever a obra. Somos, pois, cocriadores da obra literária. Para Sartre, somos nós, enquanto leitores, que fazemos Raskolnikov viver, dado à mistura de repulsão e amizade que sentimos por ele, fora isso, ele não seria mais que uma sombra, “a espera de Raskolnikov, é a minha espera”⁶ (SARTRE, 1948, p.57-64). A leitura seria, pois, uma espécie de pacto, segundo Sartre, “um pacto de generosidade” (1948, p.70) e de confiança entre o leitor e o autor e do qual o leitor não sairá nem indiferente e nem ileso. Esse fator criativo que se dá entre escritor e leitor só acontece via linguagem.

Na entrevista realizada em 2013 pelo Collège De France com Antoine Compagnon, intitulada “A literatura nos transforma”⁷, o professor diz que “a literatura pode perturbá-lo, pode transtorná-lo, pode transformá-lo. Cada vez que pego um livro, assumo um risco. O risco de sair dele diferente do que eu era ao abri-lo.”⁸ (COMPAGNON, 2013, 1’55”).

²*Tout ouvrage littéraire est un appel.* (as traduções dos textos em língua francesa desta tese foram realizadas pela autora)

³*Qu’est-ce que la littérature ?*

⁴*la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l’artiste doit confier à un autre le soin d’accomplir ce qu’il a commencé.*

⁵*Vous êtes parfaitement libres de laisser ce livre sur la table. Mais si vous l’ouvrez, vous en assumez la responsabilité. Car la liberté ne s’éprouve pas dans la jouissance du libre fonctionnement subjectif mais dans un acte créateur requis par un impératif.*

⁶*l’attente de Raskolnikoff, c’est mon attente*

⁷*La littérature nous transforme*

⁸*la littérature peut vous bousculer, peut vous bouleverser, peut vous transformer. Chaque fois que je prends un livre, je prends un risque. Le risque d’en sortir différent de ce que j’étais en l’ouvrant.*

Por sua vez, Goethe diz que a arte é transformadora, a forma formaria o homem e ele estaria em permanente manutenção de si mesmo (GOETHE, 2017, p.404), e, ainda, na obra, *A metamorfose das plantas*, afirma: “o que está formado será logo de novo transformado; se quisermos alcançar em alguma medida uma intuição viva da Natureza, teremos de nos manter de fato tão móveis e formáveis quanto o exemplo com que ela se nos apresenta” (GOETHE, 2019, posição 332).

Em entrevista com Antonio Candido, realizada para a Comunidade Educativa em 2014, ele afirma que à medida que o homem entra em contato com as mais variadas possibilidades na literatura, melhor compreende o mundo e a si mesmo, “de maneira que a criação ficcional nos integra, ela passa a ser um componente da nossa visão do mundo, da nossa maneira de ser” (CANDIDO, 2014, 38”). Portanto, a literatura tem valor intrínseco para a compreensão e formação do homem.

Na *Poética*, de Aristóteles, a arte seria uma espécie de purificação das paixões do homem, dada a catarse que ela provoca (ARISTÓTELES, 2014, p.24). Sendo assim, o leitor se identifica com a obra e dessa forma conseguiria expurgar seus próprios sofrimentos. De acordo com Brandão (2014), na poética clássica, temos a presença de um “caráter universalizante da razão” que “determina a natureza da apreciação individual”, além de que ela também teria “um caráter tautológico e uma função formadora, modelar” (BRANDÃO, p.14). Ou seja, os julgamentos se repetem e assim acabam por formar e modelar o homem. As obras forneceria “princípios construtivos e de avaliação”, sendo assim, teríamos um prisma pelo qual os julgamentos seriam medidos.

Brandão cita Freire de Carvalho (*apud* BRANDÃO, 2014, p.15), que também fala do caráter circular da teoria clássica da literatura: o que os homens concluírem ser belo, será tido como belo. A arte terá, portanto, um caráter universal, uma vez que encerra mais “filosofia e elevação do que a História” e “enuncia verdades gerais” (ARISTÓTELES, 2014, p.28). De acordo com Eckermann, em *Conversações com Goethe*, o pensador alemão teria dito que o poeta “deve tomar o particular e, quando este é bom, fazer dele um caso geral” (2019, p.106). Para Goethe, “cada forma é uma particularização do tipo (...) contém em si um universal” (SUZUKI, 2005, s/p). Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, afirma que um clássico da literatura seria “um livro que se configura como equivalente do universo” (CALVINO, 2007, p.13).

Para Antonio Candido, a literatura teria três faces: a primeira seria a de construção de uma estrutura bem organizada, articulada e coerente; a segunda seria a forma de uma visão de mundo; e a terceira uma forma de conhecimento (CANDIDO, 2011, p. 178-9).

Candido fala que “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (2011, p.188). Nesse mesmo ensaio, o estudioso escreve sobre a importância da entrada do pobre na literatura no século XIX, com as personagens dos operários, prostitutas e miseráveis, sendo este um momento valioso para os direitos humanos através da literatura (2011, p.186). Incluamos, também, a entrada da loucura na literatura.

A loucura, como protagonista na obra de Sebastian Brant (1494), e a psiquiatria, como um dos temas principais no fim do século XIX, também devem ser destacadas como de grande importância para os direitos humanos, uma vez que a literatura passa a articular a respeito desse pensamento; e, de acordo com as ideias de Candido, ela transformaria o material bruto em matéria organizada, ela ordenaria o caos, dando voz, portanto, a quem antes não a tinha (CANDIDO, 2011, p.180). Ao organizar, a literatura cria espaço propício para a mensagem: “o conteúdo só atua por causa da forma” (2011, p.180). Só se consegue esse espaço via linguagem, dentro de uma língua.

Sendo assim, citamos mais uma vez Goethe e sua “*forma formans*” ou “forma formante”. De acordo com Suzuki (2005), essa ideia deveria ser buscada primeiramente no século XVIII, com:

a filosofia de Anthony Ashley Cooper, o III Lorde de Shaftesbury. No seu diálogo *Os moralistas: uma rapsódia filosófica*⁹, Shaftesbury estabelece uma divisão tríplice para explicar a natureza das formas: na primeira classe, a mais inferior, encontram-se as formas menos belas, formas sem nenhum “poder formante” (*forming power*), ou seja, formas formadas ou formas mortas (*dead forms*). Na segunda classe, encontram-se “formas que formam” (*forms which form*), isto é, que têm o poder de formar outras formas. A terceira classe, finalmente, é composta de formas vivas (*living forms*). Estas também são formas formantes (*forming forms*), mas, diferentemente das segundas, não formam apenas outras formas, mas formam “outras formas vivas”, isto é, outras formas que formam. Os exemplos que o texto fornece de formas mortas da natureza são os metais e pedras; de formas da segunda classe, as obras do engenho humano, por exemplo, de arquitetura, de manufatura etc.; da terceira classe, a beleza humana. A segunda e a terceira classe, entretanto, podem em certa medida se identificar, quando se percebe que, ao produzir suas obras, a mão do gênio artístico é guiada pela terceira classe de forma. Ela é uma operação ou ação comandada pela inteligência ou mente do mundo. (SUZUKI, 2005, s/p)

⁹ SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times.* – The moralists; a Philosophical Rhapsody. Vol. II. HardPress, 2017.

Portanto, haveria para Shaftesbury três formas possíveis: formas mortas, formas que formam e formas vivas. A Beleza humana estaria nas formas vivas, estas, sendo capazes de formar outras formas que formam. De acordo com Suzuki, Shaftesbury presumiria uma inteligência do mundo que se encontraria dentro dele próprio e não de fora do universo. A organização do mundo se daria de forma interna e não externa: “o sentido do mundo é dado pelo arranjo interno de suas formas” (SUZUKI, 2005, s/p). Shaftesbury diz que a arte é Beleza, pois ela é capaz de designar a forma, ela tem poder formador e que “a Matéria sem forma é a própria Deformidade”¹⁰ (SHAFTESBURY, 2010, 5145-5146).

Aproximando de Goethe, segundo Suzuki, poderíamos afirmar que: “o mundo se organiza de maneira igual, tanto no microcosmo (em cada forma particular), quanto no todo (no sistema que se estabelece entre as formas particulares e a “alma cósmica”, forma do todo)”. O estudioso afirma, ainda, que as ideias de Shaftesbury serão cruciais para as ideias do “jogo cósmico das formas” em Goethe.

Portanto, tragamos esse jogo para o texto literário e pensemos nesse jogo do qual fala Goethe. De acordo com sua teoria, uma forma particular conteria em si, não o universo, mas uma miniatura dele: “ela é simbólica justamente porque, embora particular, contém em si um universal, e não apenas remete ou faz referência a um universal” (SUZUKI, 2005, s/p). Cada forma particular seria, pois, um exemplar da Forma, um protótipo da Ideia. Teoria esta que nos lembra o mundo das ideias de Platão. Em Goethe, os elementos têm função de *Bildung*, de formação, educação e cultura do ser humano; já em Platão, a educação ou as formas de conhecimento levam o homem a um melhor entendimento dos elementos no Mundo Sensível (nosso mundo) e no Mundo Inteligível (mundo superior). Os elementos do nosso mundo representam aqueles do mundo superior, e, sendo assim, ao compreendê-los, assimilariamos melhor a Verdade. Nas duas teorias, as formas carregam em si a representação de algo maior, de algo universal, ora aproximando o homem da Verdade, ora educando-o a fim de formá-lo.

Em Platão, os elementos no Mundo Sensível, aquele em que vivemos, seriam cópias imperfeitas da ideia perfeita presente no Mundo Inteligível, o mundo das Ideias, da Verdade. Para exemplificar sua teoria, Platão fala de uma caverna na qual os homens veem sombras refletidas na parede e acreditam ser monstros que habitam o exterior. No

¹⁰ *and Matter formless is Deformity it-self* (as traduções dos textos em língua inglesa desta tese foram realizadas pela autora, salvo quando se trata do conto de Poe em que utilizamos a tradução de José Paulo Paes (2017) e a versão original em inglês da seguinte publicação: POE, Edgar Allan. *The Complete Works*. Pandora's Box. Edição do Kindle, 2020)

entanto, essas sombras são, na realidade, homens e animais que passam em frente a uma fogueira e se projetam com outra forma na parede interna da caverna. Esse homem pode passar toda sua existência dentro da caverna acreditando naquela verdade. Entretanto, se ele se desprende de suas correntes e consegue sair da caverna, ele se deparará com o mundo superior. Ao fazê-lo, ele pode ficar confuso com a luminosidade e acreditar “que os objetos que havia visto antes eram mais reais do que agora lhe eram mostrados”, assim, pode decidir voltar a viver na caverna. Se alguém o forçasse a ficar, “ele precisaria de tempo para adaptar-se até poder ver coisas” nesse novo mundo, sendo assim “no começo veria sombras mais facilmente (...) e posteriormente as próprias coisas, e, a partir disso, se capacitaria a investigar as coisas celestes e o próprio céu”. Para Platão, ao sair, o homem estaria “mais próximo da realidade e voltado para coisas mais reais”, ele poderia “ver mais verdadeiramente” (PLATÃO, 2015, p.11-12).

Em Goethe, se o homem entra em contato com a Beleza, com a arte, ou seja, com uma forma, ele é transformado por ela, uma vez que esta contém em si um universal, ele é, assim, tocado pelo universal. E como disseram os grandes estudiosos da literatura e da arte que vimos há pouco, não há como entrar em contato com esse cosmo sem sair ileso ou indiferente dele (SUZUKI, 2005, s/p.). Ainda que Platão não fale necessariamente de formação e transformação do homem pela arte, fica evidente que, ao procurar entender e compreender o mundo, ou seja, ao sair da caverna, o homem é afetado pelo que vê de fora dela. Ao entrar em contato com a luz, acontece, pois, uma espécie de giro, de mudança de perspectiva, como “um olho que não é capaz de ser girado na escuridão para a luz sem que se gire o corpo inteiro”, há pois, “uma conversão da alma inteira até que essa se capacite a investigar o *ser* e (...) o *bem*” (PLATÃO, 2015, p.18, grifos nossos). Ainda que o homem opte a voltar a viver na caverna, ou a continuar no mundo superior, ou ainda mesmo a voltar e contar a verdade para todos, não se nega que ele se aproximou mais da Realidade, da Verdade e foi tangido por elas.

Começamos este trabalho trazendo esta discussão das formas visto que literatura é forma organizada e produzida pelo homem, e é forma capaz de forjar outras formas, é forma viva. A literatura faz parte da Beleza Humana, da mente do mundo, como diria Shaftesbury. Ela é universal, pois contém um universo em si mesma, segundo Goethe. Ela é capaz de ecoar, ou seja, fazer-se sentir à grande distância, tanto no tempo como no espaço, além disso, ela é capaz de fazer produzir e reproduzir.

A literatura para o ser humano é de suma importância, pois não só lhe oferece uma ou várias visões de mundo, como um recurso de conhecimento, como uma formação do

ser. O sujeito não somente é afetado por ela de alguma maneira, como vimos em *Candido* e *Compagnon*, mas ele é formado por ela, como vimos em Goethe e Aristóteles. Segundo Italo Calvino, na obra *Por que ler os clássicos*, as leituras

podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escala de valores, paradigmas de beleza: todas coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido. Existe uma força particular da obra que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa a sua semente. (CALVINO, 2007, p.10)

Podemos pensar na metáfora de que Barthes se serve para falar da literatura: a pedra de Bolonha. Essa pedra é capaz de reter a luz solar e depois refleti-la por muito tempo, mesmo na escuridão (GALASTRI, 2015, s/p). A comparação é feita, pois uma obra literária pode estar atrasada ou adiantada em relação à ciência. Segundo Barthes, “a pedra irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega” (1978, p.19). Para ele, a literatura “trabalha nos interstícios da ciência”, ela seria importante para corrigir a distância entre ciência e vida. A ciência afirmaria saber muitas coisas, enquanto a literatura saberia “algo das coisas” e “muito dos homens” (1978, p.19). A literatura estaria, assim, sempre no intervalo de tempo entre a certeza e a dúvida, entre reter a luz do passado e iluminar o futuro.

De acordo com Antonio Candido, a literatura também seria um instrumento de humanização, ela teria a capacidade de “confirmar a humanidade do homem”, ele propõe ver “a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1999, p.81-82).

No ensaio *O direito à Literatura*, Candido diz que a leitura de um texto literário “não é uma experiência inofensiva” e teria um “papel formador da personalidade” do leitor, portanto, poderia ser, nas mãos deste, “um fator de perturbação e mesmo de risco” (CANDIDO, 2011, p.178). Ao passar pela literatura, o leitor armazena visões de mundo, passa a ver a vida sob outros ângulos e, conseqüentemente, passa a ser um sujeito mais crítico da sociedade. A literatura, para Candido, é uma necessidade universal, um “direito inalienável” (p.193), uma vez que a fabulação é inerente ao homem, todo homem fabula e tem necessidade de ficção (CANDIDO, 2011, p.176). Antonio Candido afirma que

dentro de uma sociedade ideal seria necessário “assegurar não só os bens materiais de vida, mas assegurar a possibilidade de ter acesso a todos os níveis de literatura. É uma brutalidade social fazer com que uma pessoa cresça e viva sem ter a capacidade de ler Machado de Assis ou ler Dostoiévski” (CANDIDO, 2014, 3’04”).

No entanto, fazemos uma observação: de acordo com Umberto Eco, não devemos ser idealistas “a ponto de pensar que às imensas multidões, às quais faltam pão e remédios, a literatura poderia trazer alívio” (ECO, 2003, p.12). Candido fala de uma sociedade ideal, e, infelizmente, na nossa, que passa longe de ser um modelo, uma grande parte da população resta excluída “do universo do livro”. Essas pessoas estão distantes “dos lugares onde, através da educação e da discussão, poderiam chegar até eles os ecos de um mundo de valores que chega de e remete a livros (ECO, 2003, p.11). Aqui entra, pois, o papel fundamental das políticas públicas para atender às necessidades básicas do homem e para oferecer a todos uma educação de qualidade. É por meio desta que o ser humano desenvolve um espírito sensível e crítico dentro de uma sociedade.

1.2 - As funções da literatura

Ao falarmos de literatura, podemos nos questionar: “Qual a sua função?”. Eco afirma que “contar e ouvir histórias é uma função biológica” (ECO, 2003, p.227). Corroborando essa ideia, Antonio Candido reitera que o homem tem necessidade elementar de fabulação, de ficção, como vimos anteriormente. Este autor afirma que não há um só dia das nossas vidas em que passamos sem consumir alguma ficção:

por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpito na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota (CANDIDO, 1999, p.83).

A produção e fruição da literatura se “baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção” (CANDIDO, 1999, p.82). Esse consumo de criações da ficção pode

atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos. Quero dizer que as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar. Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente. (CANDIDO, 1999, p. 84).

Portanto, segundo Candido, a literatura teria uma função formativa, no entanto está “longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica”, pois a literatura não eleva, não “corrompe nem edifica”, ela traria “livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”, ela “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 1999, p. 84-85).

Segundo Candido, a literatura teria várias funções, como “satisfazer à necessidade universal de fantasia”, “contribuir para a formação da personalidade” e ainda contribuir como fonte de “conhecimento do mundo e do ser” (CANDIDO, 1999, p.85). A literatura representa uma “uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade” (1999, p.86). Quando sua função social é humanizadora e não alienadora, o leitor se sente “participante de uma humanidade que é a sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” (1999, p.89-90).

Em seu texto *Timidez do Romance*, Candido faz uma pesquisa sobre as categorias do estudioso Arthur Jerrold Tiejé. Segundo este, o romance serviria para: “(1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida quotidiana; (5) despertar emoções de simpatia.” (CANDIDO, 1973, p.63 *apud* TIEDJE, 1979, p.415-448). Refletindo essa classificação de Tiejé, Candido aponta que

Com efeito, “edificar” significa elevar a alma segundo as normas da religião e da moral dominantes; “instruir” significa inculcar os princípios e conhecimentos aceitos; “divertir” significa quase sempre facilitar as operações anteriores por meio de um chamariz agradável, ou proporcionar “honesto passatempo”. (CANDIDO, 1973, p.64).

De acordo com Candido, essa tríade, divertir-edificar-instruir, muito usada nos séculos XVII e XVIII, como a imagem de um “remédio disfarçado”, seria fazer uso da literatura como um “objeto para função alheia à sua, ou hipertrofiar desmedidamente os sinais dessa função”, fazer da literatura um “tratado moral”, “político” ou “educacional”. Segundo o autor, usar a literatura para um encargo desses “seria o mesmo que usar (...) um porquinho de louça para jarra d’água ou, para vaso de flores, as asas abertas dum cisne de porcelana” (CANDIDO, 1973, p.68), ou seja, não é papel da literatura ter essa função de moralidade.

No século XIX, segundo Candido, o romance foi muito criticado, tentou-se demonstrar “a inferioridade essencial da ficção” (CANDIDO, 1973, p.74). Para a época,

os romances eram exemplos de “livros mentirosos e inimigos das virtudes, que acovardam os homens e excitam as suas paixões” (CANDIDO, 1973, p.74). De acordo com o teórico Fancan (François Langlois): “o romance, com todos esses atrativos perigosos, proporciona uma leitura que agrada os nossos impulsos e adormece a razão, além de nos desviar de leituras mais sérias, como a das "histórias verdadeiras", que dão mais proveito e no fundo mais prazer.” (1626, LANGLOIS, p.42 *apud* CANDIDO, 1973, p.76). Tentou-se também nessa época provar “a eventual utilidade do romance na formação do homem segundo essa perspectiva convencional” (CANDIDO, 1973, p.42).

Vemos que “as transformações do pensamento crítico mostrariam cada vez mais que o romance é sobretudo um certo teor e um certo modo do discurso, e que a sua validade deve ser discutida nestes termos, em função da coerência interna” (CANDIDO, 1973, p.74), ou seja, em função da sua organização, da sua verossimilhança. Umberto Eco cita a *Filosofia da composição*, de Poe, na qual “ele analisa palavra por palavra, estrutura por estrutura, o nascimento, a técnica, a razão de ser de seu *O corvo*. (...)” (ECO, 2003, p.221). O alcance do Sublime se daria em função da organização interna da obra. De acordo com Aristóteles: “o belo reside na extensão e na ordem”, além de que para que isso seja alcançado, haveria de ter uma duração em que os fatos se sucedem “dentro da verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2014, p.27). Segundo Eco, neste aspecto, Aristóteles e Poe falam da mesma coisa: mostrar “como o efeito de “uma intensa elevação da alma” (Beleza) se atinge ao preço de uma organização de estruturas” (ECO, 2003, p.221).

Quando falamos que a literatura tem o poder formador, não falamos de alienar ou do instruir-edificar do século XVII a fim de inculcar princípios morais e as ideias dominantes de uma época, mas do papel mais aproximado do formar da vida, do fazer viver. De acordo com Candido: “a matéria narrada desperta em nós um mecanismo de identificação, porque vemos soltas, e sentimos como nossas, as paixões que trazemos presas e não ousamos manifestar” (CANDIDO, 1973, p.76).

Umberto Eco, em seu texto *Sobre algumas funções da literatura* (2003), afirma que a tradição literária, ou seja, os textos produzidos “não para fins práticos (...) mas antes (...) por amor de si mesma – e que se leem por deleite, elevação espiritual, ampliação dos próprios conhecimentos, talvez por puro passatempo, sem que ninguém nos obrigue a fazê-lo” tem um poder imaterial (ECO, 2003, p.9). Ele se questiona para que serve a literatura e afirma que ela “não deve servir para nada”, uma vez que é um bem *gratia sui*. (ECO, 2003, p.10). No entanto, a literatura teria algumas funções, tais como manter a

língua em exercício, ela também contribui para “formar a língua, criar identidade e comunidade” (ECO, 2003, p.11).

Italo Calvino, em sua obra *Por que ler os clássicos* (2007), afirma que os livros clássicos “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas obras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 2007, p.10). De acordo com o escritor, os livros trazem “marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 2007, p.11).

Uma outra função da literatura, segundo Eco, seria agir com liberdade de interpretação, pois as obras literárias “propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem da vida”. (ECO, 2003, p.12). No entanto, o autor chama atenção para a fidelidade e o respeito que o leitor deve ter diante uma obra e a intenção do texto dentro dela. Principalmente no passar de gerações, “o universo do livro nos surge como um mundo aberto” (ECO, 2003, p.12). Nesse mesmo viés, Calvino afirma que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p.11), há sempre algo a ser descoberto ou possíveis outras interpretações.

Podemos afirmar ainda acerca do leitor que este se identifica com as personagens e por elas ele pode ser influenciado. De acordo com Eco, as personagens podem migrar, ou seja, ir habitar na memória coletiva de uma comunidade:

De certa maneira, alguns personagens tornaram-se coletivamente verdadeiros porque a comunidade neles depôs, no correr dos séculos investimentos passionais (...) essas entidades da literatura estão entre nós (...) doravante depois que foram criadas pela literatura e alimentadas por nossos investimentos passionais, elas aqui estão e com elas temos que ajustar contas (...) elas existem como hábitos culturais, disposições sociais. (ECO, 2003, p.18).

Pensemos, pois, nas personagens Capitu e Bentinho, de Machado de Assis, elas migram e passam a fazer parte da memória coletiva brasileira. Há, portanto, um processo de identificação e de projeção da comunidade. Não é mais uma “realidade particular” de uma obra ou personagem, mas “a realidade cultural” sobre a qual a comunidade de leitores concorda. Mesmo não tendo lido o livro, a comunidade conhece essas personagens, elas fazem parte de uma memória coletiva. Assim sendo, de acordo com Eco, a literatura nos influencia, pois, as personagens estão sempre: “prontas a repetir a cada instante quem

somos, o que queremos, onde vamos, ou mesmo o que não somos e o que não queremos” (ECO, 2003, p.17).

Longino, em *O tratado do sublime*, também fala sobre essa identificação do leitor: “é da natureza de nossa alma deixar-se de certo modo empolgar pelo verdadeiro sublime, ascender a uma altura soberba, encher-se de alegria e exaltação, como se ela mesmo tivesse criado o que ouviu” (LONGINO, 2014, p.76). De acordo com Calvino, não há como ler *Odisseia* e esquecer “tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações”, ele ainda afirma que não pode ler Dostoievski e “deixar de pensar em como essas personagens continuaram a reencarnar-se até nossos dias” (CALVINO, 2007, p.12)

Eco afirma que, na leitura de uma obra, há uma identificação com a nossa vida e nossa história, com o nosso desejo de mudar o destino e a impossibilidade de fazê-lo. Eco cita como exemplo a educação ao Fado e à morte como sendo uma das principais funções do texto literário, uma vez que segundo o autor, os livros nos ensinariam a morrer, pois não podemos mudar o fim de um livro. Retomamos, assim, *Candido* (1999) quando diz que a literatura humaniza, pois ela educa como a própria vida, mostrando que não temos controle nem de uma e nem de outra.

Para exemplificar, Eco retoma Tchecov e diz: “se o início de um conto ou de um drama mostra um fuzil pendurado na parede, antes do final esse fuzil terá que disparar”. De acordo com Eco,

ler um conto também quer dizer ser tomado por uma tensão, por um espasmo. Descobrir no final se o fuzil disparou ou não, não assume o simples valor de uma notícia. É a descoberta de que as coisas acontecem, e para sempre, de uma maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar essa frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino (ECO, 2003, p.20).

Segundo Calvino, a literatura nos ajuda a “entender quem somos e aonde chegamos” (CALVINO, 2007, p.16). O autor, a fim de justificar quando alguém disser que não vale o esforço da leitura, cita uma passagem de rei Cioran: “enquanto era preparada a cicuta, Sócrates estava aprendendo uma ária com a flauta. ‘Para que lhe servirá?’, perguntaram-lhe. ‘Para aprender esta ária antes de morrer’”. (CALVINO, 2007, p.16).

1.3 - Da inutilidade da arte

O filósofo Montaigne, em seu ensaio *Do útil ao honesto*, afirma: “nada é inútil (...) na natureza, nem mesmo as inutilidades” e acrescenta uma frase de Propércio “nem todas as coisas convêm igualmente a todos”, segundo o filósofo, seria “um erro julgar a beleza e a grandeza de uma ação pela sua utilidade” (MONTAIGNE, 1984, p.361 e 367). Nuccio Ordine, em seu manifesto *A utilidade do inútil*, afirma que

Há saberes que têm um fim em si mesmos e que – exatamente graças à sua natureza gratuita e livre de interesses, distante de qualquer vínculo prático e comercial – podem desempenhar um papel fundamental no cultivo do espírito e no crescimento civil e cultural da humanidade. Nesse sentido, considero útil tudo o que nos ajuda a nos tornarmos melhores (ORDINE, 2016, p.6).

Umberto Eco também fala, como mencionado anteriormente, da gratuidade da literatura, posto que ela seria um bem *gratia sui*, ou seja, “os livros são lidos por prazer, por elevação espiritual ou para ampliar conhecimentos”. A leitura do texto literário não se dá para um fim técnico, utilitário. (ECO, 2001, s/p) Segundo a perspectiva dos utilitaristas e pragmáticos:

um martelo vale mais que uma sinfonia, uma faca mais que um poema, uma chave de fenda mais que um quadro: porque é fácil compreender a eficácia de um utensílio, enquanto é sempre mais difícil compreender para que podem servir a música, a literatura ou a arte. (ORDINE, 2016, p.8)

Portanto, nessa perspectiva, a funcionalidade de um objeto pode ser maior do que uma obra de arte, pois aquele tem mais serventia prática do que esta. Portanto, a obra de arte, pelo fato de não ter uma utilização proveitosa e/ou lucrativa para o mundo prático e material, seria considerada inútil, algo infrutuoso. Ordine afirma que utilidade da arte é complicado de compreender, uma vez que estaríamos defronte a um paradoxo: teríamos que assimilar a utilidade de algo considerado inútil. Gaultier teria dito:

verdadeiramente belo é apenas aquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, porque é a expressão de uma determinada necessidade, e as necessidades humanas são ignóbeis, desprazerosas, como sua natureza miserável e doentia. O lugar mais útil de uma casa é a latrina. (ORDINE, 2016, p.52)

De acordo com Ordine, o útil do qual se fala aqui é compreendido como aquilo que “pode ser praticamente utilizado, diretamente para fins técnicos, para aquilo que

causa algum efeito, algo que eu possa administrar e com o que eu possa produzir.” No entanto, o escritor afirma que o útil deveria, na verdade, ser entendido “no sentido daquilo que cura [Heilsamen], isto é, como aquilo que conduz o homem a si mesmo”. (ORDINE, 2016, p.65-66). Se tomarmos a primeira acepção da palavra, a Literatura seria inútil; se tomarmos a segunda, ela é utilíssima.

Ordine ainda cita Eugène Ionesco: “se não se compreende a utilidade do inútil e a inutilidade do útil, não se compreende a arte” e se “é absolutamente necessário que a arte sirva para qualquer coisa, eu direi que deve servir para ensinar às pessoas que existem atividades que não servem para nada e que é indispensável que elas existam”. (ORDINE, 2016, p.12-14). Na mesma linha de pensamento, Umberto Eco afirma que na literatura: “existem poderes imateriais cujo peso não se pode medir, mas que ainda assim pesam” (ECO, 2001, s/p). Logo, podemos afirmar que a arte é indispensável ao homem, ainda que tenhamos que tentar provar o paradoxo da utilidade do inútil.

Barthes, em *O prazer do texto*, afirma que é a própria inutilidade do texto que é útil (BARTHES, 1987, p.40). A arte não deve ter utilidade, do contrário, seria um objeto de poder, nada plural ou libertário. De acordo com outro texto do mesmo autor, *Aula* (1978), a literatura tem em si muitos saberes, e se:

(...) por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real (...) ela faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (BARTHES, 1978, p.18)

Esse indireto do qual o escritor fala se daria pois “o saber que a literatura mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro” (1978, p.19). A literatura seria um “grau zero”, uma “linguagem limite” que possibilitaria a reflexão infinita: “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (1978, p.19). A literatura não falaria diretamente sobre a teoria do conhecimento, mas “encena a linguagem”, não apenas a utiliza, mas reflete o saber.

Ordine assegura:

o quanto a referida inutilidade dos clássicos pode se revelar um instrumento utilíssimo para lembrar – a nós mesmos, às gerações

futuras e aos seres humanos dispostos a se deixar inflamar – que a posse e o lucro matam, enquanto a investigação, desvinculada de qualquer forma de utilitarismo, pode tornar a humanidade mais livre, mais tolerante e mais humana. (ORDINE, 2016, p.127)

Ordine (2016) afirma que em um mundo moderno no qual o homem só se dedica ao utilitarismo das coisas e no qual não há preocupação em dar lugar a arte e ao cultivo do espírito, o homem pode cair na barbárie: “se não fossem os livros, nós todos seríamos rudes e ignorantes, sem nenhuma lembrança do passado, sem nenhum exemplo; não teríamos nenhum conhecimento das coisas humanas e divinas” (p.98), o homem moderno estaria condenado “a se tornar uma máquina sem alma” e “prisioneiro da necessidade” (ORDINE, 2016, p.68 e 98). Ionesco afirma: “as rinocerontites mais diferentes e variadas, de direita e de esquerda, constituem ameaças que pesam sobre uma humanidade que não tem tempo para refletir, para voltar a encontrar-se consigo mesma” (*apud* ORDINE, 2016, p.68-69).

1.4 - Da literatura comparada

A literatura comparada, de acordo com Perrone-Moisés (1990), acontece quando há a relação de duas ou mais literaturas, podendo-se comparar obras, autores, movimentos, críticas ou traduções (p. 91). O estudo desse segmento da literatura acaba sempre nos levando aos questionamentos tais como comparar o quê com o quê? para quê comparar? Estudiosos como Perrone-Moisés (1990) e Carvalhal (2011) citam Pichois e Rousseau em *A literatura comparada*, publicação de 1967, como um dos textos fundadores desse campo de estudos. Segundo esses teóricos, a literatura comparada seria, pois, uma arte pela “busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento (...) a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los” (PICHOS, ROUSSEAU, 1967, p. 231).

Pichois e Rousseau concluem que a literatura comparada seria, portanto, um estudo descritivo, comparativo e metódico que interpretaria sinteticamente os fenômenos literários, interlinguísticos e interculturais com a ajuda da história, da crítica e da filosofia, com a finalidade de compreender melhor a Literatura, ou seja, o próprio espírito humano, uma vez que, segundo os autores, a literatura é uma das atividades espirituais do homem, tal como a arte, a religião, a ação política ou social (1967, p.233). Portanto, é possível estudá-la como função fundamental do espírito humano. Estudar literatura comparada

seria comparar, pois, relações interlinguísticas e interculturais, seria ampliar os limites e “permitir o estudo da literatura em sua totalidade” (p.233).

Wellek e Warren (1955) consideram igualmente que a literatura comparada seria a relação entre literaturas. Eles citam Goethe e sua teoria sobre *Weltliteratur*. Esse conceito é entendido por alguns autores como um dos primórdios da literatura comparada, algo que pudesse acolher as literaturas do mundo todo. As literaturas são passíveis de serem comparadas, pois há semelhanças entre elas, uma vez que a Literatura é produto do espírito humano e falará obviamente dele e de seu entorno. Essas semelhanças e diferenças descritas e estudadas possibilitar-nos-ão compreender e apreciar melhor a própria humanidade. Goethe fala a respeito de sua teoria em suas conversas com Eckermann:

Nós, os alemães, se não olhamos para fora do nosso apertado ambiente caímos facilmente nesta ignorância pedante [de estar escrevendo um bom poema]. É por isso que eu gosto de me informar do que se passa nos outros países e aconselho todos a que procedam assim. Literatura nacional não quer hoje dizer coisa muito importante; chegamos ao momento da literatura mundial e todos devemos contribuir para apressar o advento de tal época. (ECKERMANN, 2019, p.133)

Na obra *O que é Literatura Comparada?* (1983), os autores Brunel, Pichois e Rousseau afirmam que o termo *Weltliteratur* e o próprio termo “literatura comparada” só poderiam ter nascido de um “espírito de cosmopolitismo, de liberalismo, de generosidade, negando todo exclusivismo” (2012, p.3). Para que essas ideias pudessem nascer e inspirar tantos autores como os filósofos iluministas e Goethe, por exemplo, era preciso, segundo os estudiosos, que “os franceses parassem de proclamar a superioridade do gosto clássico e de impor este gosto à Europa”, que “fosse reconhecida a existência de gostos e a sua relatividade”, que “o século dos nacionalismos, exaltando o sentido da história, as tradições, o folclore, e chamando à vida literaturas agonizantes, obrigasse cada povo, cada grupo étnico, a tomar consciência de sua unicidade no quadro da humana comunidade” (2012, p.3).

Portanto, o ato de comparar surgiu de um espírito comum. Já se comparava em outros domínios antes das Letras. Já fazia parte das ciências naturais o ato de “comparar estruturas ou fenômenos análogos, destacados, sob certos aspectos, do conjunto ou do grupo aos quais pertencem, para pôr em evidência caracteres comuns e deles tirar leis” (2012, p.3).

Para que esse método na literatura pudesse existir, era preciso haver algo a ser comparado, e, dessa forma, movimentos, autores e novas formas de expressão deveriam ser aceitas no mundo literário e artístico.

Outro ponto importante que os autores discutem é a questão da nacionalidade, as “pequenas” nações deveriam tomar consciência de seus lugares no mundo, de suas unicidades e as “grandes” nações deveriam reconhecer esses novos lugares e não somente olharem para si próprias. Machado de Assis escreveu o artigo *Instinto de nacionalidade* em 1873, e nele fala também a respeito disso: “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1999, p.17-18).

Hoje, o estudo da Literatura comparada se divide em duas escolas, a francesa e a americana. A francesa seguiria a vertente de comparação entre literaturas e as ideias de três autores como as de Brunel, Pichois e Rousseau. Já a americana não aceita somente a comparação entre literaturas, autores e movimentos, mas compara-se também a literatura com diferentes artes, como o cinema, o teatro, a música, a pintura, entre outros. Remak (1971, p.189), teórico da escola americana, afirma que esse estudo extravasa as fronteiras de um país e as fronteiras das áreas do conhecimento. Pode-se comparar literatura com literatura, ou literatura com outras esferas da expressão humana.

Sabemos que ainda há muito o que se estudar e desbravar no campo da Literatura comparada. Neste trabalho, propomos comparar um conto brasileiro, um conto francês e um conto norte-americano; portanto, permaneceremos ainda na comparação literatura-literatura, contudo, trabalharemos em um mesmo século, mas com três contos de partes diferentes do mundo, com o propósito de demonstrar a amplitude e a complexidade dos contos, comparando como a loucura é tratada nos textos, a posição da mulher na sociedade, a relação espaço e tempo e a construção da ironia nos contos.

Guy de Maupassant, Machado de Assis e Edgar Allan Poe, três autores contemporâneos do fim do século XIX, têm muito em comum: produziram obras atemporais e são considerados mestres contistas. Machado e Maupassant, devido ao período em que viveram, escreveram grande parte de sua obra sob a perspectiva da estética realista, já Poe, viveu na primeira metade do século XIX e estaria inscrito teoricamente na estética romântica, todavia, sua obra tem muitas características que poderiam ser consideradas precursoras do realismo. Atentemo-nos para uma característica crucial que une os três autores: são irônicos, sendo assim, elípticos e críticos da natureza humana.

Neste trabalho de literatura comparada, escolhemos os contos *O Alienista*, de Machado de Assis, publicado primeiramente como folhetim pela revista *A Estação* em 1881 e publicado em 1882, em *Papeis Avulsos*, terceiro livro de contos do autor; *Le Docteur Héraclius Gloss*, de Guy de Maupassant, a redação deste conto dataria de 1875 e seria um dos primeiros textos do autor, no entanto, veio a ser publicado somente em 1921, na *Revue de Paris*, de maneira póstuma; e *O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*¹¹, de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* em 1845.

Se afirmarmos que estes contos fazem parte da literatura universal, devemos retomar as discussões de Goethe. O poeta afirma que a *Weltliteratur* se propõe a “arrolar e explicar as obras-primas que formam o patrimônio da humanidade (...) tudo o que, sem deixar de pertencer à nação, pertence ao conjunto das nações e estabelece um equilíbrio mediador entre o nacional e o supranacional” (*apud* BRUNEL, PICHOIS, ROUSSEAU, 2012, p.62). Ou seja, na época de Goethe, essa lista era muito menor do que é hoje, pelo motivo de que seu conteúdo sempre vai se modificar e se enriquecer na medida que os anos passam, visto que a produção literária não para.

Para se considerar uma obra de qualidade universal, não se deve olhar o sucesso de vendas, uma vez que há livros vendidos em grande escala que não apresentam “universalidade” dentro deles. Há autores que escreveram livros “universais” e que não conheceram o sucesso que suas publicações têm hoje, ou nem mesmo conseguiram publicar em vida. De acordo com os Brunel, Pichois e Rousseau (2012), a qualidade da obra estaria ligada à sua “universalidade original” (2012, p.63), ou seja, uma obra que toque o ser humano, que seja atemporal, podendo atingir várias gerações e que seja capaz de vislumbrar sentimentos e situações comuns a todos. Um dos grandes problemas de se reconhecer uma obra como “universal” é a língua em que foi escrita e a sua tradução:

As dificuldades de tradução a prejudicam como, geralmente, também o fato de pertencer a uma minoria linguística. Falta, pois, bastante para que a qualidade seja o fator determinante. Porém, a literatura universal ideal deve procurar por toda a parte as obras que, por suas qualidades, merecem uma audiência internacional, mas que não a obtiveram ainda. (BRUNEL, PICHOIS, ROUSSEAU, 2012, p.64)

Sabemos que a língua portuguesa e a influência política brasileira são grandes empecilhos para que a nossa literatura seja colocada no mesmo patamar das consideradas

¹¹ *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* (as passagens em inglês do texto de Poe nesta tese são do livro: POE, Edgar Allan. *The Complete Works*. Pandora's Box. Edição do Kindle, 2020.)

“grandes literaturas”. Candido, na obra *Educação pela noite* (2000), afirma que Jorge Luís Borges teve mais reconhecimento internacional que Machado de Assis:

Jorge Luís Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita. Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância (CANDIDO, 2000, p.153).

Lembramos que a proposta deste trabalho é comparar três contos do século XIX, um francês, um norte-americano e um brasileiro, os três de autores de renome em seus respectivos países. Muito provavelmente Machado lera Maupassant, visto que em sua biblioteca particular há obras do escritor francês e, no final do século XIX, as obras maupassanianas eram publicadas, comentadas e muito lidas no Brasil, de acordo com Neves (2007, p.68-96). De Poe, ele foi tradutor do poema *The Raven*¹², portanto, é evidente que lera suas obras. No entanto, Poe ler Machado teria sido impossível dado as datas de publicação e morte; e, Maupassant ler Machado nos parece improvável, mesmo com a contemporaneidade dos escritores e com o sucesso em vida das obras machadianas. A língua e a falta de relevância política do nosso país era um impedimento para que o centro cultural europeu ou os norte-americanos lessem as obras feitas aqui. Na época, ainda não havia traduções machadianas nem para o francês e nem para o inglês. Maupassant não lera Machado, pois não havia acesso à sua literatura. Poe não lera Machado, pois já estava morto em 1849, e Machado começou a escrever em 1860. De acordo com os estudos de Audigier (2010, p.11), a primeira tradução de Machado de Assis para o francês foi publicada em 1910; e, de acordo com Fitz (2012, p.26), a primeira tradução em inglês foi feita em 1951; todos os três autores já estavam mortos. Não há estudos ou referências de que Maupassant ou Poe sabiam ler em português ou teriam tido acesso a livros de literatura brasileira. Em contrapartida, Maupassant lera Poe, mas Poe não lera Maupassant, pois morreu quando Guy tinha apenas um ano de idade. Maupassant bebeu das ideias da composição de Poe. Machado das de Maupassant e de Poe. E, infelizmente, nenhum deles teve a oportunidade de ler a obra brasileira devido a inúmeras razões já citadas.

¹² O corvo

Retomemos a pergunta inicial deste subcapítulo e tentemos respondê-la: para quê comparar? É preciso voltar a Brunel, Pichois e Rousseau (2012): comparamos literatura, pois ela faz parte de como o homem se expressa. Dessa forma, ao estudarmos e compararmos três contos de nacionalidades diversas, podemos ver semelhanças e diferenças no que concerne à criação literária, à discussão de um mesmo tema e ao uso de recursos narrativos por autores tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão semelhantes.

Os contos analisados neste trabalho representam uma visão irônica da segunda metade e final do século XIX, época em que o cientificismo estava em voga, e vemos, neles, a figura do cientista que acaba sendo levado à loucura por seu próprio ego inflamado e pela busca desmedida por respostas. Eles representam não só essa visão da época, mas também uma visão da própria natureza humana, o que leva os três contos a serem considerados atemporais. Os autores escreveram sobre a loucura, criticaram o cientificismo, usaram da ironia, da intromissão do narrador, utilizaram a estrutura de ampulheta na construção dos contos e colocaram em discussão a questão do arbítrio do poder, do egotismo e do narcisismo que levam as personagens à mais profunda sandice. Aos lermos os três contos, podemos nos interrogar: até que ponto é válido buscar a verdade e a ciência?

A literatura comparada serve, pois, para nos questionarmos e compararmos épocas, assuntos, lugares iguais ou diferentes com alguma finalidade. Neste trabalho, procuramos refletir como a loucura entra na literatura e “deságua” na personagem do cientista maluco, personagem que tem um status, uma posição de poder validada pela sociedade, visto que tem o saber, a ciência ao seu lado. Ao fim das narrativas, percebe-se que a loucura se instala na personagem, ou lá já estava instalada.

A personagem do cientista louco está muito presente na literatura do século XIX. Encontramos essa figura nos contos que propomos analisar. Dessa forma, a literatura comparada nos fará refletir sobre a loucura nas obras e o surgimento dessa personagem nesse determinado contexto.

CAPÍTULO 2: O CONTO

2.1 - As unidades e a tensão do conto

Os contos de nosso corpus tratam do tema da mente humana e da loucura. As personagens principais são três eruditos que vão fundo em suas pesquisas e se encontrarão na mais profunda sandice. Consideramos as narrativas como contos, assim como os autores John Gledson (1998) considera o texto machadiano; Biron (2002) e Gayon (s/d) o texto de Maupassant; e, High (1996) o de Poe. Alguns autores como Bosi, consideram o texto machadiano um conto “quase novela”, devido aos diversos acontecimentos da trama (BOSI, 2006, p.182). Estudiosos franceses de Maupassant consideram seu texto como uma *nouvelle*, uma narrativa curta de inspiração realista que estaria entre a novela e o conto. No entanto, como o gênero conto apresenta grande flexibilidade, consideraremos os três textos aqui propostos para análise como exemplos de contos, visto que grandes autores os denominaram assim.

Júlio Cortázar (2006) compara o conto e o romance a uma luta de boxe em que o romance ganharia por pontos e o conto ganharia por *knock out* (2006, p.152). Essa analogia cabe muito bem ao texto de Poe, uma vez que se trata de uma narrativa breve que se encerra de forma súbita. Já os textos de Machado e Maupassant teriam ganho por pontos, apesar de não serem romances, visto que suas narrativas são mais extensas e há uma longa sequência de acontecimentos até chegarem ao final da história. No entanto, em ambas as narrativas, há somente um núcleo contendo poucas personagens. O efeito imediato do *knock out* se daria em Poe com o desenlace surpreendente da narrativa. Já em Machado e Maupassant, podemos ver um efeito mais diluído em que as peripécias se alongam até concluírem o texto.

De acordo com Cortázar, todo contista “trabalha com um material que qualificamos de significativo” (2006, p.152), ou seja, o autor do conto não pode desenvolver vários temas ou trabalhar psicologicamente várias personagens, simplesmente, porque não há espaço para isso, deixará de ser um conto para muito provavelmente ser um romance ou uma novela.

A novela pode e geralmente apresenta vários núcleos e várias personagens, enquanto no conto o número de personagens deve ser reduzido, assim como o espaço e o tempo, não há mais do que um núcleo. Os elementos do conto devem ser “significativos” como os golpes em uma luta de boxe. Como citado no capítulo anterior, segundo Tchecov, em um conto, se há um fuzil na parede, ele terá que disparar em algum momento da

narrativa (*apud* ECO, 2003, p.20). Nada é gratuito no conto. Os elementos são de menor número nesse gênero literário, e, assim, acabam chamando mais atenção e provocando uma tensão maior em torno deles.

Podemos afirmar que os contos de Machado, de Poe e de Maupassant são construídos a partir do tema da loucura e que, apesar de serem textos longos com cerca de sessenta páginas cada, salvo o conto de Poe, com cerca de trinta páginas; apresentam tensão e intensidade na narrativa. Em *O Alienista*, queremos saber se o médico encontrará a cura para a loucura; em *O Doutor Alcatrão e o Professor Pena*, se o jovem descobrirá o que acontece naquela casa e se conseguirá sair de lá; e, em *O Doutor Héraclius Gloss*, se a personagem encontrará ou não a Verdade e qual será o seu fim.

A exemplo do fuzil de Tchecov, nos três contos vemos uma espécie de *teaser*, de antecipação chamando a atenção do leitor e causando tensão na narrativa. Esses flashes de algo que se passará mais a frente vêm sempre acompanhados da ironia do narrador. Em Machado, podemos citar a passagem seguinte como exemplo: “a ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência, e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico” (ASSIS, 1998, p.275). No início da narrativa machadiana, já podemos perceber que pode haver algo de errado com o médico. No decorrer do conto, há ainda outras passagens em que as personagens desconfiam da sanidade do médico: “nada tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?” (ASSIS, 1998, p.299). A narrativa vai ficando cada vez mais tensa à medida que a Casa Verde vai enchendo de gente, até desencadear uma rebelião na cidade. A cada momento do conto, lembramo-nos do “fuzil de Tchecov” e nos indagamos sobre aquela primeira afirmação de que o médico poderia já estar louco. Na sequência da narrativa, assim que os primeiros dementes são liberados, a casa se enche novamente com os sãos. Os ditos loucos são libertos mais uma vez, e assim, chegamos ao desenlace da história, “A última verdade” (1998, p.324), quando o alienista afirma ser ele o único exemplar da loucura na cidade. É como se a narrativa obedecesse a uma estratégia de funil ou de espiral, na qual a intensidade vai aumentando até chegar no desenlace da história. A narrativa se estende para poder se intensificar. Vejamos a imagem ilustrativa:



De Poe, citamos o aviso que o doutor dá para o visitante no início da narrativa: “não creia em nada do que lhe contarem, nem creia senão na metade do que puder ver” (2017, p.121) e no decorrer dela, tudo vai ficando cada vez mais estranho aos olhos do visitante: a recepção, as pessoas com roupas estranhas, as comidas servidas, as atitudes suspeitas das personagens e o fato de a maioria ser de mulheres mais velhas. No momento do jantar, o visitante parece desconfiar:

havia, em suma, tal extravagância na roupa de toda aquela gente que ao pensamento me voltou a ideia primitiva do “sistema de brandura”, fazendo-me pensar que o sr. Maillard queria até o fim do jantar manter-me as ilusões, receoso de que me causasse desagradável sensação durante a refeição perceber que estava à mesa em companhia de lunáticos¹³ (POE, 2017, p.123)

No entanto, a personagem desconsidera essa ideia e acredita serem somente pessoas diferentes, “gente singularmente excêntrica”¹⁴ (2017, p.123), pois ao conversar com os convivas suas “apreensões se dissipavam por completo”¹⁵ (2017, p.123). A narrativa vai pincelado aqui e ali esquisitices, ora sutis, ora extravagantes, tanto da parte das personagens, como do próprio espaço: ao salão de jantar “faltava-lhe o tapete ao assoalho (...) e também cortinas às janelas; os postigos, quando fechados, tinha sólidas trancas de ferro fixadas transversalmente, segundo o sistema das portas das lojas”¹⁶ (2017,

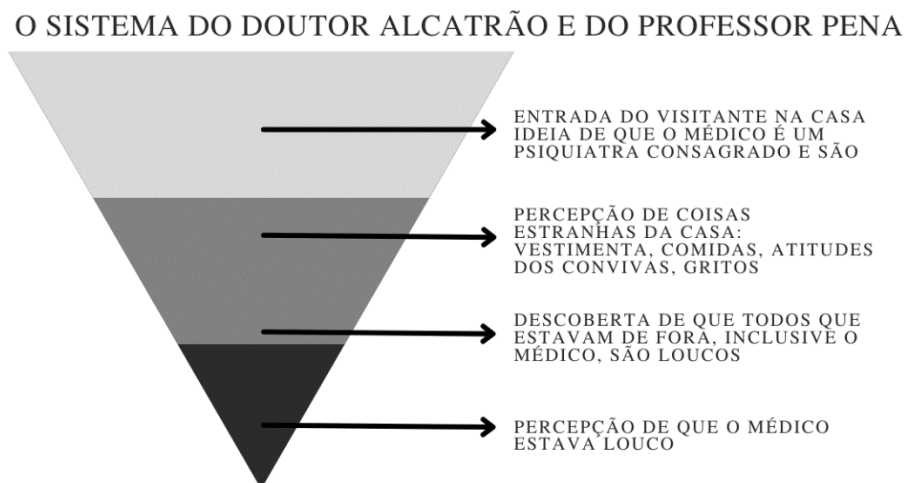
¹³ *There was an air of oddity, in short, about the dress of the whole party, which, at first, caused me to recur to my original idea of the “soothing system,” and to fancy that Monsieur Maillard had been willing to deceive me until after dinner, that I might experience no uncomfortable feelings during the repast, at finding myself dining with lunatics*

¹⁴ *a peculiarly eccentric people*

¹⁵ *my apprehensions were immediately and fully dispelled*

¹⁶ *the floor was uncarpeted; in France, however, a carpet is frequently dispensed with. The windows, too, were without curtains; the shutters, being shut, were securely fastened with iron bars, applied diagonally, after the fashion of our ordinary shop-shutters.*

p.123). Por fim, depois do recrudescimento da tensão, temos o desfecho da história com os guardas invadindo o salão e o visitante descobrindo o que realmente se passava naquela casa: os loucos haviam assumido o controle da casa juntamente com o chefe deles, o médico psiquiatra. Vejamos a imagem:



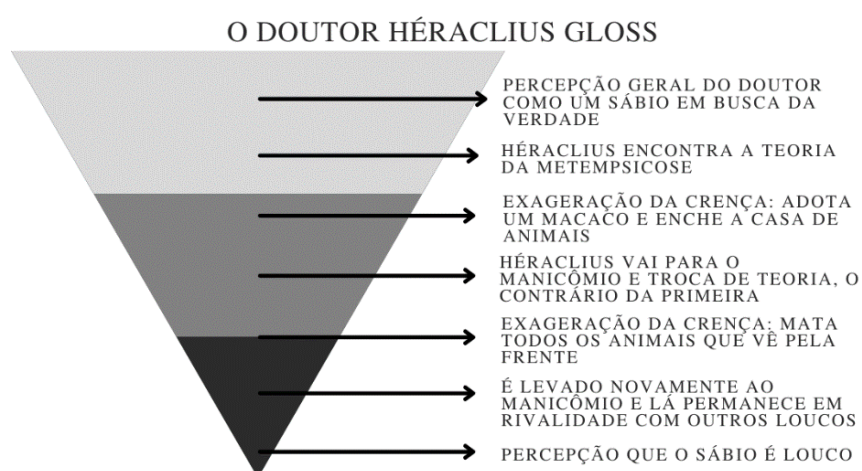
Em Maupassant, no início da narrativa, temos a percepção geral de que a personagem é considerada sábia e vinda de uma família de doutores, no entanto, há várias antecipações tanto do narrador, como das próprias personagens que indicam o que acontecerá com Héraclius, como, por exemplo, no trecho em que ele próprio fala da filosofia:

a filosofia é um vasto jardim que se estende por toda a terra (...) se você conseguir encontrar a flor que une e concentra em si todos os perfumes das outras (...) em seu buquê, você não poderá impedir que certos odores se prejudiquem, e, na filosofia, certas crenças se contrariem (MAUPASSANT, 2010, p.20).¹⁷

Vemos, pois, que ele próprio antecipa o que ele fará, uma vez que ele acreditará em uma teoria e depois no contrário dela. Ele, portanto, descobre o livro que guardava a teoria pela qual ele tanto esperava. No título do capítulo VII, vemos o narrador indicando a exageração da personagem: “assim, pela mesma razão que se pode ser mais monarquista que o rei e mais devoto que o papa, pode-se também tornar-se mais metempsicótico que

¹⁷ *La philosophie est un vaste jardin qui s'étend sur toute la terre (...) si vous arrivez à trouver la fleur qui réunit et concentre en elle tous les parfums des autres (...) dans votre bouquet, vous ne pourrez empêcher certaines odeurs de se nuire, et, en philosophie, certaines croyances de se contrarier.*

Pitágoras”¹⁸ (2010, p.37). No capítulo X, o narrador afirma a estupidez da personagem ao levar um macaco para casa: “como um saltimbanco pode ser mais esperto que um sábio doutor”¹⁹ (2010, p. 43), fazendo referência, pois, ao “artista” que ele havia encontrado na feira, sendo este mais inteligente que a próprio personagem. Na sequência da narrativa, Héraclius é tão afetado pela sua exageração e loucura que ele é mandado para o manicômio. Depois das torturas lá vividas, ele troca de Verdade, crendo no extremo contrário da primeira e passa a matar todos os animais que vê pela frente. Em consequência disso, ele é enviado novamente ao manicômio e lá permanece até o fim da narrativa.



Cortázar afirma que o contista deve “trabalhar em profundidade, verticalmente” (2006, p.152). Tempo e espaços devem estar condensados a uma alta pressão (2006, p.152). Pensemos em outra imagem: na de uma bomba. No início do texto, o narrador aciona o cronômetro e a cada página que passa, mais intenso e pressionado o cerco ficcional se torna a ponto de a bomba estourar e chegar ao desenlace da história nas últimas páginas da narrativa.

Outra unidade importante do gênero conto é o espaço. Nos contos, eles são reduzidos. Em *O Alienista*, temos a Casa Verde, a casa de Simão e a Câmara de vereadores; em *O Doutor Héraclius Gloss* temos sua casa e o hospício como espaços relevantes; e, em *O sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*, temos somente o hospício como espaço mais importante na narrativa.

¹⁸ *Comme quoi, pour la même raison qu'on peut être plus royaliste que le roi et plus dévot que le pape, on peut également devenir plus métempsycosiste que Pythagore.*

¹⁹ *Comme quoi un saltimbanque peut être plus rusé qu'un savant docteur.*

Quanto à unidade do tempo, no conto de Machado, a partir do momento em que a Casa Verde se instala, a história se desenrola durante aproximadamente dois anos, a narrativa é rápida e fluida, não se delongando muito na linha do tempo: Simão Bacamarte vivera “em tempos remotos” na cidade de Itaguaí, estudara no exterior e retornara ao Brasil aos trinta e quatro anos. “Aos quarenta anos se casou” (ASSIS, 1998, p. 273), para ter filhos “o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco” (p.274), mas não os pôde ter. Teve, pois, a ideia da Casa Verde e começou a internar os doentes, no entanto, sua mulher: “a ilustre dama, no fim de dois meses, achou-se a mais desgraçada das mulheres” (p.280) e Simão lhe propôs uma viagem: “três meses depois efetuava-se a jornada de D. Evarista (...) certa manhã do mês de maio” (p.282). Nestas “três semanas” (p.283), Simão Bacamarte colocava vários doentes no hospício e “nisto chegou do Rio de Janeiro a esposa do alienista (...) que algumas semanas antes partira de Itaguaí” (p.292). O terror já estava instaurado na cidade. A revolução dos canjicas deu-se dali a alguns dias. “Vinte e quatro horas depois dos sucessos narrados no capítulo anterior” (p.307) que se referiam à revolução, o barbeiro foi tentar uma aliança com Simão. “Dentro de cinco dias, o alienista meteu na Casa Verde cerca de cinquenta aclamadores do novo governo” (p.311). O médico não parava, “um dia de manhã – dia em que a câmara devia dar um grande baile, - a vila inteira ficou abalada com a notícia de que a própria esposa do alienista fora metida na Casa Verde” (p.314). A partir de então, tendo ele colocado “quatro quintos da população” naquele estabelecimento, essa estatística “levava-o a examinar os fundamentos da sua teoria das moléstias cerebrais” (p.315), dessa forma, muda sua teoria. “Reconhecendo o erro próprio e a pouca consistência da opinião dos seus mesmos sequazes; que a câmara entendera autorizar a nova experiência do alienista, por um ano: cumpria, ou esperar o fim do prazo” (p.321), portanto, “chegou o fim do prazo, a câmara autorizou um prazo suplementar de seis meses para ensaios terapêuticos” (p.321). Assim, “no fim de cinco meses e meio estava vazia a Casa Verde; todos curados” (p.323). A partir do momento em que Simão Bacamarte constrói a Casa Verde, passam-se dois anos até a saída de todos. Ele se enclausura e “dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses” (p.327).

Nesse conto, temos uma vaga ideia do período histórico em que a história se passa, visto que Bacamarte estudara em Coimbra e Pádua, na época do rei: “aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra” (ASSIS, 1998, p.273), em outra passagem vemos “não havia na colônia, e ainda no reino, uma só autoridade em semelhante matéria, mal explorada, ou quase inexplorada (p.274).

Mais à frente, temos a história de Costa Freire, sujeito que havia herdado uma quantia “em boa moeda de el-rei D. João V”, ou seja, em ouro, em virtude de D. João V ter governado na época da corrida do ouro no Brasil Colônia. Se pensarmos que D. João V governou até 1750, podemos considerar que a narrativa de Machado se passa por volta dessa data, fim do século XVIII e início do século XIX.

Sobre a unidade de núcleo das personagens, em *O Alienista*, o núcleo compreende as personagens de Simão Bacamarte, Dona Evarista, Crispim Soares (o boticário), Padre Lopes, Porfírio (o barbeiro), os vereadores e os doentes. A grande personagem desse conto é Simão Bacamarte, as outras são apenas personagens secundárias que servem de apoio à construção da narrativa e da personagem principal. O núcleo das ações da narrativa se mantém nas ações de Simão a respeito de seu estudo da loucura e nas reações dos cidadãos da cidade de Itaguaí.

No conto *Le Docteur Héraclius Gloss*, não há muitas marcações de tempo como as de Machado, no entanto, o uso do pretérito imperfeito nos dá ideia de que essa história teria acontecido num tempo também “remoto”:

Era um homem muito erudito, Dr. Héraclius Gloss. (...) todos os habitantes da douta cidade de Balançon **consideravam** o Dr. Héraclius um homem muito instruído. Como e de que maneira ele era doutor? Ninguém poderia ter dito isso. Só se **sabia** que seu pai e seu avô **havam sido chamados** de doutores pelos seus concidadãos. Ele **herdara** o título ao mesmo tempo que seu nome e seus bens; em sua família, **era-se** doutor de pai para filho, como de pai para filho, **chamava-se** Héraclius Gloss. (MAUPASSANT, 2010, p.7 – grifos nossos)²⁰

O uso do “imperfeito histórico ou narrativo” indica que os fatos se passam de maneira vaga, imprecisa, como nos contos de fada ou nas lendas. A história de Héraclius Gloss nos parece uma história antiga sem precisão de datas ou período histórico. Sabemos da cidade de Balançon, nome fictício, e que ela tem uma universidade, pois temos um reitor, M. le Recteur e um decano, M. le Doyen, amigos da personagem principal. Temos uma noção do tempo do início do conto ao final dele, pois Honorine diz: “Imagine você, (...) que meu pobre senhor tem por quase seis meses a loucura dos animais e ele me jogaria para fora se ele me visse matar uma mosca, eu que estou na casa dele há dez anos”²¹

²⁰ *C'était un très savant homme que le docteur Héraclius Gloss. (...) tous les habitants de la docte cité de Balançon regardaient le docteur Héraclius comme un homme très savant. Comment et en quoi était-il docteur ? Nul n'eût pu le dire. On savait seulement que son père et son grand-père avaient été appelés docteurs par leurs concitoyens. Il avait hérité de leur titre en même temps que de leur nom et de leurs biens ; dans sa famille on était docteur de père en fils, comme, de père en fils, on s'appelaient Héraclius Gloss.* (todas as passagens do conto de Guy de Maupassant foram traduzidas pela autora, visto que ainda não há tradução publicada em língua portuguesa)

²¹ *Figurez-vous, (...) que mon pauvre maître a depuis bientôt six mois la folie des bêtes et il me jetterait à la porte s'il me voyait tuer une mouche, moi qui suis chez lui depuis dix ans.*

(MAUPASSANT, 2010, p.93). Portanto, do momento em que a personagem acha o manuscrito com a teoria sobre a metempsicose e aprofunda sua sandice, contam-se seis meses, até ele ir, voltar e ir novamente para o hospício, estima-se um ano completo no total. Assim, o tempo da trama é também fluido e rápido. Vemos também apenas um núcleo: Dr. Héraclius Gloss, Mlle. Honorine, M. le Doyen, M. le Recteur e Dagobert. Seus amigos também têm pouquíssima participação, a grande personagem do conto é Dr. Héraclius Gloss, como o próprio título do conto já prevê, assim como no texto machadiano.

Em *O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*, também só temos um núcleo de personagens: o diretor do hospício, os doentes e o visitante. O tempo também é muito reduzido: apenas o período de poucas horas: “durante uma hora ou duas, conversei com o dr. Maillard, que nesse lapso de tempo me fez ver os jardins e culturas de seu estabelecimento”; e, logo depois, “às seis horas vieram anunciar o jantar, e meu anfitrião me fez entrar numa vasta sala onde se reuniam numerosos convivas, ao todo umas vinte e cinco ou trinta pessoas”²² (POE, 2017, p.122). No decorrer da narrativa, todos têm um jantar muito estranho que leva ao desenlace da história, quando o convidado percebe que todos ali presentes eram loucos e que Dr. Maillard era, na verdade, um antigo diretor do instituto que havia “desarranjado os miolos”²³ (POE, 2017, p.141) e instaurado o verdadeiro sistema dos loucos no poder.

Portanto, há unidade de tempo, de espaço, e apenas um núcleo de personagens e de ação nos três contos. Sendo assim, vemos um gênero mais propício para gerar tensão na narrativa, visto que só temos um núcleo para ser focalizado e uma unidade de ação para ser trabalhada.

2.2 - A busca pela verdade

Nos três contos, as personagens principais estão em busca de teorias para tentarem compreender o mundo, elas procuram a “verdade” e acabam tendo o mesmo fim, desnorteando-se e isolando-se da sociedade.

De acordo com Gayon (s/d), Maupassant teria optado por um conto filosófico *à la Voltaire*, tendo um “descendente de Pangloss” em uma história “divertida e leve”, que, segundo a estudiosa, esbarrar no burlesco não é gratuito: “Maupassant mostra a

²² *At six, dinner was announced; and my host conducted me into a large salle a manger, where a very numerous company were assembled—twenty-five or thirty in all.*

²³ *grew crazy himself*

fragilidade da razão e o perigo das crenças esotéricas. Gloss representa a figura de um idealista em busca de um ideal, procurando desesperadamente por uma filosofia irrefutável que daria coerência ao mundo.²⁴ (GAYON, s/d, p.36)

Héraclius saía todos os dias de casa para ir à rua “dos Velhos Pombos”: “o que ele fazia lá, bom Deus!... ele procurava a verdade filosófica²⁵ (...) e folheava antigos livros: “de onde ele esperava talvez fazer brotar a verdade?”²⁶ (MAUPASSANT, 2010, p.12-13). Héraclius “tentava combinações de doutrinas como se tenta em um laboratório combinações químicas, mas sem jamais ver borbulhar na superfície a verdade tanto desejada”²⁷ (p.17). Certa vez, em conversa com seu amigo, ainda no terceiro capítulo do conto, o narrador parece fazer uma prolepse:

Lamentavelmente! Quanto mais ele estudava, pesquisava, bisbilhotava, meditava, mais ele ficava indeciso: “Meu amigo, dizia ele uma noite ao Senhor Reitor, como são mais felizes que nós os Colombos que se lançam através dos mares à procura de um novo mundo, eles somente devem ir à frente. As dificuldades que os param são somente obstáculos materiais que um homem audaz atravessa sempre; enquanto que nós, balançados constantemente sobre o oceano das incertezas, arrastados bruscamente por uma hipótese como um navio pelo águila, nos reencontramos de repente, bem como um vento contrário, uma doutrina oposta, que nos leva, sem esperança, ao porto do qual tínhamos saído. (MAUPASSANT, 2010, p.14).²⁸

Nesse trecho, o narrador faz uma antecipação da narrativa, pois, ainda neste capítulo, a personagem não havia encontrado o manuscrito sobre a metempsicose, aquele que mudaria sua percepção da verdade e que iniciaria toda a trama do conto. Héraclius acreditará piamente nessa teoria, afirmando matematicamente até o dia exato em que o homem renasceria no animal ou o animal renasceria no homem: “ele sabia (...) a data de todas as transmigrações de uma alma nos seres inferiores, e, segundo a soma presumida do bem e do mal realizado no último período da vida humana, ele podia precisar o

²⁴ *Maupassant montre la fragilité de la raison et le danger des croyances ésotériques. Gloss fait figure d'idéaliste en mal d'idéal, recherchant désespérément une philosophie irréfutable qui donnerait cohérence au monde.*

²⁵ *des Vieux Pigeons: ce qu'il y faisait, bon Dieu!... il y cherchait la vérité philosophique*

²⁶ *d'où il espérait peut-être faire jaillir la vérité*

²⁷ *tentait des combinaisons de doctrines comme on essaye dans un laboratoire des combinaisons chimiques, mais sans jamais voir bouilloner à la surface la vérité tant désirée.*

²⁸ *Hélas! Plus il étudiait, cherchait, furetait, méditait, plus il était indécis: « Mon ami, disait-il un soir à M. Le Recteur, combien sont plus heureux que nous les Colomb qui se lancent à travers les mers à la recherche d'un nouveau monde; ils n'ont qu'à aller devant eux. Les difficultés qui les arrêtent ne viennent que d'obstacles matériels qu'un homme hardi franchit toujours ; tandis que nous, ballottés sans cesse sur l'océan des incertitudes, entraînés brusquement par une hypothèse comme un navire par l'aquilon, nous rencontrons tout à coup, ainsi qu'un vent contraire, une doctrine opposée, qui nous ramène, sans espoir, au port dont nous étions sortis. »*

momento no qual a alma entraria no corpo de uma serpente (...)”²⁹ (MAUPASSANT, 2010, p.38). Adotará até mesmo um macaco e acreditará ser ele o autor do manuscrito sagrado, até o momento em que o próprio doutor passa a se considerar o escritor daquele documento que conta “toda a história de sua vida”³⁰ (2010, p.87). Héraclius Gloss “se isolava em uma elevação sublime no meio dos mundos e das bestas; ele era a metempsicose e a casa se tornava seu templo.”³¹ (2010, p.88). Uma tarde, crianças jogavam pedras em um gato que se afogava em um rio, e “tremendo de raiva, revirando tudo a sua frente, batendo os pés e os punhos, o doutor se lançara no meio daquela meninada como um lobo em um rebanho de ovelhas”³² (2010, p.98). Uma das crianças cai no rio e Héraclius não se comove, salvando apenas o gato “envolvendo-o amorosamente nos braços como um filho” (2010, p.99)³³. Depois desse episódio, fora considerado louco pela sociedade e mandado a um hospício. Lá, encontra Dagobert, interno que se apresenta como o verdadeiro autor do manuscrito sobre a metempsicose.

Assim, Héraclius Gloss percebe que não estava certo e que a verdade filosófica era o oposto daquela na qual ele acreditava. Como na sua prolepse do terceiro capítulo: de repente, “um vento contrário, uma doutrina oposta” lhe traz de volta, “sem esperanças”, ao porto de onde ele partira: “enfim, em uma bela manhã ensolarada, o doutor voltou a ser ele mesmo, o Héraclius de bons tempos, apertou as mãos de seus dois amigos e lhes anunciou que havia renunciado para sempre a metempsicose (...) e que ele batia no peito reconhecendo o seu erro”³⁴ (2010, p.111). Ele volta à sociedade não acreditando mais na teoria do manuscrito e agora com ódio dos animais. Na sua profusão de sentimentos, acaba por realizar uma chacina em sua casa, uma vez que havia nela toda sorte de animais e insetos. Por esse motivo, é considerado louco mais uma vez e, novamente, é enviado ao hospício. Lá, ele encerra sua vida dividindo o asilo de loucos em duas facções: a de Dagobert, a favor da metempsicose, e a de Héraclius, contra, sendo necessário até horários diferenciados para passeios, ou seja, virara chefe de um clã dentro do hospício, sendo comparado pelo narrador a duas antigas facções políticas da Idade

²⁹ *il savait (...) la date de toutes les transmigrations d'une âme dans les êtres inférieurs, et, selon la somme présumée du bien et du mal accompli dans la dernière période de la vie humaine, il pouvait assigner le moment où cette âme entrerait dans le corps d'un serpent*

³⁰ *toute l'histoire de sa vie*

³¹ *s'isolait dans une élévation sublime au milieu des mondes et des bêtes ; il était la métempsychose et sa maison en devenait le temple.*

³² *tremblant de rage, renversant tout devant lui, frappant des pieds et des poings, le docteur s'était élancé au milieu de cette marmaille comme un loup dans un troupeau de moutons.*

³³ *l'enveloppant amoureusement dans ses bras comme un fils*

³⁴ *enfim, par un beau matin de grand soleil, le docteur redevenu lui-même, l'Héraclius des bons jours, serra vivement les mains de ses deux amis et leur annonça qu'il avait renoncé pour jamais à la métempsychose (...) et qu'il se frappait la poitrine en reconnaissant son erreur*

Média: os Guelfos e os Gibelinos. Duas facções que lutaram uma contra a outra, na Itália do século XII, pela sucessão do trono do Sacro Império Romano-Germânico.

Héraclius Gloss parece se encontrar em uma crise pela busca da verdade e pela compreensão do mundo. Portanto, nenhuma verdade que ele encontrar será suficientemente satisfatória, uma vez que essa busca pela verdade parece ser inacabável, como talvez uma monomania, um delírio de uma única preocupação que chega a ser uma obsessão do indivíduo.

Simão Bacamarte, por sua vez, também poderia ser considerado monomaníaco, como o próprio conto sugere:

Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas. Isto feito, começou um estudo acurado e contínuo; analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências (...) Ora, todo esse trabalho levava-lhe o melhor e o mais do tempo. Mal dormia e mal comia; e ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista. (ASSIS, 1998, p.280)

Bacamarte tinha uma única preocupação: estudar a loucura. E esse estudo virara uma fixação, uma vez que 75% da população ficou dentro da Casa e, não satisfeito, o médico reavaliara sua teoria e a mudara, retirando todos os loucos do estabelecimento e colocando novas pessoas. No final do conto, nenhuma das teorias parecia satisfazer Simão, e o único exemplar de sua nova teoria seria ele mesmo, talvez levando-o ao suicídio ou à morte solitária ocasionada por alguma doença.

De acordo com o dicionário Houaiss (2009), Bacamarte significa “antiga arma de fogo de cano largo e em forma de campânula” (p.237-238). Podemos inferir que para o uso de uma arma de fogo como um bacamarte, ou uma espingarda, é preciso que o atirador se posicione corretamente e ponha em foco o seu alvo. É diferente de um revólver, por exemplo. Uma arma de cano mais longo demanda um posicionamento e um tempo de enfoque maior. Essa arma era muito pesada e de carga poderosa, seu objetivo era espalhar uma carga de chumbo grosso contra muitas pessoas com um só tiro.

Machado não escolheu esse nome gratuitamente. Ao escolher selecionar os doentes, é como se a personagem focasse pela mira de uma arma: “homem da ciência, e só da ciência (...) se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial, não era outra coisa mais do que a ideia de que algum demente podia achar-se ali misturado com

a gente de juízo” (1998, p.283). Às vezes, ele passava dias a observar o comportamento dos doentes para ser certo na hora de recolhê-los ao hospício. Simão, ao mesmo tempo que selecionava com calma, recolhia a população aos montes, como a arma chamada bacamarte fazia, lançava chumbo grosso às massas de tropas. Desta forma, temos dois motivos para comparar Simão à arma bacamarte: o movimento de foco com o qual deve se movimentar uma arma de fogo pesada e de cano longo, e o poder de destruição em massa dessa arma em especial.

O nome do protagonista do conto de Maupassant, Héraclius Gloss, remete-nos ao filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. A personagem é uma espécie de filósofo que procura incessantemente a verdade, assim, a associação com o filósofo Heráclito é possível dado os nomes e as atividades similares. De acordo com Konder (1981), em *O que é Dialética?*, dialética seria, na Antiga Grécia, a arte de dialogar e de argumentar. Muitos consideram Zênon de Eléa como o fundador da dialética, outros consideram Sócrates e outros até mesmo Heráclito de Éfeso. De modo geral, os gregos o chamavam de “o Obscuro” por ser muito abstrato em suas concepções sobre a instabilidade do ser. A dialética, para nós, será mais importante com Hegel do que com Heráclito, o que veremos mais tarde, no entanto, o fato de Heráclito ser o pai da dialética, faz com que ele seja lembrado, dado o nome da personagem.

Pitágoras é outro filósofo pré-socrático citado na narrativa diversas vezes, além de ser o nome do cachorro de Héraclius, o filósofo teria sido uma das almas da personagem em suas transmigrações: “perdão, disse ele, Pitágoras sou eu”³⁵ (MAUPASSANT, 2010, p.107). Pitágoras de Salom viveu na Grécia em 570 a 495 a.C., é famoso pelo teorema de Pitágoras e dois detalhes singulares: acreditava em metempsicose e era vegetariano. Na obra de Diógenes Laércio publicada em 1594, na qual ele descreve a vida e a filosofia de vários pensadores, dentre eles os grandes filósofos gregos como Sócrates, Platão e Aristóteles, consta o livro VIII (DIÓGENES LAÉRCIO, tradução para o francês de 1933, s/p), no qual descreve a curiosa vida de Pitágoras que, certa vez, “passando um dia perto de um que batia em seu cachorro, ele foi tomado de piedade e disse essas palavras: “pare, não mate esse infeliz, pois ele tem a alma de um dos meus amigos, eu o reconheço pela sua voz!”³⁶ (1933, s/p) e, ainda, sobre seu hábito alimentar devido a sua crença: “Pitágoras foi sábio ao ponto de não querer comer carne.

³⁵ *Pardon, dit-il, Pythagore, c'est moi.*

³⁶ *passant un jour près d'un qui battait son chien, il fut pris de pitié et dit cette parole: "Arrête, ne tue pas ce malheureux, car il a l'âme d'un de mes amis: je le reconnais à sa voix !*

Ele dizia que era um crime, mas deixava os outros comerem. Eu admiro essa sabedoria. Ele não comete crime, mas deixa os outros cometerem.”³⁷ (1933, s/p). Percebemos que a personagem Héraclius se aproxima bastante do filósofo Pitágoras nas crenças, no vegetarianismo e nas atitudes, levando em conta o episódio do gato no conto e do cachorro na vida de Pitágoras, além de que, nesse mesmo texto, Diógenes Laércio também afirma que Pitágoras listava quem ele tinha sido em outras vidas, assim como Héraclius o faz no conto.

A exemplo de Gloss, Heráclito e Pitágoras investigavam o ser, suas categorias, como elas se relacionavam. Existe espírito? O espírito é imortal? O espírito reencarna? Eram perguntas frequentes tanto da religião como também da filosofia. Podemos perceber a mesma inquietação na busca pela verdade no conto de Maupassant e no apego à metempsicose por Héraclius. Já no conto do Alienista percebemos a inquietação quanto ao que define a loucura e a razão. Questionamentos sobre a razão e sobre a mente humana também eram feitos na Grécia antiga pelos filósofos pré-socráticos, ou seja, nossas personagens estão preocupadas com questões ligadas ao ser humano, à verdade e à compreensão do mundo.

De acordo com Michel Biron (2002, s/p), *Gloss*, de Héraclius Gloss, poderia vir de *Pangloss*, personagem do conto filosófico “Cândido” de Voltaire (1758), no qual essa personagem também é um filósofo e orientador da personagem principal, Candide. Biron considera o conto de Maupassant um conto filosófico *à la Voltaire*:

Héraclius Gloss aparece, inicialmente, como um único personagem: ele ama e conhece somente os livros. Ele não tem família viva e deve seu título de doutor ao pai e ao avô. Além disso, seu patronímico é claro: ele entra em linha com a família do Pangloss de Cândido (que se procede por aférese). Como o seu patronímico engraçado sugere, ele é um homem de linguagem, um homem-língua, condenado à **glossolália**, totalmente absorvido pelo livro e separado da experiência cotidiana do mundo. A realidade comum só o alcança mediatizada por suas leituras filosóficas³⁸ (BIRON, 2002, s/p, grifos nossos).

Dr. Maillard, no conto de Poe, também busca a verdade na tentativa da implementação de vários sistemas para que os doentes pudessem retomar a razão.

³⁷ *Pythagore fut sage au point de ne pas vouloir manger de la viande. Il disait que c'est un crime, mais il laisse les autres en manger. J'admire cette sagesse : lui, ne commet pas de crime, mais il laisse les autres en commettre*

³⁸ *Héraclius Gloss apparaît, au départ, comme un personnage d'un seul tenant : il n'aime et ne connaît que les livres. Il n'a pas de famille vivante et doit son titre de docteur à son père et à son grand-père. Du reste, son patronyme est clair : il vient en droite ligne de la famille du Pangloss de Candide (dont il procède par aphérèse). Comme son drôle de patronyme l'indique, c'est un homme de langue, un homme-langue, condamné à la glossolalie, totalement absorbé par le livre et coupé de l'expérience quotidienne du monde. La réalité ordinaire ne lui parvient que médiatisée par ses lectures philosophiques.*

Primeiramente implementa o seu sistema de brandura, o qual consistia em deixar o louco ser secretamente vigiado, deixava-o gozar “aparentemente de grande liberdade, podendo, na maioria dos casos, circular pela casa e pelos jardins, vestidos exatamente como as pessoas que gozam de boa saúde mental”³⁹ (POE, 2017, p.117). No entanto, esse plano falhou, pois os doentes eram “com frequência vítimas de perigosas crises, graças à irreflexão de pessoas convidadas a visitar”⁴⁰ (POE, 2017, p.118) o instituto, e assim, o diretor optou por um “sistema de rigoroso exclusivismo”. Em um momento da narrativa, ele diz ao visitante sobre o sistema que um homem muito astuto havia criado: “o melhor sistema de governo deste mundo, governo dos loucos, entenda-se. Desejava, suponho, experimentar o invento, e assim persuadiu aos demais doentes, que se juntaram a ele numa conspiração para derrubar a autoridade constituída”⁴¹ (POE, 2017, p.137). De acordo com o doutor, “o novo método mostrou-se muito superior ao anterior. Sistema realmente ótimo, simples, asseado, sem complicações, realmente delicioso...”⁴² (POE, 2017, p.139). Portanto, essa busca pelo melhor sistema de cura dos doentes também é uma busca incessante pela verdade, assim como Bacamarte e Dr. Gloss o fazem em suas respectivas narrativas.

No século XIX, o cientificismo estava em voga. Na literatura, a figura do cientista à procura de alguma fórmula revolucionária ou o cientista à beira da loucura era comum, como em: *Frankenstein* (1818), *O médico e o monstro* (1886), *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), *o Homem invisível* (1897) e o próprio Simão Bacamarte em *O Alienista* (1882) e Dr. Maillard em *O Sistema do Dr. Alcatrão e do Professor Pena* (1845); e *Le Docteur Héraclius Gloss* (1875), que, apesar de não ser propriamente um cientista, é uma espécie de filósofo em busca de uma onisciência, de uma lógica para além do mundo físico.

Em *O Alienista*, a biblioteca e os estudos de medicina estão muito presentes, a personagem escrutava textos de filósofos e mergulhava em “profundos trabalhos mentais” (ASSIS, 1998. p.300), estudara anos em Coimbra e, ao longo da narrativa, ele faz “um estudo profundo” (p.274) da loucura e “mergulha inteiramente no estudo e na prática da medicina” (p.274). Em seu ambiente de estudo, ele se aprofunda tanto nos livros e na busca pelo conhecimento que acaba, de certa maneira, esquecendo da realidade do mundo

³⁹ were left much apparent liberty, and that most of them were permitted to roam about the house and grounds in the ordinary apparel of persons in right mind.

⁴⁰ they were often aroused to a dangerous frenzy by injudicious persons who called to inspect the house.

⁴¹ a better system of government than any ever heard of before—of lunatic government, I mean. He wished to give his invention a trial, I suppose, and so he persuaded the rest of the patients to join him in a conspiracy for the overthrow of the reigning powers.

⁴² his treatment was a much better treatment than that which it superseded. It was a very capital system indeed—simple—neat—no trouble at all—in fact it was delicious it was.

externo e se perdendo nos seus devaneios. O Padre Lopes avisa D. Evarista dos perigos de tanto estudo: “isso de estudar sempre, sempre, não é bom, vira o juízo” (ASSIS, 1998, p.275)

No conto de Poe, a presença desse espaço de livros se encontra em menor grau, no entanto, a personagem parece ter passado longo tempo em um recinto com “muitos livros” (POE, 2017, p.117) e, uma vez que ele era Doutor e diretor da casa. Há, portanto, uma noção de que ele havia se dedicado um tempo considerável aos estudos e ao aprofundamento de sua teoria para curar a loucura. Sendo assim, por tanto procurar o conhecimento, também enlouquece.

As três personagens dos contos, em maior ou menor grau, ficam loucas com a leitura de tantos livros. Elas buscam a verdade por meio deles. Esse tipo de personagem está, em sua origem, na obra de Cervantes: *Dom Quixote de la Mancha*. A personagem “embebeu-se tanto na leitura, que a ler passava as noites de claro em claro e os dias de turvo em turvo; com muito ler e pouco dormir se lhe secou de tal maneira o cérebro, que perdeu o juízo” (CERVANTES, 2016, p.88). O cavaleiro da triste figura ensandeece devido a leitura de muitos livros de cavalaria, estaria aí, pois, a ideia de enlouquecer dado ao conhecimento exagerado, dado a um “devaneio livresco”, como disse Umberto Eco (2003, p.101). Quixote sai de sua biblioteca “persuadido de ter encontrado naqueles livros a verdade, e, portanto, bastava imitá-los, reproduzir suas empresas” (ECO, 2003, p.101) para que encontrasse sentido na vida.

Em *Le Docteur Héraclius Gloss*, a presença da biblioteca e dos livros na vida da personagem é enorme. O Doutor, assim como Dom Quixote, procurou a verdade e o sentido da vida nos livros. Héraclius tinha uma biblioteca grandiosa: “quarenta prateleiras carregadas de livros que cobriam os quatro painéis de seu vasto armário”⁴³ (MAUPASSANT, 2010, p.8) e somente isso bastava para que a população o visse como um sábio doutor. A personagem visitava todos os dias os *bouquinistes* da cidade a fim de encontrar a Verdade em algum daqueles livros. Héraclius tinha o hábito de voltar de lá com os bolsos carregados de compras e toda noite “ele se sentava em sua mesa cheia de livros e... ele refletia”⁴⁴ (MAUPASSANT, 2010, p.17), até que um dia ele encontra um livro que mudará sua vida: *Minhas dezoito metempsicoses, história da minha existência desde o ano 184 da era chamada cristã*.⁴⁵ A partir desse momento, ele tenta provar para

⁴³ *quarante rayons chargés de livres qui couvraient les quatre panneaux de son vaste cabinet*

⁴⁴ *il s'asseyait devant sa table de travail encombrée de livres et... il songeait.*

⁴⁵ *mes dix-huit métempsycoses, histoire de mes existences depuis l'an 184 de l'ère appelée chrétienne.*

o mundo que aquele manuscrito carregava a Verdade, assim como Dom Quixote, que fissurado pelos livros de Cavalaria e principalmente por Amadís de Gaula, também sai de sua biblioteca para “demonstrar os livros”, cabem às personagens “fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles [os livros] dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo” (FOUCAULT, 1999, p.64). Segundo Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, na obra de Cervantes

todos os signos que mostram que os textos escritos não dizem a verdade assemelham-se a este jogo de enfeitiçamento que introduz, por ardil, a diferença indubitável da similitude. E, como essa magia foi prevista e descrita nos livros, a diferença ilusória que ela introduz nunca será mais que uma similitude encantada. Um signo suplementar, portanto, de que os signos realmente se assemelham à verdade. (FOUCAULT, 1999, p.65)

No momento em que Héraclius encontra o livro sobre a metempsicose, ele também é “enfeitiçado” pelo que o livro descrevia e passa a ir em busca das “similitudes” com a vida real, tanto ele quanto Quixote passam a tentar buscar provas de que o que está nos livros está na realidade, tornando-se, logo, motivo de zombarias. Na obra francesa, o reitor, um dos amigos do médico diz: “Pobre doutor! Se a verdade lhe aparecer como a mulher amada, ele será o homem mais enganado que a terra já teve”⁴⁶ (MAUPASSANT, 2010, p.23). Na obra de Cervantes, podemos citar a passagem em que o vendeiro percebe a falta de juízo de seu hóspede e caçoa dele dando corda à sua imaginação e nomeando-o cavalheiro: “se acercou de Dom Quixote, a quem mandou ficar de joelhos (...) feito isso, mandou que uma das damas lhe cingisse a espada, o que ela fez com muita desenvoltura e discrição, pois não era preciso pouca para que não estourassem de rir em cada ponto do cerimonial” (CERVANTES, 2016, p.105). De acordo com Foucault, essa busca que ambas as personagens têm é sempre “frustrada” e “transforma a prova buscada em irrisão”, como vimos nas passagens citadas e “deixa indefinitivamente vazia a palavra dos livros” (FOUCAULT, 1999, p.65); e assim, os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam”, de acordo com Foucault, “a escrita e as coisas não se assemelham mais (1999, p.65).

Entretanto, abrimos um parêntesis para falar de Dom Quixote, pois essa ideia muda com a publicação do segundo volume da obra, uma vez que, é como se a personagem assumisse a sua realidade, pois sua história havia sido publicada, todos a

⁴⁶ *Ce pauvre docteur! Si la vérité lui apparaît comme la femme aimée, il sera bien l'homme le plus trompé que la terre ait jamais porté.*

havam lido, e ele passa a ser um homem reconhecido, um “homem real, como o herói do livro”, portanto, agora, ele deve “manter sua verdade”, pois ele é uma verdade. De acordo com Foucault, realidade esta “que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente interior às palavras. A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as margens verbais tecem de si para si mesmas” (FOUCAULT, 1999, p.66-67). Reviravolta que não acontece no conto de Maupassant. *Docteur Héraclius Gloss* continua a ser uma obra em que a personagem procurou a semelhança nos signos, passou a atribuir a semelhança a todos eles; e, por fim, devido a isso acabou por apagá-los, por esvaziá-los. Héraclius é uma personagem que “se alienou na analogia” (FOUCAULT, 1999, p.67).

De acordo com Foucault, quando os signos e as semelhanças são ligados, podemos ter a personagem do louco, personagem entendida “como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável (...) um homem das semelhanças selvagens”. Essa personagem, segundo o estudioso: “é bosquejada nos romances ou no teatro da época barroca e tal como se institucionalizou pouco a pouco até a psiquiatria do século XIX” (p.67). E é na psiquiatria, no cientificismo no século XIX que encontramos as nossas três personagens: Héraclius, Simão e Maillard. Loucos que tomam “as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras; ignora[m] seus amigos, reconhece[m] os estranhos; crê[m] desmascarar e impõe[m] uma máscara. Inverte[m] todos os valores e todas as proporções, porque acredita[m], a cada instante, decifrar signos: para ela [a personagem louca], os ouropéis fazem um rei” (FOUCAULT, 1999, p.67).

Nossas três personagens se assemelham pela loucura engendrada pelos livros e pelas leituras. Por tanto buscarem as semelhanças dos livros nos signos, passam a tanto reconhecer e assemelhar que se alienam, pois não há semelhança tamanha. O louco estaria, pois, nessa “situação de limite”, no limiar do que é realidade e do que é não-realidade. De acordo com Foucault,

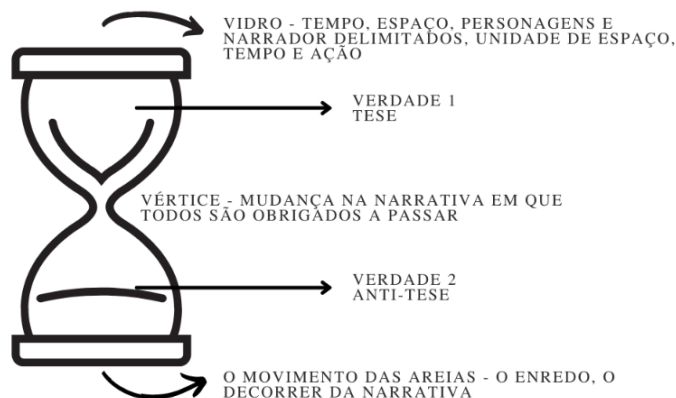
segundo a percepção cultural que se teve do louco até o fim do século XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. (FOUCAULT, 1999, p.67)

2.3 - A ampulheta

Inicialmente, nossos três doutores são considerados sábios nas narrativas tanto pelas outras personagens, como pelo jogo que deve ser assumido inicialmente entre narrador e leitor. No decorrer da narrativa ocorre uma mudança, o sábio passa a ser louco, tanto para as personagens do conto, como no jogo supostamente estabelecido entre o narrador e o leitor pela leitura do conto. Há, portanto, uma estrutura que Antonio Candido (1970) e Forster (2004) chamaram de “ampulheta”. Segundo Candido:

Quanto ao problema da loucura, podemos citar o conto, “O alienista”, elaborado segundo uma estrutura que Forster chamaria “de ampulheta”. Um médico funda um hospício para os loucos da cidade e vai diagnosticando todas as manifestações de anormalidade mental que observa. Aos poucos o hospício se enche; dali a tempos já tem a metade da população; depois quase toda ela, até que o alienista sente a verdade, em consequência está no contrário de sua teoria. Manda então soltar os internados e recolher a pequena minoria de pessoas equilibradas, porque, sendo exceção, esta é que é realmente anormal. (...) Não haveria um só homem normal, imune às solicitações das manias, das vaidades, da falta de ponderação? Analisando-se bem, vê que é o seu caso; e resolve internar-se, só no casarão vazio do hospício, onde morre meses depois. E nós perguntamos: quem era louco? Ou seriam todos loucos, caso em que ninguém o é? (CANDIDO, 1970, p.25)

A estrutura de ampulheta consiste em termos uma narrativa em que há uma *verdade 1* em uma primeira instância, em um determinado tempo, espaço e com determinadas personagens e um determinado narrador. Pensemos no formato de uma ampulheta, o vidro da ampulheta representaria o espaço, a narrativa acontece dentro desse espaço delimitado, portanto, o conto é mais bem representado nesta estrutura, uma vez que tem unidade de espaço, tempo e ação. O recipiente de cima seria a primeira parte da narrativa, em que temos a *verdade 1* ou a *tese*; o vértice representaria a mudança que acontece na narrativa em que todos são obrigados a passar; no segundo recipiente, idêntico ao de cima, temos a *verdade 2* ou a *anti-tese*, com as mesmas personagens e o mesmo narrador, mantendo o mesmo espaço, no entanto, o tempo, como a própria ampulheta indica, escorre de um recipiente para o outro, como no decorrer da narrativa, sendo portanto não palpável, representado, pois, pelo movimento das areias. A areia dentro da ampulheta representa as personagens e o próprio enredo da narrativa. Vejamos abaixo a imagem ilustrativa:



Segundo Forster, o que está em cima passa para baixo, portanto, troca-se de lugar, dessa forma, para ele, “completa-se o padrão da ampulheta” (2004, p.168). Além disso, há uma restrição de personagens, uma vez que o autor trata de romance-ampulheta: “essa restrição drástica, tanto do número de seres humanos quanto de seus atributos, contribui para o padrão” (FORSTER, 2004, p.169). Propomos falar do conto, pois a estrutura da ampulheta parece caber melhor na estrutura de unidade deste gênero da literatura. Ainda, de acordo com Forster, no formato de ampulheta:

todos concorrem para o mesmo tema principal, todos funcionam. O efeito final é calculado de antemão, conquista o leitor aos poucos, e é completamente bem-sucedido quando ocorre. Podemos nos esquecer dos detalhes da intriga, mas a simetria criada é duradoura (FORSTER, 2004, p.162)

Desta forma, pensando nos três contos aqui analisados, nos quais a narrativa de ampulheta parece caber, vemos que todos convergem para um tema principal; há um número reduzido de personagens, visto que temos unidade de espaço, tempo e ação; e, há, ainda, uma simetria nas histórias baseadas em *tese* e *anti-tese*.

Poderíamos analisar as três narrativas pelo ponto de vista de Antonio Candido e dizer que são do tipo “ampulheta”, como ele afirma sobre o conto de Machado de Assis (CANDIDO, 1970, p.24). Em uma ampulheta, temos duas partes iguais que se comunicam por um vértice, pelo qual passa a areia que representaria o tempo. Nas narrativas, teríamos a primeira parte da tese, representada pelo primeiro compartimento da ampulheta; em seguida, o limite pelo qual as duas personagens passam, no qual elas mudam de tese, poderia ser representado pelo vértice da ampulheta; e, a “anti-tese”, a segunda parte da narrativa, pelo segundo compartimento, na qual as personagens assumem a outra versão de suas crenças e acabam como no início da narrativa, não

chegando a ponto nenhum, mas desacreditadas pela sociedade, ou seja, a areia está do outro lado da ampulheta, de certa forma no mesmo lugar, mas ajeitada em outra posição. Para corroborar nossa teoria, de acordo com Barbieri (2016, p.588), “a “verdade” nova é apenas o avesso da “verdade” velha” e para que essas verdades sejam invertidas na narrativa, as personagens precisam atingir a um limite, esse limite é representado na ampulheta pelo vértice. A ampulheta também tem o espaço, o tempo e a quantidade de areia delimitados, o que nos faz pensar no formato do conto tendo em si essas três categorias mais restritas” (BARBIERI, 2016, p.588). Como já foi dito anteriormente, o conto precisa de elementos “significativos”. Trabalhando verticalmente, o contista não pode abrir horizontes ou acrescentar mais areia. Ele deve respeitar os elementos do conto/da ampulheta para que o conto seja efetivamente um conto. Vejamos a teoria aplicada aos textos literários:

Em Poe, a *verdade 1* seria a crença no sistema de brandura, em que os loucos deveriam ficar soltos, mas secretamente vigiados. O Doutor duvidava “que jamais se haja feito tentativa mais justa do que a que nesta casa se realizou”⁴⁷ (POE, 2017, p.119) fazendo referência ao seu sistema, no qual eles haviam operado “grande número de curas radicais”⁴⁸ (p.119). Em seguida, acontece a revolução dos pacientes liderada pelo médico psiquiatra e “um belo dia, pela manhã, os guardas se viram amarrados de pés e mãos nas celas, onde os loucos começaram a vigiá-los como se dementes fossem os guardas” (p.137). Dr. Maillard, passa, então, a considerar a *verdade 2*, o seu “novo método” que “mostrou-se muito superior ao anterior. Sistema realmente ótimo, simples, asseado, sem complicações, realmente delicioso”⁴⁹ (p.139), ou seja, o melhor sistema seria aquele regido pelos loucos e pelo “chefe dos revoltados” (p.138), em que estes estão no total comando e os guardas presos.

No conto de Maupassant, a *verdade 1* seria a crença de Héraclius na metempsicose. Ao descobri-la, ele sente como um naufrago que encontra a praia tão desejada, Héraclius se encontra “triunfante e iluminado no porto da metempsicose”⁵⁰ (2010, p.37), para ele: “a verdade dessa doutrina o atingiu tão fortemente que ele a abraçou de uma só vez até às suas consequências mais extremas”⁵¹ (2010, p.35). Vários acontecimentos se passam provando sua loucura e ele vai preso pela primeira vez.

⁴⁷ *I believe, sir, that in this house it has been given a fair trial, if ever in any.*

⁴⁸ *most permanent cures have been thus effected.*

⁴⁹ *was a very capital system indeed—simple—neat—no trouble at all—in fact it was delicious it was.*

⁵⁰ *trionphant et illuminé dans le port de la métempsycose.*

⁵¹ *La vérité de cette doctrine l'avait frappé si fortement qu'il l'embrassa d'un seul coup jusque dans ses conséquences les plus extrêmes.*

Posteriormente à sua prisão e às torturas lá sofridas, ele volta ao convívio da sociedade e muda de ideia, vindo a crer na *verdade 2*: o ódio aos animais e a crença de que a metempsicose não existia, assim, “ele jurou ódio inextinguível e guerra feroz contra todas as raças de animais”⁵² (2010, p.117). Héraclius só tinha um desejo a partir de então: “matar bichos”⁵³ (p.117). Em razão da sua descoberta dessa segunda verdade e dos acontecimentos que se seguem a ela, o doutor é preso mais uma vez e termina no asilo de alienados.

No conto de Machado de Assis, a *verdade 1* consiste em que os loucos seriam tanto os furiosos quanto os mansos, “monomaniacos” e “toda a família dos deserdados do espírito” (ASSIS, 1998, p.277). Estes deveriam ir para o hospício e é o que Simão faz. Após a casa ficar lotada, Bacamarte percebe que o certo seria o contrário, os loucos seriam aqueles em quem “predominava a perfeição moral” (ASSIS, 1998, p.320). Sendo assim, libera os antigos loucos e prende os novos, passando a crer na *verdade 2*: na teoria de que, na verdade, quem deveria ficar na Casa Verde eram os sãos. Aqui terminaria a estrutura que Forster e Candido propõem. No entanto, no conto machadiano, ainda haveria uma terceira parte, a *verdade 3*. Essa verdade se revela quando Simão percebe que sua segunda teoria não estava exatamente correta, pois os sãos não se demonstraram tão sãos assim, todos já tinham as faculdades desequilibradas e ele não havia consertado nenhum mentecapto da cidade. O alienista, portanto, chega à conclusão de que “não havia loucos em Itaguaí; Itaguaí não possuía um só mentecapto” (ASSIS, 1998, p.325). Em seguida, a personagem sofre uma “das mais medonhas tempestades morais”; e, posteriormente, ele descobre o único e verdadeiro louco da cidade: ele mesmo. Simão afirma que “a questão é científica (...) trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática” (ASSIS, 1998, p.326-327). Em seguida, ele mergulha pela terceira vez nos livros e entrega-se “ao estudo e à cura de si mesmo”, morrendo dali a dezessete meses “no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada” (ASSIS, 1998, p.327). Sendo assim, visto que há uma terceira tese, na qual ele retorna ao início de sua busca para descobri-la, podemos pensar em outro movimento: o da espiral.

⁵² *il jura une haine inextinguible et une guerre acharnée à toutes les races d'animaux.*

⁵³ *Tuer des bêtes.*

2.4 - A narrativa em espiral

Poderíamos afirmar que Simão, Dr. Maillard e Héraclius seguem uma narrativa em espiral, pois partem de um ponto ao qual retornarão ao final da narrativa, no entanto, de forma mais aprofundada, como se fizessem o movimento de uma espiral em direção ao centro dela. Sabemos que as três personagens querem elaborar racionalmente uma teoria revolucionária a respeito da alma humana, enquanto Simão quer encontrar o “remédio universal” (ASSIS, 1998, p.277), Héraclius quer encontrar a “verdade filosófica” (MAUPASSANT, 2010, p.12) e Dr. Maillard, “o melhor sistema” (POE, 2017, p.137).

As personagens têm uma tese, a primeira acredita em certos parâmetros de loucura e, a partir deles, colocará quase toda a população de Itaguaí no hospício; a segunda acredita tão piamente na teoria da metempsicose que se tornará vegetariano e sua casa acabará virando um verdadeiro zoológico; a terceira acredita no sistema de brandura, no qual os loucos devem ser vigiados de longe e, caso haja uma “loucura furiosa” (POE, 2017, p.120), devem sofrer castigos ou serem encaminhados para outros hospitais.

As três chegam a um limite que faz com que elas mudem a tese para o inverso dela, por isso, esse movimento de passar por um vértice na ampulheta ou o de fazer uma volta da espiral e mudar a perspectiva. Ao fazer uma volta na espiral, os doutores repetem o mesmo processo de busca pela verdade. Portanto, se pensarmos que as personagens voltam, de certa forma, ao ponto de partida, sem terem alcançado nenhum objetivo, a narrativa seria cíclica, tendo o formato do oito ou de uma ampulheta, uma vez que há um momento nas narrativas que o curso dos acontecimentos se altera de maneira inesperada, modificando toda a situação e o modo de agir das personagens. No entanto, podemos dizer que as personagens não terminam exatamente como elas eram no início do conto. Elas perdem status social e parecem aprofundar na sua sandice. Portanto, há uma pequena mudança nesse movimento circular. Pensemos, pois, no movimento de uma espiral em direção ao centro, uma vez que as personagens parecem retornar ao ponto de partida, uma vez que trocam de tese como se recomeçassem na busca da verdade e se aprofundam cada vez mais em direção à loucura.

No início da narrativa, as três eram tidas como grandes sábios da sociedade, haviam começado como doutores, cientistas ou intelectuais; porém, ao final, terminam como loucos e isolados em hospícios. Elas são consideradas loucas tanto pelos médicos como pela população da cidade, nos contos de Machado e Maupassant; e, pelos guardas e pelo visitante, no conto de Poe. No início, nenhuma das três personagens, ainda

consideradas sãs, sabem A verdade; elas passam por diversos acontecimentos; e, ao final, depois de todas as peripécias particulares a cada conto, elas voltam quase ao mesmo ponto, não havendo ainda descoberto A verdade, no entanto, com outra posição social.

O filósofo Hegel (1770-1831) não é citado na narrativa, porém, é importante para a dialética e, talvez, seja crucial para entendermos a construção dos contos. Para ele, segundo os estudos de Konder (1981), o melhor método consistiria em se ter uma “tese”; em seguida, uma “anti-tese”⁵⁴, ou seja, a negação da tese; e, por fim, se chegar a uma síntese, uma espécie de conclusão que seria a negação da negação. Essa fórmula de se chegar a um entendimento, a uma reflexão, é baseada na contraposição das ideias para que se tenha uma visão mais ampla do caminho na busca da verdade. Dizemos espécie de conclusão, pois essa síntese daria início a um novo ciclo, uma nova tese, a um novo processo dialético, dessa forma, o processo é infinito. Esse processo de eterno refletir, de eterno retorno, sendo ele infinito, teria a forma do algarismo oito, ou de uma ampulheta, ou até mesmo de uma espiral. Esse movimento também é característico dos mitos.

De acordo com Eliade, em *O mito do eterno retorno* (1992), uma das primeiras tradições a falar sobre “a crença na periódica destruição e criação do Universo” seria a indiana. Eliade explica que eles acreditavam na yuga, o que seria um ciclo completo de uma era; e a transição de uma era para outra, ou de uma yuga para outra, aconteceria “durante um crepúsculo, que assinala o decréscimo dentro da própria yuga, como cada uma das yugas terminando numa fase de trevas. Ao se aproximar do final do ciclo, isto é, a quarta e última yuga, as trevas aprofundam-se mais” (ELIADE, 1992, p.102). O mito fala de um movimento de eterna criação-destruição-criação do mundo, e de acordo com a versão indiana, a cada era que passa, a vida é “acompanhada da corrupção moral e de um declínio da inteligência” (p.102). Vemos, portanto, que o mito pertence a ideia de um ciclo natural. Na tradição indiana, cada era que passa está mais perto das trevas e ela tem uma duração menor, assim, nesse movimento de caráter cíclico do mito, podemos ver o movimento de uma espiral.

A construção dos contos de Poe e de Maupassant aqui analisados passam por duas etapas: a criação de uma tese e a destruição dela, cada uma com seu ciclo finalizado. Se considerarmos o pensamento filosófico de Hegel, os dois contos passam por somente duas fases: por uma tese e por uma “anti-tese”. Eles não passam por nenhuma síntese, nenhum entendimento que se conclua em uma síntese. Se pensarmos na tradição indiana do eterno

⁵⁴ utilizamos o termo anti-tese por se tratar da negação da tese, do contrário da tese.

retorno, não há nenhuma recriação. Nenhuma dessas personagens consegue chegar a uma resposta no caminho da verdade filosófica ou da pesquisa científica. As personagens saem de um ponto e acabam voltando para o mesmo local, sem respostas para as suas questões, tendo que recomeçar na mesma busca; no entanto, mais aprofundados na loucura. Poe e Maupassant aumentam a tensão ao longo de seus contos, ambos param na anti-tese e exploram o recrudescimento dessa tensão.

Já no conto de Machado de Assis, entendemos que há uma tese, anti-tese e síntese. A tese seria a primeira ideia de loucos; a anti-tese: o contrário da primeira ideia; a síntese: quem é o verdadeiro louco. No conto machadiano, temos três retornos, três vezes a personagem deve recomeçar na sua busca pela verdade, pois não a havia encontrado de acordo com a sua primeira e segunda teoria. É somente no momento em que recomeça a busca pela terceira vez que encontra a resposta. Sendo assim, a síntese mostra uma volta ao início, mas também um aprofundamento, como podemos ver no movimento de uma espiral:



De acordo com Benedito Nunes,

à rigor não há um *tempo mítico*, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único, que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. (NUNES, 2013, p.63-64)

O mito revelaria “um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se” (NUNES, 2013, p.64), como podemos ver na narrativa de Machado, e com menos força na narrativa de Poe e Maupassant, uma vez que nesses contos, os autores exploram mais a tese e a anti-tese. No entanto, esse tempo mítico é instaurado nas três narrativas, visto que as personagens estão inseridas nesse movimento circular que a espiral promove.

CAPÍTULO 3: A IRONIA

3.1 - O que é ironia?

A ironia é “a figura retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem” (DUARTE, 2006, p.18). A ironia é feita de forma proposital pelo ironista, um dito irônico “quer ser percebido como tal” ou quer “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (2006, p.18), por isso é um “fenômeno nebuloso e fluido” (2006, p.18). Além disso, a ironia precisa de uma recepção que a decodifique, que a compreenda como tal. Ela é, portanto, “uma estrutura comunicativa que se relaciona com [a] sagacidade” do receptor (2006, p.19). Discorreremos sobre três tipos de ironia: retórica, romântica e *humoresque*.

A ironia retórica seria um discurso com uma finalidade, um ponto de chegada que se quer alcançar. Muitas vezes chamado de discurso partidário, essa ironia se daria na utilização de argumentos do partido contrário, ideias contrárias às que realmente se tem, com o objetivo de mostrar sua fraqueza, incredibilidade ou um aspecto negativo; para que, assim, a verdade na qual se acredita se torne mais evidente, mais crível. O resultado do emprego da ironia retórica, de acordo com Lausberg (1972, p.163 *apud* DUARTE, 2006, p.20), é a compreensão do contrário. Ao afirmarmos, por exemplo, a inutilidade da literatura neste trabalho, acabamos por defender exatamente o contrário, a sua utilidade. Se defendermos o discurso utilitarista em um trabalho de literatura, usamos da ironia retórica para afirmar o contrário. O leitor ideal percebe, assim, a incredibilidade do primeiro discurso, dando-se conta de que o enunciador não tinha a intenção de realmente defendê-lo, mas de aderir a um discurso contrário a ele.

Segundo Duarte, “o ouvinte do dito irônico (seu leitor ou receptor) é convidado a fazer o seu próprio raciocínio, lançando pontes entre o paradoxo percebido e o significado pretendido”, e ao fazê-lo, teria uma sensação de prazer, visto que prova da própria inteligência e “torna-se cúmplice” do ironista, sendo este “reconhecido como autoridade a ser respeitada” (2006, p.21). A ironia retórica, de acordo com a autora, “está sempre ligada a alguma disputa pelo poder e pela dominação do outro” (2006, p.22).

Com o romantismo e a predominância do “eu” em cena, houve também uma intensificação do uso da ironia (DUARTE, 2006, p.49), e assim, a literatura passa e evidenciar “a ambiguidade com que ilumina o “teatro” do texto, exibindo a máscara original da linguagem”. Na ironia romântica, segundo Duarte, temos

a figura de um eu “representante da representação”, instância que se completa com a presença de um narratário. Desnuda-se assim ironicamente o fingimento e os artifícios da construção textual e, a partir dessa incorporação da ironia aos seus processos, a literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de ser form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo. (DUARTE, 2006, p.18)

A ironia romântica, segundo a autora, tornaria “mais complexo o fingimento existente na ironia retórica. Acrescenta-se uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação real, exhibe seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem” (DUARTE, 2006, p.40). Ela funciona como ironia *tongue-in-cheek*, literalmente língua na bochecha, e é definida por Duarte: “múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a indicar-lhe o caráter de jogo e autoperódia do texto, tornando visível o material que utiliza e a ironia romântica que se constrói” (2006, p.39). Podemos traduzir para o português como aquele sorriso torto, aquela piscadela à brasileira, da qual fala Machado no conto *O medalhão*: “(...) a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados” (ASSIS, 1998, p.337).

A ironia romântica usa da presença explícita do narrador, como um “articulador da trama textual” se dirigindo a um “leitor/narratário” e buscando comunicar-se com este tanto em dêiticos como aqui, ali, lá, este, deste; como em verbos na primeira pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural, incluindo-se na trama; como na sua intromissão ao fazer comentários, provocando assim “o esvaziamento irônico da seriedade, através de colocação lado a lado de elementos incongruentes” (DUARTE, 2006, p.40), pois os dêiticos não são condizentes com a realidade, o narrador pode ser onisciente e se incluir mesmo assim na trama; e os comentários vêm de uma voz que não é livre, mas fruto de uma “consciência em ação” (2006, p.40). Tudo é pensado e estruturado por essa consciência fora da trama. Segundo Duarte, essa presença do narrador/autor no texto “indica o caráter ilusionista da escrita e, por extensão, o caráter mistificador da literatura” e cita Maria Lourdes Ferraz, que afirma: “em nome da autenticidade, a desmistificação reforça a força mistificadora da ficção” (FERRAZ, 1987, p.80 *apud* DUARTE, 2006, p.44).

Em Machado, encontramos passagens em que o narrador se inclui na narrativa, como morador do Rio de Janeiro: “agora, principalmente, que o marido assentara de vez naquela povoação interior, agora é que ela perdera as últimas esperanças de respirar os ares da **noossa** boa cidade” (ASSIS, 1998, p.281- grifo nosso). Visto que o conto fora publicado no Rio de Janeiro, neste trecho, o narrador parece falar com o leitor, se juntar a ele: escritor e leitor, ambos cariocas. Em outro trecho, ao falar diretamente com o leitor, o narrador repete “e agora”, como se fosse uma história direcionada a um leitor específico, ele anuncia, pois, um fato exclusivo para o seu ouvinte carioca: “e **agora** prepara-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila, ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua” (ASSIS, 1998, p.315 – grifo nosso). Ao se colocar dessa forma na narrativa, o autor/narrador demonstra “aquela consciência em ação”, da qual fala Duarte. De acordo com Stegagno-Picchio,

Machado não indica epicamente suas personagens: mescla-se continuamente a elas, talha em mil fatias longitudinais e transversais com a própria presença, irônica, petulante, desmistificante, a narrativa. Narra diante do espelho. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p.288).

Ferraz afirma que “o tratamento do tempo é a chave da ironia do narrador”, pois o narrador só é possível devido ao tempo da narrativa, seu tempo só existe quando ele se refere a outro tempo, aquele da história narrada. Segundo a autora, “nada fixa o sujeito enunciador senão o próprio enunciado; o momento da enunciação só se percebe quando enunciado. É como se o *presente* intemporal e atemporal só valesse pelo tempo que cria, inserto num devir onde o que importa é o passado e o futuro” (DUARTE, 2006, p.45). A ironia é enganadora e ao mesmo tempo reveladora. O narrador, ao aparecer na narrativa, tenta enganar e acaba por escancarar o fato de que se trata de uma ilusão, a “ilusão da própria arte” (2006, p.45), uma vez que seu lugar e tempo só são determinados pelo enunciado, “sua função é mergulhar o leitor num equívoco benfeitor que o faz perceber a diferença entre o eu que vê, o eu que atua e a transparente opacidade da máscara que, se for perfeita demais, não se distinguirá de falsidade (é preciso ter consciência da máscara)” (DUARTE, 2006, p.45). O texto deixa que

o leitor entreveja, em alguns momentos, os bastidores da criação. Através da ironia romântica, revelam-se então jogo, artifício, trama, tornando evidentes os instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise en abyme* que entram em sua elaboração. (DUARTE, 2006, p.48)

O narrador/autor ainda pode alertar o leitor para o que virá a acontecer, com suas antecipações da narrativa; como também chamar a atenção do leitor a respeito de alguma personagem não confiável; em suma, as ironias instauram dúvidas que podem ser esclarecidas em um desfecho ou não. A dúvida introduzida pelas ironias pode permanecer mesmo depois do fim do texto, sem que elas sejam esclarecidas pelo narrador, cabendo, pois, ao leitor, tentativas de decodificação e uma reflexão do texto. Segundo Duarte, “a obra irônica será então síntese de noções antitéticas: ação e não contemplação passiva, aliança entre objetividade e subjetividade, mistura do sério e da brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, o real e o aparente.” (2006, p.45)

A ironia *humoresque* não é esclarecida como na ironia retórica ou possivelmente esclarecida na ironia romântica, ela quer “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade do estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (DUARTE, 2006, p.31). Essa ironia deixa em “dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui” (DUARTE, 2006, p.32). Um exemplo dessa ironia está no romance machadiano *Dom Casmurro*, no qual não se sabe ao final da narrativa se Capitu traíra ou não Bentinho, por mais que haja várias alusões ao ciúme e à loucura de Bentinho e que a narrativa aponte todas as flechas para a sua paranoia, não há como afirmá-lo categoricamente. Podemos citar muitas histórias em que a dúvida é instaurada pela ironia e permanece, como, por exemplo, no conto *O Alienista*, a personagem já era louca no início ou ela enlouquecera?; ou no conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, no qual a ambiguidade do texto não nos deixa saber exatamente o fim que o pai teve, se o que o menino via do rio era o pai ou era uma miragem, se estava vivo ou não. De acordo com a autora, “essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno que se situa na transição e no limite; não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem” (DUARTE, 2006, p.38). Tanto em Maupassant como em Machado e em Poe, vemos essa questão de limite: qual o limite da sanidade? qual o limite da loucura? A situação posta nos três contos é indecisa até o fim deles, indagamos se a personagem está mesmo louca, se ficou louca, ou se loucos são aqueles que julgam a personagem pela sua dita loucura. A ironia é uma ferramenta de construção e desconstrução de sentido. Vemos nos contos a sanidade ironizada, a inversão de noções. Portanto, questionamo-nos o limite de cada significado. A ironia é uma ferramenta de inversão: ela troca ordens, inverte elementos, altera os significados. De acordo com Duarte:

A ironia *humoresque*, diferentemente [das outras], é demoníaca: amorosa, séria, usa sempre a leveza e fica entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão frágil quando julgamos. Assim como o humor não existe sem o amor, não há ironia *humoresque* sem alegria e lucidez. O objetivo dessa ironia não é nos deixar macerar no vinagre dos sarcasmos, nem depois de massacrar todos os fantoches, construir outros em seu lugar, mas restaurar aquilo sem o que a ironia mesma não seria irônica: um espírito inocente e um coração inspirado e, principalmente, uma mente aberta, capaz de lidar com o paradoxo. Seria, portanto, um erro vê-la apenas a serviço do espírito da destruição. (DUARTE, 2006, p.37)

A percepção dessa ironia se fará principalmente pela intuição, pela consciência do contraste entre aparência e realidade pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências. Na verdade, essa ironia será uma realização conjunta de autor e leitor, já que os elementos fundamentais da estrutura comunicativa são o emissor, o receptor e a mensagem, o que supõe uma comunhão do código entre os dois extremos no processo. (DUARTE, 2006, p.38).

Beth Brait fala de “ironia verbal”, ou seja, haveria um “trio actancial: o locutor (A¹) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A²) para caçoar de um terceiro (A³) que é o alvo da ironia” (BRAIT, 2008, p.78). Em Poe, temos um narrador-personagem, o estudante, que é alvo das ironias do protagonista, Dr. Maillard. Este é o locutor que dirige as ironias ao estudante; o receptor seria o narratário/leitor, aquele que entende o jogo e acaba sendo cúmplice do locutor. De acordo com Brait, o locutor é aquele que “enuncia uma mensagem de tal forma que ela tenha como centro a narração de um acontecimento que, por ser enunciado dessa e não de outra maneira, aparece como “onticamente” irônico” (BRAIT, 2008, p.78) e às vezes, cômico. O receptor é aquele para o qual o locutor se dirige e com quem ele “estabelece uma cumplicidade, uma conivência na observação dos fatos” (2008, p.79); e, por fim, o alvo da ironia é aquele que é atacado pela esperteza, pela sutileza da ironia. Nós, leitores, que estamos de fora, vemos o cômico ligado à ironia, uma vez que o narrador-personagem não entende quando Dr. Maillard caçoa dele, ou a ironia no nome dos professores: Doutor Alcatrão e Professor Pena, terminando a narrativa ainda a procurar em obras para ver se esses nomes apareciam:

Resta-me agora apenas acrescentar algumas palavras a esta história. Por mais que eu haja procurado as obras do dr. Alcatrão e do prof. Pena pelas bibliotecas da Europa, até agora, malgrado mil esforços, ainda não

pude deitar os olhos a um só exemplar desses tratados tão célebres da psiquiatria contemporânea.⁵⁵ (POE, 2017, p.142)

Segundo Beth Brait (2008), a ironia pode provocar o riso, mas não é sua finalidade, ela aponta a tragicidade do fato ou acontecimento, acabando sendo, muitas vezes, mais trágico do que cômico (2008, p.74). Segundo a estudiosa, esse “sistema actancial” funciona de forma isolada em trechos específicos e a observação do todo pode mostrar uma crítica à sociedade ou mesmo evidenciar o trágico da situação. Em Poe, por meio dessa “ironia indireta de argumentação indireta”, no todo do texto, podemos ver os próprios manicômios e o trato da loucura sendo ironizados.

Nos contos de Machado e de Maupassant, temos: A¹ como narrador; A² como leitor e A³ como a vítima da ironia. Tanto Simão Bacamarte como o Héraclius Gloss seriam os alvos da ironia do narrador. Em *O Alienista*, citamos essa passagem em que o narrador fala do médico:

Homem de ciência, e só de ciência, nada o consternava fora da ciência; e se alguma coisa o preocupava naquela ocasião, se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial, não era outra coisa mais do que a ideia de que algum demente podia achar-se ali misturado com a gente de juízo. (ASSIS, 1998, p.282-283)

Bacamarte é o alvo da ironia, uma vez que ele é o louco que está “misturado com gente de juízo”. Aliás, também vemos uma crítica ao cientificismo da época, a uma sociedade que acredita cegamente na superioridade da ciência sobre todas as coisas, sem nenhum crivo ou medida. Em Machado, vemos também ironias em que o alvo é a política do país:

o sistema [da matraca] tinha inconvenientes para a paz pública; mas era conservado pela grande energia de divulgação que possuía. (...) um dos vereadores (...) desfrutava a reputação de perfeito educador de cobras e macacos, e aliás nunca domesticara um só desses bichos; mas, tinha o cuidado de fazer trabalhar a matraca todos os meses. E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regime, mereciam o desprezo do nosso século. (ASSIS, 1998, p.285)

⁵⁵ *I have only to add that, although I have searched every library in Europe for the works of Doctor Tarr and Professor Fether, I have, up to the present day, utterly failed in my endeavors at procuring an edition.*

Uma vez que a ironia se instaura e é entendida pelo leitor, vemos uma ácida crítica ao antigo regime que, na verdade, segundo o narrador, merecia sim todo o desprezo possível. Vemos também uma ironia aos políticos que passavam a “matraca” a fim de difundir uma notícia falsa.

3.2 - O humor

O homem é o único animal que tem a capacidade de rir, de achar graça em algo e de ser consciente de sua morte. Umberto Eco afirma que

o cômico é da própria natureza. Somos *homo ludens*, assim como somos *homo ridens*. E se rimos, sorrimos, brincamos, arquitetamos sublimes tragédias do risível – e somos a única espécie a fazê-lo, pois estão excluídos dessa sorte os animais e os anjos – é porque somos a única espécie que, não sendo imortal, sabe que não o é. O cão vê outros cães morrerem, mas não sabe (...) que também é mortal. Sócrates o sabe. E, porque o sabe, é capaz de ironia. (ECO, 2006, p.108)

Eco retoma a ideia do filósofo Johan Huizinga (2019), ao afirmar que somos *homo ludens*, ou seja, homens que brincam, que jogam; e, também, *homo ridens*, ou seja, homens que riem, que expressam alegria. Mesmo nas adversidades da vida, sabendo-se mortal, o homem é capaz de brincar e de gozar da brincadeira. A espécie humana é a única espécie animal capaz de rir e de ironizar.

De acordo com Umberto Eco, a risada seria disparada por um “certo mecanismo” e este “mecanismo produz a própria catarse, pois somos levados a perguntar como é que aquele texto conseguiu fazer rir” (ECO, 2006, p.67). É o cômico que faz rir, no entanto, não é uma situação cômica em si que fará um leitor rir, “não é sequer necessário que o texto represente um evento cômico”, segundo Eco. Um texto pode fazer rir por si (2006, p.72). Segundo o autor, o que nos delicia no cômico não é o objeto ou a situação em si, mas “a pausa entre a provocação e a resposta”, seria “uma questão de ritmo” (p.68) da narrativa. O que completaria a catarse não seria “o cômico *no* texto, mas o cômico *do* texto” (ECO, 2006, p.72).

Eco cita Pirandello e afirma que, para ele, cômico é aquilo que nasce da “percepção do contrário” (ECO, 2006, p.72). Já para Aristóteles,

o cômico é algo de errado que se verifica quando em uma sequência de acontecimentos introduz-se um evento que altera a ordem habitual dos fatos, para Kant, o riso nasce quando se verifica uma situação absurda que faz uma expectativa dar em nada. Mas para rir desse “erro” é preciso também que o erro não nos envolva, não nos diga respeito; e que diante do erro de um outro nos sintamos superiores (nós que não

cometemos o erro). Para Hegel, é essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica. (ECO, 2006, p.73)

No entanto, o autor lembra que quando a personagem não está distanciada de nós, quando podemos ser essa personagem e passar pelas mesmas situações, nos identificamos e acabamos perdendo nossa superioridade ao pensar que “eu também poderia ser ele”, sendo assim, segundo o autor, “o meu riso mistura-se à piedade, torna-se um sorriso” e passa-se do cômico para o humorístico. Segundo Pirandello, isso só acontece quando renunciamos “ao distanciamento e à superioridade (características clássicas do cômico)” (ECO, 2006, p.74).

Eco exemplifica o cômico e o humorístico com a obra *Dom Quixote*: tudo o que a personagem faz é cômico, “mas Cervantes não se limita a rir de um louco que confunde um moinho de vento com um gigante. Cervantes deixa entender que também ele, Cervantes, poderia ser Dom Quixote” (2006, p.74). O cômico “animaliza o humano” e o humorístico “pode até humanizar o animal, ou fazer-nos sorrir e chorar a respeito de um animal como se fôssemos ele” (ECO, 2006, p.74). De acordo com Duarte, o riso pode tanto relacionar-se com a tragicidade da vida, como com a capacidade de distanciamento: “a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa”, portanto “o riso pode revelar o sofrimento em toda sua crueza” (DUARTE, 2006, p.51).

Como vimos, a ironia, antes de provocar o riso, é denunciadora da tragicidade. As ironias dos narradores de Maupassant, de Machado e de Poe evidenciam as nuances da loucura, o cientificismo, a política mentirosa, as torturas sofridas nos manicômios, os loucos que não são loucos e vice-versa.

O riso revela a miséria humana, mas pode ser também um alívio, “o instantâneo alívio do insuportável” (DUARTE, 2006, p.58), uma libertação possível, como afirma Duarte, baseando-se nos pensamentos de Bataille e Nietzsche (2006, p.52). O riso seria um movimento contraditório: eu me deleito com a minha própria desgraça, com a desgraça da minha sociedade. Ao refletir sobre esse movimento, lembramo-nos do filósofo que ri: Demócrito.

No livro de Hipócrates, *Sobre o riso e a loucura*, vemos cartas ficcionais supostamente trocadas entre o médico e o filósofo. Hipócrates recebe uma primeira carta dos moradores da cidade de Abdera que reclamam de Demócrito, pois, este “esquecido

de tudo e, sobretudo, de si mesmo, (...) passa acordado noite e dia, e ainda ri de todas as coisas, sejam graves ou insignificantes, sem considerar a continuidade de toda a vida” (HIPÓCRATES, 2011, p.31). O médico lhes responde confirmando sua visita e afirma (ironicamente) que a doença do filósofo, a loucura, era uma “maléfica enfermidade que torna Demócrito feliz” (2011, p.35). Saberemos, com a leitura das cartas, que Demócrito não está louco e que ele ri das misérias da humanidade e da nossa condição de mortal:

eu rio (...) da falta de razão que *preenche* o homem, ou, em outras palavras, a *vacuidade* que há nas suas ações corretas, nos seus desejos pueris, na inutilidade de seus sofrimentos infundáveis, percorrendo os limites da terra em uma busca desmedida (...) e ninguém tem vergonha de se dizer feliz, cavando, como um escravo, sua cova com as próprias mãos. (HIPÓCRATES, 2011, p.53)

Para Demócrito, todas as mazelas do homem são risíveis. O riso permite ao homem, pois, conviver com seus estigmas e com o fato de estar sempre fadado à morte sem sucumbir. Demócrito apresentaria o riso para “livrar-se instantaneamente de um sistema que o oprime, bem como do imprevisível e da morte” (DUARTE, 2006, p.63). Ele dirige o riso tanto para os outros como para si mesmo, uma vez que ele também faz parte da humanidade. Para Duarte, “o humor provoca o riso e impõe a sua desmesura, indicando uma infração que de alguma maneira, oferece uma ordenação do caos, rindo para fazer sair de toda a verdade e usando talvez a única forma de salvação: a do absurdo.” (2006, p.64).

A literatura irônica muitas vezes faz rir

não apenas porque utiliza ironicamente a surpresa “reservada pelo destino”, mas porque tem consciência do caos e da relatividade. Por isso, humoristicamente, desmistifica ideologias e poderes estabelecidos, dividindo a sua voz e brincando com a linguagem, e assim aliviando o leitor que entrar no seu jogo, mesmo que instantaneamente, do peso da vida e do medo da morte. (DUARTE, 2006, p.65)

3.3 - O estilo irônico dos contistas

Em *Le Docteur Héraclius Gloss*, depois do episódio do salvamento do gato, o narrador se dirige diretamente ao leitor no título do capítulo, adiantando a narrativa:

Esta história, leitor, mostrar-lhe-á como, quando se quer preservar seu semelhante de golpes, quando se acredita que é melhor salvar um gato do que um homem, deve-se aos vizinhos excitar a ira, como todas as estradas podem levar a Roma, e a metempsicose ao hospital dos loucos.⁵⁶ (MAUPASSANT, 2010, p.100)

O narrador de Maupassant brinca com o leitor e se mostra presente na narrativa, tal qual faz o narrador de Machado de Assis em *O Alienista*:

O desfecho deste episódio da crônica itaguaiense é de tal ordem, e tão inesperado, que merecia nada menos que dez capítulos de exposição; mas contento-me com um, que será o remate da narrativa, e um dos mais belos exemplos de convicção científica e abnegação humana. (ASSIS, 1998, p.321)

Neste trecho, Machado também apresenta uma prolepse da narrativa, uma vez que está no fim do penúltimo capítulo e, na sequência, temos o capítulo “Plus ultra!”, em que Simão Bacamarte esvazia em cinco meses a Casa Verde e percebe que “os cérebros bem organizados que ele acabava de curar, eram tão desequilibrados como os outros” (ASSIS, 1998, p.325), e se dá conta de que “não havia loucos em Itaguaí (...) Pois quê! Itaguaí não possuiria um único cérebro concertado?” (ASSIS, 1998, p.325). Sendo assim, volta ao ponto de partida, sem nada ter ainda descoberto sobre a loucura. O médico consulta seus amigos e conclui que ele encerra em si mesmo “a teoria e a prática”, uma vez que talvez fosse o único exemplo de “perfeito equilíbrio mental e moral” daquela cidade. Como o narrador antecipara:

o ilustre médico, com os olhos acesos de convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. (ASSIS, 1998, p.327)

De acordo com Antonio Candido (1970), Machado tem um estilo imparcial, uma “forma sutil de negaceio, como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor” (CANDIDO, 1970, p.22). Podemos entender esse “nagaceio”, do qual fala Candido, como

⁵⁶ Cette histoire lecteur vous démontrera comme, quand on veut préserver son semblable des coups, quand on croit qu'il vaut mieux sauver un chat qu'un homme, on doit de ses voisins exciter le courroux, comment tous les chemins peuvent conduire à Rome, et la métempsychose à l'hôpital des fous.

uma forma de tentar iludir o leitor, dar falsas esperanças ou até mesmo provocá-lo a partir de negações, de iscas. Machado parece, de certa forma, tentar subestimar a nossa inteligência, uma vez que se se desconfia, desde o início da narrativa, que o louco é o próprio alienista, e terminar a narrativa dizendo que sua loucura talvez fosse apenas um “boato duvidoso”, parece uma forma de brincar com o leitor:

Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. (ASSIS, 1998, p.327)

Em *Esquema de Machado de Assis*, Antônio Candido (1970) aponta, talvez, o motivo de estudarmos Machado ainda hoje:

ele cultivou livremente o elíptico, incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional (...) e brincar com o leitor (...) era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas. (CANDIDO, 1970, p.22)

É como se Machado “elogiasse” o leitor médio em seus textos. A ironia é uma construção que muitas vezes só atinge o leitor mais perspicaz e não esse leitor que “faz de conta” que pensa, como diz Lima (1991, p.254). De acordo com Duarte (2006), a ironia “busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de engano dos quais deverá, eventualmente, participar” (p.19).

Machado publicava em folhetins, ou seja, histórias publicadas de forma parcial e em sequência em jornais ou revistas, assim como faziam Poe e Maupassant. Essas publicações atingiam os leitores populares. Em relação aos leitores de Poe, segundo Werkema (2009), havia

um leitor popular, visado diretamente pelos periódicos que publicaram os contos de Poe, ávido por sensações, que absorve ansioso as peripécias que avançam para o clímax de horror; e há um posterior leitor analítico, reflexo do próprio autor, que desconstrói os efeitos criados pela narrativa e procura nas entrelinhas do texto a contraposição a um gênero estereotipado, visível apenas nesta convivência problemática de elementos díspares. (WERKEMA, 2009, p.43)

Ou seja, os textos irônicos podem agradar tanto ao leitor que não entenderá as ironias neles presentes, como ao leitor analítico que procurará entender o que tem por

baixo do texto, nas entrelinhas. Enquanto o leitor médio de Poe se distrai “com os aspectos sensacionalistas de seus contos”, com “as mortes feias e violentas, a crueldade sádica exercida contra aqueles que são mais fracos, a sujeira, o sangue abundante, as prisões escuras” (WERKEMA, 2009, p.51), seu leitor mais perspicaz compreende as ironias e as críticas à sociedade. Assim como os leitores médios de Machado e de Maupassant podem somente se identificar com a sociedade burguesa de alguns textos e desfrutar do livro pela história superficial, os leitores analíticos podem cavar e desvendar as ironias do texto.

Segundo Hutcheon (2000), quem participa do jogo da ironia é o interpretador e o ironista. A ironia tem que “pegar”, do contrário, ela não é realizada, feita. A autora prefere o termo “fazer ironia”, dado ao “processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de interferência” (2000, p.28). Muecke (1995, p.58) afirma que a ironia é “um jogo para dois jogadores”, duas pessoas são necessárias para a construção da ironia. Portanto, caso o leitor não consiga compreender a ironia do texto, caso ela não se realize efetivamente, uma vez que depende de duas partes, o texto pode não ser considerado irônico por parte do leitor. Portanto, a recepção é muito importante para essa estrutura comunicativa, o leitor deve perceber que o ironista propõe dualidades ou mais possibilidades de sentido. De acordo com Duarte (2006), o propósito se completa numa “recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (2006, p.19). Portanto, esse mecanismo depende de três lados: aquele que faz a ironia, a vítima dela e aquele que percebe a nuance do texto.

Machado seguia bem as regras burguesa-aristocratas, assim como afirmam Lima (1991) e Bosi (2007), e seu texto “respondia às conjunturas específicas da sociedade” (LIMA, 1999, p.254). Desse modo, somente o leitor que penetrava seu texto o compreendia realmente, o leitor mediano via no texto de Machado talvez mais um texto comum, porém talentoso, de sua época. Podemos dizer que Maupassant era da mesma linhagem de Machado, brincava com a inteligência do leitor, e também respeitava superficialmente as leis burguesas de sua época, sendo lido e tendo sucesso em vida como escritor na sociedade francesa durante seus onze anos de produção literária.

No conto francês, em uma discussão sobre o grau de punição de um animal, para a personagem principal, a serpente e o porco seriam animais inferiores, enquanto o macaco seria apenas um homem privado da fala. Seu amigo, M. le Recteur, “respondia sempre que em virtude do mesmo raciocínio Héraclius Gloss não passava de um macaco

dotado de fala”⁵⁷ (MAUPASSANT, 2010, p.39). A ironia do amigo mostra que nada daquela discussão era importante, se ele era apenas dotado de fala, não haveria inteligência ali, entrando, pois em contradição com a imagem de sábio que o Doutor tinha na cidade.

Em uma outra ocasião, Mlle. Honorine desabafava com a colega vendedora de frutas que não queria mais ficar na casa de Héraclius, pois, na noite anterior, ele a havia tratado muito mal, não a deixara matar um rato que comia suas provisões e, além disso, o deixara lá “no meio das (...) conservas”, Honorine afirma: “não quero mal a esse pobre homem, ele é doido”⁵⁸ (MAUPASSANT, 2010, p.93-94). A história acabou se espalhando e sendo assunto em todos os “almoços dos burgueses da cidade”⁵⁹. Em uma ocasião dessas, em jantar no qual estavam presentes o reitor e o governador, o primeiro, amigo de Héraclius, diz: “o que isso prova afinal, Senhor Governador, que se La Fontaine ainda vivesse, ele poderia fazer uma nova fábula intitulada “O Rato do Filósofo” e que acabaria assim: o mais estúpido dos dois não é aquele que se pensa.”⁶⁰ (MAUPASSANT, 2010, p.94-95).

Dr. Héraclius é tido como estúpido pelo seu amigo reitor. Mesmo tendo um título de doutor e tendo uma biblioteca repleta de livros, o reitor percebe que, na verdade, Gloss era um “insensato”. Podemos comparar essa figura com o primeiro capítulo de *A nau dos insensatos*, de Brant, publicado em 1494, um dos primeiros livros que dão início à literatura sobre a loucura. Neste capítulo, há uma xilogravura de um homem cercado por livros dos quais ele tira o pó. Ele usa um gorro com guizos, o que nos indicaria sua loucura, e afirma: “à dança dos parvos eu me uno, colocando-me na dianteira do desfile, pois vejo ao meu redor uma montanha de livros que não leio e nem consigo entender” (BRANT, 2010, p.26). Eis a xilogravura:

⁵⁷ *répondait toujours qu'en vertu du même raisonnement Héraclius Gloss n'était pas autre chose qu'un singe doué de la parole*

⁵⁸ *au milieu de mes conserves (...) après tout je ne lui en veux pas à ce pauvre homme, il est fou*

⁵⁹ *déjeuners des bourgeois de la ville*

⁶⁰ *qu'est-ce que cela prouve après tout, monsieur le Préfet, que si la Fontaine vivait encore, il pourrait faire une nouvelle fable intitulée « La souris du Philosophe », et qui finirait ainsi : la plus bête des deux n'est pas celui qu'on pense.*



(Xilogravura de Sebastian Brant, *Dos livros inúteis*, 2010, p.26)

Nesta obra de Brant, temos um rol de loucos e de insensatos. O louco ao qual fazemos referência, o dos “livros inúteis”, também afirma ter um título “*Dominus doctor*”, e termina seu capítulo dessa forma: “minhas orelhas são pequenas, se não fossem, estaria entre os jumentos do moleiro” (p.27). Há, portanto, uma grande semelhança entre o insensato de Maupassant com o primeiro insensato de Brant, ambos têm títulos honoríficos, no entanto, estão sentados na proa da nau dos loucos.

Ainda em Maupassant, no capítulo III do conto, vemos a única brincadeira que a personagem principal faz em todo o texto:

Une nuit qu'il philosophait avec M. Le Doyen, il lui dit : « Comme on a raison, mon ami, de prétendre que la vérité habite dans un puits... Les seaux descendent tour à tour pour la pêcher et ne rapportent jamais que de l'eau claire... Je vous laisse deviner, ajouta-t-il finement, comment j'écris le mot Sots. » (MAUPASSANT, 2010, p.15)

(Certa noite em que filosofava com o decano, disse-lhe: “Como temos razão, meu amigo, de alegar que a verdade vive num poço... Os *seaux* descem um por um para pescá-la e nunca trazem nada além de água limpa... Vou deixar você adivinhar, acrescentou finamente, como eu escrevo a palavra *sots*.⁶¹)

⁶¹ nota do autor: preferimos não traduzir as palavras *seaux* (baldes) e *sots* (tolos) para não alterar o texto original, uma vez que explicamos o trocadilho logo abaixo no corpo do artigo.

Essa passagem no texto, além de ser um trocadilho com as palavras “*seaux*” e “*sots*” que em francês significam baldes e tolos, respectivamente, também pode ser entendida como uma ironia ao final do texto, pois, como dito, a personagem tanto buscou a verdade filosófica e em vez de se ver como um “balde”, aquele que traz consigo a água clara, ele se vê como um “tolo”, um “imbecil” que não recolhe nada no poço da verdade. Vemos, pois, a busca da verdade ligada à tolice. Podemos considerar irônico declarar como um imbecil aquele que busca a verdade, sendo que a própria personagem o faz e o fará intensamente nos capítulos posteriores. É como se a personagem fizesse uma prolepse, como se já soubesse de seu futuro e o ironizasse. Maupassant ironiza aquele que, de fato, vai procurar “a verdade” que não existe. Ironiza o cientificismo e a época em que vive, tempos em que há uma obsessão pelo conhecimento e pela ciência acima de todas as coisas.

No título do capítulo VII do conto de Maupassant temos o título: “Como o que se pode interpretar de duas maneiras um verso de Corneille” (MAUPASSANT, 2010, p.34)⁶². Nessa passagem, Héraclius já estava com o manuscrito em mãos e tentava traduzi-lo, pois este tinha passagens em alemão e espanhol, línguas que o doutor não conhecia. Sendo assim, para essas partes, ele pede auxílio de seu amigo Reitor. Ao ler os textos, ele era invadido: “cada vez que passava pela versão do médico, por uma risada tão longa e tão violenta, que duas vezes quase desmaiou”⁶³ (p.35), perguntam-lhe por que ria e ele afirma que a semelhança entre a tradução de Héraclius e o texto original era como uma “guitarra a um moinho de vento”⁶⁴ (p.35). Nada podia convencer o doutor do contrário de suas ideias:

Quanto ao doutor Héraclius Gloss, não preciso dizer que ele estava radiante, iluminado, transformado – repetia a todo momento como Pauline [personagem de Corneille]: *je vois, je sens, je suis désabusé* e, a cada vez, o reitor o interrompia para apontar que *désabusé* tinha que ser escrito em duas palavras com um s no final: *je vois, je sens, je suis des abusés*. (MAUPASSANT, 2010, p.35-36)⁶⁵

⁶² *Comme quoi l'on peut interpréter de deux manières un vers de Corneille*

⁶³ *Chaque fois qu'il parcourait la version du docteur, par un rire si long et si violent, que deux fois il en eut presque des syncopes*

⁶⁴ *Comme une guitare à un moulin à vent*

⁶⁵ *Quant au docteur Héraclius Gloss, je n'ai pas besoin de dire qu'il était rayonnant, illuminé, transformé – il répétait à tout moment comme Pauline: Je vois, je sens, je crois, je suis désabusé et, chaque fois, le recteur l'interrompait pour faire remarquer que désabusé devait s'écrire en deux mots avec un s à la fin: Je vois, je sens, je crois, je suis des abusés.*

Mais uma vez vemos um jogo de palavras homófonas na língua francesa, pois *désabusé* tem o sentido de desiludido; e, nesse caso, como ele havia encontrado a verdade e estava radiante como uma pessoa que não está mais iludida. Seu amigo reitor dizia que a palavra deveria ser escrita em duas: *des abusés*, tendo o mesmo som dado a *liaison* entre o artigo e o substantivo. Aqui, o verbo ser ou estar do francês (*être*), pode passar a ser o verbo “seguir” (*suivre*), que possui a mesma conjugação na primeira pessoa do singular: *je suis*. O reitor ridiculariza Héraclius falando que, na verdade, ele deveria dizer: Eu sigo/estou seguindo abusados/enganadores. Visto que ele passa a ser seguidor das ideias do autor anônimo do manuscrito e a acreditar na metempsicose, que, segundo o Reitor, era falsa e enganosa.

Em Poe, a ironia já começa no título do conto: O sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena, sendo o original: *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*. Em inglês, *tar* significa “alcatrão”, “betume” ou “piche”; e, *fether* não teria significado, seria um nome próprio que se aproximaria da pronúncia de *feather*, ou seja, “pena” “pluma”. Na língua inglesa, existe uma expressão: *to tar and feather someone*, o que poderíamos traduzir para alcatroar e empenar alguém. Essa expressão se refere a um castigo público usado na época feudal até o início do século XX, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Esse castigo consistia em despir a pessoa e jogar sobre ela piche, em seguida, eram-lhe jogadas penas para que grudassem em todo seu corpo. Por extensão, a expressão é usada, hoje, quando se critica ou reprime alguém severamente, especialmente em público, de acordo com o Dicionário de expressões idiomáticas Farlex (2015, s/p).

Ao começar o conto com esse título, o narrador já nos indica que haverá uma forma de castigo ou de vingança. Um leitor que conheça a expressão ou o castigo vai logo entender a alusão do título, já outro que não tenha esse conhecimento prévio, tanto da língua inglesa como da história, talvez não perceba imediatamente a ironia presente nos nomes do Doutor e do Professor. No decorrer do texto, o narrador dá indícios sobre o sistema e sobre o castigo:

- E esse novo sistema é de sua invenção?
- Em parte. Algumas coisas devem ser atribuídas ao professor Alcatrão, de quem o senhor já deve ter ouvido falar. Há, porém, em meu plano, modificações que sinto feliz em propalar como obra pertencente de direito ao célebre Pena, sábio que, se não me engano, o senhor teve ensejo de conhecer intimamente.
- Sinto-me bem envergonhado de o confessar – repliquei –, mas jamais, até este momento, tinha ouvido pronunciar os nomes dessas celebridades.

- Santo Deus! – exclamou meu anfitrião, recuando bruscamente a cadeira e alçando as mãos ao céu. – Não terei ouvido errado? O senhor decerto não terá dito que nunca ouviu falar do erudito doutor Alcatrão nem do famoso professor Pena? (POE, 2017, p. 135)⁶⁶

O narrador-personagem se sente extremamente envergonhado por não conhecer nenhuma obra dos estudiosos da mente. E será somente ao final do texto que a ironia se fará para todo e qualquer leitor, salvo para o narrador, que mesmo vendo o alcatrão e as penas grudados nos corpos dos guardas, não entenderá o nome dos estudiosos. O visitante os vê invadir o salão e Dr. Maillard lhe conta todo o caso:

Jamais poderei esquecer as sensações de estupefação e horror, quando pela janela vi saltar e precipitar-se em roldão sobre nós, agitando pés, mãos, garras, verdadeiro exército de monstros berradores, que a princípio tomei como chipanzés ou orangotangos, aqueles grandes e negros bugios do Cabo da Boa Esperança. (...) Os guardas, que eram dez, haviam sido dominados, alcatroados, empenados e, depois, cuidadosamente trancafiados nos porões. Mais de um mês ali haviam vivido encarcerados e, durante todo esse período, o sr. Maillard generosamente lhes concedera não só uma ração de alcatrão e penas (a base de seu famoso “sistema”), como também um pouco de pão e água em abundância (POE, 2017, p.140-141)⁶⁷

O próprio narrador não compreende a ironia nos nomes do Professor e do Doutor, e afirma que, depois de ter voltado para casa, procurou em várias obras e não conseguiu achar referências a esses estudiosos: “por mais que eu haja procurado as obras do dr. Alcatrão e do prof. Pena pelas bibliotecas da Europa, até agora, malgrado mil esforços, ainda não pude deitar os olhos a um só exemplar desses tratados tão célebres da psiquiatria contemporânea”⁶⁸ (POE, 2017, 142).

Ao longo do texto, também se percebe a ironia de Dr. Maillard para com o visitante, insinuando que este era muito jovem ou imbecil: “assim, vi-me forçado a impor um sistema de rigoroso exclusivismo, fazendo com que aqui só pudessem entrar pessoas

⁶⁶ “And the new system is one of your own invention?”

“Not altogether. Some portions of it are referable to Professor Tarr, of whom you have, necessarily, heard; and, again, there are modifications in my plan which I am happy to acknowledge as belonging of right to the celebrated Fether, with whom, if I mistake not, you have the honor of an intimate acquaintance.”

“I am quite ashamed to confess,” I replied, “that I have never even heard the names of either gentleman before.”

“Good heavens!” ejaculated my host, drawing back his chair abruptly, and uplifting his hands. “I surely do not hear you aright! You did not intend to say, eh? that you had never heard either of the learned Doctor Tarr, or of the celebrated Professor Fether?”

⁶⁷ But I shall never forget the emotions of wonder and horror with which I gazed, when, leaping through these windows, and down among us pêle-mêle, fighting, stamping, scratching, and howling, there rushed a perfect army of what I took to be Chimpanzees, Ourang-Outangs, or big black baboons of the Cape of Good Hope. [...] The keepers, ten in number, having been suddenly overpowered, were first well tarred, then—carefully feathered, and then shut up in underground cells. They had been so imprisoned for more than a month, during which period Monsieur Maillard had generously allowed them not only the tar and feathers (which constituted his “system”), but some bread and abundance of water.

⁶⁸ although I have searched every library in Europe for the works of Doctor Tarr and Professor Fether, I have, up to the present day, utterly failed in my endeavors at procuring an edition.

cuja discrição fosse inatacável”⁶⁹ (POE, 2017, p.119), ou quando diz que lá entrara um “moço de fisionomia muito estúpida que não podia lhe inspirar nenhuma desconfiança”⁷⁰ (POE, 2017, p.138). O narrador diz ainda:

(...) o senhor ainda é moço, meu amigo – replicou meu anfitrião. – Tempo virá, porém, em que poderá o senhor julgar por si mesmo o que vai pelo mundo afora, sem se fiar nos falatórios do povo. Não creia em nada do que lhe contarem, nem creia senão na metade do que puder ver⁷¹ (POE, 2017, p.121).

Além de embriagá-lo a todo momento para que este talvez não visse a realidade que lá se encontrava. Ele oferece ao visitante no jantar “vitela à la St. Menéhould e couve-flor com *sauce veloutée*; depois um bom copo de *Clos de Vougeôt*” e, de acordo com o alienista, depois do jantar, os nervos do visitante ficariam “assaz fortalecidos”⁷² (POE, 2017, p.122). Santa de Ménehould teria sido uma freira que teria fundado um hospício na cidade que leva seu nome na região de Champagne, na França. De acordo com Buirette e a História da cidade de Sainte-Ménéhould, há manuscritos que dizem que o primeiro hospício da cidade fora obra de dois judeus e que “a virgem Ménehould foi a primeira diretora deste hospício e deu o exemplo da mais perfeita dedicação ao socorro dos enfermos”⁷³ (BUIRETTE, 1837, p.39-40). A vitela à la St. Menéhould era

um prato enorme, que mais parecia uma canoa do que uma travessa. Ele continha o que eu supunha ser o *monstrum, horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*. Mais atento exame confirmou-me, no entanto, que se tratava apenas de uma vitelinha assada inteira, dobrada sobre os joelhos, com uma maçã nos dentes à moda da Inglaterra, mas quando ali servem coelhos e lebres. (POE, 2017, p.126-127)⁷⁴

Nessa passagem, talvez possamos comparar a vitela ao próprio problema da loucura, tido como um bicho de sete cabeças, ou como o Polifemo, de Homero, “o Ciclope monstruoso” (HOMERO, 2015, p.163), um “gigante que tinha apenas um olho no meio da testa” (NUNES, 2015, p.406) e que foi facilmente enganado por Ulisses. Na *Odisseia*,

⁶⁹ Hence I was obliged to enforce a rigid system of exclusion; and none obtained access to the premises upon whose discretion I could not rely.”

⁷⁰ a very stupid-looking young gentleman of whom he had no reason to be afraid.

⁷¹ “You are young yet, my friend,” replied my host, “but the time will arrive when you will learn to judge for yourself of what is going on in the world, without trusting to the gossip of others. Believe nothing you hear, and only one-half that you see.

⁷² sufficiently steadied

⁷³ la vierge Ménehould avait été la première directrice de cet hospice et qu’elle avait montré l’exemple du plus parfait dévouement pour le soulagement des malades.

⁷⁴ an enormous dish, or trencher, containing what I supposed to be the “*monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*.” A closer scrutiny assured me, however, that it was only a small calf roasted whole, and set upon its knees, with an apple in its mouth, as is the English fashion of dressing a hare.

o Ciclope Polifemo “aprisiona Odisseu e alguns de seus companheiros em sua gruta e come seis deles” (NUNES, 2015, p.416-7). Odisseu consegue fugir enganando-o ao dizer que seu nome era “Ninguém” e lhe atinge uma lança em seu único olho cegando-o (HOMERO, 2015, p.164). No poema de Homero, da goela do gigante “saía-lhe vinho e pedaços/ de carne humana. Embriagado expelia vômito as postas” (HOMERO, 2015, p.163). Na *Eneida*, Virgílio retoma o mesmo gigante Polifemo:

Entre os gados movendo a vasta mole,
O pastor Polifemo, às notas praias
A descer; monstro horrendo, informe, ingente,
A quem vazou-se o olho, e tenteando
Num pinheiro esgalhado se abordoa. (VIRGÍLIO, 2005, Livro III)

Vemos que Poe retoma diretamente as palavras de Virgílio: “*monstrum, horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*” (POE, 2017, p.126).

Primeiramente, o narrador-personagem vê a vitela como um monstro horrendo, no entanto, depois percebe que “se tratava apenas de uma vitelinha”, que estava “dobrada sobre os joelhos” e com uma maçã na boca. Essa primeira imagem de monstrosidade parece corroborar com a imagem que a sociedade normalmente tinha dos loucos e das casas de alienados, como alega o companheiro de viagem que leva o visitante até aquele lugar: “a vista dos alienados era coisa que lhe inspirava verdadeiro horror”⁷⁵ (POE, 2017, p.115). Em outro momento, afirma que tinha “aversão aos espetáculos da demência”⁷⁶ (POE, 2017, p.116). Quando o visitante chega no local, ele também experimenta esse sentimento de medo e horror frente à casa: “senti-me realmente assustado com sua feição e, detendo o cavalo, quase tive ímpetos de voltar por onde viera. Envergonhei-me, porém, de tal fraqueza e continuei”⁷⁷ (2017, p.116).

No decorrer do conto, percebemos que os loucos são facilmente manipulados por Dr. Maillard, como a “vitelinha” que está de joelhos com a maçã na boca ou como o Gigante Polifemo o é por Ulisses. Ao oferecer um vinho, Dr. Maillard oferece o *Clos de Vougeôt*, vinho da região da Borgonha, mas Poe também faz o uso da palavra *clos* que em francês significa um espaço fechado, encerrado, como uma prisão, o que faz alusão ao espaço em que eles se encontram.

⁷⁵ *a very usual horror at the sight of a lunatic*

⁷⁶ *although his feelings on the subject of lunacy would not permit of his entering the house*

⁷⁷ *Its aspect inspired me with absolute dread, and, checking my horse, I half resolved to turn back. I soon, however, grew ashamed of my weakness, and proceeded.*

Em *O Alienista*, também vemos outra ironia: a autoridade maior da cidade era o psiquiatra, formado em terras estrangeiras, tinha contato com o rei que até pedira para que ele ficasse em Coimbra “regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia” (ASSIS, 1998, p.273). O sujeito era importante e, portanto, a maior autoridade de Itaguaí. Para defender Simão dos Canjicas, o rei lhe manda seus soldados, portanto, até as forças armadas estariam ao seu lado. Há uma grande ironia nisso tudo, sendo que no mesmo ano em que o conto fora escrito, em 1881, a cadeira de Clínica Psiquiátrica foi incluída durante a reforma educacional no Brasil nas universidades brasileiras: “o reconhecimento da psiquiatria como uma especialidade, ao distingui-la como um campo do saber e da prática médicos, constituiu novas relações de poder na sociedade” (PERES et al., 2011, p.703-704).

De acordo com o trabalho de Peres, “o lugar de lente da Cadeira de Psiquiatria daria aos alienistas um poder com garantias e justificações nos privilégios do conhecimento, onde o médico detém um saber científico, que fundamenta a sua intervenção e a sua decisão” (PERES, et al. p.704). Portanto, na época em que o conto foi publicado, o assunto sobre a Psiquiatria e o estudo da loucura estavam em voga.

Segundo os estudos de Peres (2011), parte de um discurso de um alienista renomado da época sobre esses novos estudos da medicina foi publicado em 1883 pelo *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, sob o título “A nova cadeira de psychiatria – Hospício de Pedro II – Organização de novos asylos de alienados e uma legislação apropriada” [sic]:

Esta criação, já há muito reclamada, é um dos maiores benefícios prestados à sciência e ao Paíz. (...) nada há mais importante, que reclame estudo tão atturado e observação minuciosa, do que as affecções mentaes (...) é no terreno da prática, da observação diária, diante da multiplicidade das formas da loucura, que se deve exercer o ensino da cadeira de psychiatria. Tudo o mais é poesia. (*Jornal do Comércio*, 1883, apud PERES et al, 2011, p. 704)

A partir desse discurso que defende a psiquiatria e a importância do estudo da loucura, percebe-se que Simão Bacamarte adota o mesmo tom para defender essa ciência: “a saúde da alma, bradou ele, é a ocupação mais digna do médico” (ASSIS, 1998, p.274). Simão Bacamarte passou a ser a única autoridade no reino naquele ramo, pois “semelhante matéria” era ainda “mal explorada, ou quase inexplorada”. Ao abrir o hospício, Simão diz:

o principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa e o fenómeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS, 1998, p.277)

E passa então a ter “muito maior campo” (ASSIS, 1998, p.277) aos seus estudos, uma vez que agora tem para si todo um hospital psiquiátrico como campo de trabalho e pacientes como fonte viva e real de pesquisa. Assim, classifica os doentes de forma minuciosa, fazendo do hospício um “terreno da prática e da observação diária, diante da multiplicidade das formas da loucura”, usando as palavras do alienista para o *Jornal do Comércio*.

Machado, Maupassant e Poe alfinetam o leitor, deixam sua ironia ali para quem quiser ou puder entender. Candido acredita que a melhor palavra para criticar Machado seria a “finura”, Machado é um sujeito de

ironia fina, estilo refinado, evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. (...) Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar (CANDIDO, 1970, p.18-19).

Não há como deixar de concordar com Candido e não estendermos a palavra a Maupassant e Poe. Estes autores também têm esse estilo refinado do qual fala o teórico. Suas ironias também têm essa ponta aguda com a qual Machado teria alfinetado seus leitores.

3.4 - Os palimpsestos

Ocorre-nos uma hipótese: Machado foi um criador de palimpsestos. Como informam os dicionários, o palimpsesto era um pergaminho, cuja primeira escrita muitas vezes era rasurada para que uma segunda se depusesse sobre as letras apagadas; a curiosidade dos analistas era então mobilizada para recuperar o texto primitivo. Supomos então haver em Machado uma verdadeira política do texto consistente em compor um texto aparente, “segundo”, capaz de interessar a seus leitores “cultos” pelo sóbrio casticismo da linguagem, seus polidos torneios, suas personagens de pequenos vícios e inofensiva aparência. Sob esses traços, eram deixadas as marcas de um texto “primeiro”, que a impressão tipográfica antes velava que apagava. (...) De acordo com a hipótese, o reconhecimento efetivamente crítico de Machado corre por conta da identificação dos pequenos indícios, dos filamentos que escorrem da superfície da estória. (LIMA, 1991, p.253-254)

De acordo com Lima, Machado escreve um “texto-palimpsesto” (LIMA, 1991, p.253-254), no qual só seus bons intérpretes sobrevoam, é um texto que dificilmente se mergulha, dado a tantas camadas existentes. Podemos dizer que os textos de Maupassant e de Poe também são textos-palimpsesto, devido a fina ironia usada pelos autores.

De acordo com Werkema (2009), os leitores populares de Poe eram distraídos pelos aspectos grotescos de seus textos, pelo gosto gótico pelo repulsivo (2009, p.51). Segundo a estudiosa de Poe, esses dados surgem em seus contos “lado a lado a perquirições existenciais” (WERKEMA, 2009, p.51). Para Hayes (2002), Poe teve problemas no início de sua carreira literária, mas

enfrentando as consequências sombrias de seus fracassos recorrentes, Poe derivou um novo poder em seus próprios olhos, manipulando imagens ironicamente e reavaliando modelos convencionais para revelar impostura. A aversão de Poe pela didática o levou a recrutar seu leitor como cúmplice. Levado ao riso por meio da ironia satírica ou pura extravagância, esperava-se que o último recebesse cócegas fora de conformidade. Nesse ínterim, as brincadeiras de Poe e as explorações do ridículo tinham a intenção de se livrar das armadilhas europeias e minar a hegemonia cultural dos presunçosos eruditos da Nova Inglaterra. Esperançosamente, seu senso de absurdo poderia libertar seu leitor das pressões culturais que moldam sua imaginação, enquanto seus múltiplos paradoxos foram aplicados de inúmeras maneiras para expressar suas atitudes subversivas. Ao mesmo tempo um acrobata andando na corda bamba sobre um abismo de pesadelo e um bobo da corte cujo histrionismo oscilava entre o terror e o riso, Poe recorreu à comédia e à sátira para sobreviver a apuros assustadores. Admitido que ele pode ter sido levado muito a sério pelos críticos ansiosos para arrancar o véu de sua ficção curta e revelar sua tristeza por excelência,

qualquer pessoa que tentar exumar o osso engraçado de seus contos a todo custo corre o risco de se exceder⁷⁸. (HAYES, 2002, p.50-51)

Poe misturou o ridículo, o burlesco, o irônico com a crueldade extrema da condição humana. No conto que aqui analisamos, ele volta para cena social, de acordo com o estudioso de Poe, o escritor mostra, nesse conto, “o lapso normal no absurdo”⁷⁹ (HAYES, 2002, p.58), em uma casa de saúde francesa em que se é esperado

conceder mais liberdade a seus internos é, em última análise, administrado por lunáticos que alcatroaram, plumaram e trancaram seus guardiões, enquanto o imaginativo médico Dr. Maillard é levado à loucura. O narrador ingênuo que visita o lugar fica apenas ligeiramente surpreso com as travessuras de homens loucos disfarçados de indivíduos sãos. Um canta ruidosamente, outro agita os braços como asas e todos demonstram excentricidades selvagens. Ironicamente, o visitante ingênuo teme os guardas que se esforçam para se libertar, enquanto confiam em suas suposições erradas e recusam a verdade com base em evidências flagrantes. Apoiando tolamente os sofisticados especialistas franceses que promovem o chamado “sistema de brandura”, o narrador felizmente sobrevive ao pandemônio, mas não adquire a capacidade de distinguir entre o bom senso e a loucura.⁸⁰ (HAYES, 2002, p.58)

Em Maupassant, também percebemos um texto-palimpsesto, como dissemos anteriormente. De acordo com Loison, “temos que admitir que o narrador-autor intervém pontualmente na história e isso, de forma velada, geralmente indireta – através da ironia” (2008, p.51). Barthes, em sua obra *A morte do autor* (2004), afirma que Flaubert, padrinho literário de Maupassant, teria uma escrita em que o autor-narrador desapareceria no texto.

⁷⁸ Facing the bleak consequences of his recurrent failures, Poe derived a new power in his own eyes by wryly manipulating images and re-evaluating conventional role-models to disclose imposture. Poe's abhorrence of the didactic prompted him to enlist his reader as an accomplice. Nudged toward laughter through the medium of satiric irony or sheer extravagance, the latter was expected to be tickled out of conformity. In the mean time Poe's hoaxes and explorations of the ludicrous were intended to slough off European trappings and undermine the cultural hegemony of smug New England pundits. His sense of the absurd could hopefully liberate his reader from the cultural pressures tailoring his imagination, while his manifold paradoxes were applied in myriad ways to voice his subversive attitudes. Both an acrobat walking a tightrope over a nightmarish abyss, and a jester whose histrionics were poised between horror and laughter, Poe resorted to comedy and satire to survive haunting predicaments. Granted that he may have been taken too seriously by critics eager to tear off the veil from his short fiction and to reveal his quintessential mournfulness, anyone attempting to exhume the funny bone from his tales at all costs would run the risk of overreaching himself.

⁷⁹ the normal lapse into the absurd

⁸⁰ expected to grant more freedom to its inmates is ultimately run by lunatics who have tarred, feathered, and locked their keepers while the imaginative practitioner Doctor Maillard is driven demented. The ingenuous narrator who visits the place is only mildly surprised at the antics of madmen masquerading as sane individuals. One crows vociferously, another flaps his arms like wings and all demonstrate wild eccentricities. Ironically the naive visitor fears the keepers who strive to free themselves, while trusting his wrong assumptions and refusing the truth based on glaring evidence. Foolishly backing up sophisticated French experts who promote a so-called “soothing system,” the narrator luckily survives the pandemionium but does not acquire the capacity to distinguish between common sense and madness.

Maupassant, mesmo tendo sido aprendiz de Flaubert, não seguiria os mesmos procedimentos narrativos, uma vez que suas ironias não deixariam. Loison afirma que

O autor está morto apenas simbolicamente, podemos supor, de fato, como atesta a ironia, o que sem dúvida constitui a melhor forma de introduzir a impessoalidade mantendo a presença do autor, escondido atrás da barreira de palavras, à sombra de metáforas e outras figuras que nos deixam ver a ponta de sua pena, embebida na tinta de seu coração, como veremos. Assim, a objetividade completa é impossível.⁸¹ (LOISON, 2008, p.140)

Os autores se distanciam da narrativa com suas ironias, há, portanto, um distanciamento narrativo, como Loison (2008) diz, um autor escondido atrás da barreira da ironia, da qual ele parece rir do leitor superficial e parece se satisfazer quando atinge o leitor que alcança os outros níveis da leitura de seu texto. É como se ele deixasse o leitor mais sagaz entrever a “verdade” do texto.

Muecke, em *Ironia e irônico* (1995), cita Thomas Mann, para quem “o problema da ironia” era “sem exceção o mais profundo e o mais fascinante do mundo” (p.120); em outra passagem, o mesmo autor traz as palavras de Kierkegaard: “assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem a ironia”. (1966, p.338 *apud* MUECKE, 1995, p.19)

⁸¹ *L'auteur n'est que symboliquement mort, nous le devinons, en effet, comme en atteste l'ironie, laquelle constitue incontestablement le meilleur moyen d'introduire l'impersonnalité tout en maintenant la présence de l'auteur, caché derrière la barrière des mots, à l'ombre des métaphores et autres figures qui nous laissent apparaître la pointe de sa plume, trempée d'ailleurs à l'encre de son cœur, comme nous allons le voir. Ainsi, l'objectivité complète est impossible.*

CAPÍTULO 4: O ESPAÇO

4.1 - A localização das Casas de Saúde

Era na rua Nova, a mais bela rua de Itaguaí naquele tempo, tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro, e numerosos cubículos para hóspedes. (...) A Casa Verde foi o nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí. (ASSIS, 1998, p.276)

A localização do manicômio, na narrativa de Machado, é central e um exemplo da estrutura panóptica em que há um pátio central circundado pelas celas dos pacientes. Essa estrutura é característica de locais que precisam de vigilância, tais como prisões e manicômios. Nesse modelo de construção, atribuído a Jeremy Bentham, o interno tem, a todo instante, a sensação de ser vigiado. No centro do edifício, haveria uma torre com vista de trezentos e sessenta graus. Na cela, não há como se esconder ou ter espaços de intimidade, visto que, normalmente, trata-se de um cubículo com uma janela na porta. E é pela janela que tudo se vê. O prisioneiro não vê efetivamente os guardas, mas se sente em constante vigilância visto que a torre enxerga a todos.

A casa de saúde de Machado é bem diferente daquela dos contos de Poe e de Maupassant, pois ela está localizada dentro da cidade, ela tem uma posição central. Trata-se de um prédio novo e bonito, além de ter uma importância política relevante na narrativa. Como o excerto acima citado mostra, o hospício fora construído na “mais bela rua de Itaguaí”; e, dado o nome da rua, somos levados a crer que a rua também é nova, assim como o estabelecimento. A casa tem as janelas verdes, sendo a primeira que aparecia pintada assim na cidade, portanto o nome “Casa Verde”.

Sabemos que as cores são criações humanas, sociais e culturais. O significado de uma cor não é fixo, ele evolui conforme a época muda. Hoje a cor verde pode ser tida como a cor da natureza e da esperança, mas essa cor foi, por muito tempo, associada ao mau, ao ruim, ao bizarro e ao estranho. Temos na literatura personagens de pele verde ou de roupa verde como as bruxas, as fadas, os duendes, os extraterrestres, ou ainda, na cultura nórdica, os *orcs* e os *goblins*. Em *O Mágico de Oz*, de L.Frank Baum (1939), a personagem da Bruxa Má do Oeste é verde; no cinema, a bruxa de *A Bela Adormecida*, na animação feita pela Disney em 1959, nos momentos em que está colérica, apresenta tonalidade verde; na animação de *Alice no País das Maravilhas*, também da Disney, de

1951, o Chapeleiro maluco e toda sua roupa é verde, dos pés à cabeça. Há inúmeras outras personagens de coloração verde, tanto no cinema como na literatura.

De acordo com Pastoureau (2017), essa cor é ambivalente, pois pode ser “símbolo de vida, sorte e esperança de um lado, atributo de desordem, veneno, o diabo e todas as suas criaturas do outro”⁸² (posição 25-26). O estudioso se limita a sociedade europeia, visto que os estudos de cores são culturais, no entanto, podemos estender para a nossa sociedade ocidental, uma vez que a América foi imensamente influenciada pelo velho continente. Segundo Pastoureau (2017), “é a sociedade que “faz” a cor, que lhe dá definições e sentido, que constrói seus códigos e valores, que organiza suas práticas e determina suas questões. É por isso que qualquer história colorida deve primeiro ser uma história social”⁸³ (posição 87-89). Desse modo, no conto de Machado, o fato de a casa de saúde ter janelas verdes não é um detalhe a ser desconsiderado. A cor verde traz um detalhe muito importante para a casa, visto que será ela que abrigará a loucura da cidade. O fato de a casa ter venezianas verdes, ser a primeira a aparecer pintada assim na cidade, e ser chamada de “A Casa Verde” traz muito significado vindo do inconsciente coletivo para o texto machadiano.

No conto de Poe, além de o hospício estar afastado da capital da França e da área urbana, é de difícil acesso e está deteriorado. No conto de Maupassant, a casa de alienados também é sombria e afastada da cidade. Muito diferente dos outros espaços, a casa de saúde de Bacamarte é nova, de cor vibrante, centralizada, cheia de janelas e construída na mais bela rua da cidade. Há uma comparação com a nova casa do albardeiro, esta era “uma casa suntuosa (...) mais grandiosa do que a Casa Verde, mais nobre do que a da câmara” (ASSIS, 1998, p.290). Nessa comparação, vemos que a Casa Verde era um edifício admirável, uma casa imponente e que estava no patamar das casas de poder político da cidade. O status dessa casa de saúde também toma, pois, lugar de uma prefeitura, de uma sede oficial do poder, de uma “Casa Branca”, ou como Bosi (2007, p.89) diz, “casa do poder”.

Nos dias da inauguração, D. Evarista, esposa do médico: “contentíssima com a glória do marido, vestira-se luxuosamente, cobriu-se de joias, flores e sedas. Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis” (ASSIS, 1998, p.276). A personagem

⁸² *symbole de vie, de chance et d'espérance d'un côté, attribut du désordre, du poison, du diable et de toutes ses créatures de l'autre.*

⁸³ *c'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. C'est pourquoi toute histoire des couleurs doit d'abord être une histoire sociale.*

principal do conto vai ganhando tanta influência política ao longo da narrativa que o próprio narrador conclui: “a prova mais evidente da influência de Simão Bacamarte foi a docilidade com que a câmara lhe entregou o próprio presidente” (ASSIS, 1998, p.312). Bacamarte é, pois, um psiquiatra com poder político; e, D. Evarista, mulher de um médico com ares de primeira-dama, a casa verde mais parece um edifício governamental que um hospital psiquiátrico. Já diria, pois, Michel Foucault, em *Outros Espaços*, texto de 1984, que “o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2009, p.413). O lugar central em que a Casa Verde está instalada na cidade nos informa, portanto, sobre a posição política de prestígio da personagem principal. Lembrando que as primeiras casas de internamento na França, no século XVII, de acordo com Foucault, mais pareciam “uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa” que servia para decidir, julgar e executar não só os ditos loucos, mas os pobres e a parte da sociedade que não era bem-vinda na cidade. (FOUCAULT, 2017, p.49)

Em Poe, a casa de saúde mais parece um mausoléu no extremo sul da França, tendo mesmo que ultrapassar uma floresta a cavalo para que se conseguisse chegar à casa:

Agradei e, desviando-me da estrada real, entramos num atalho gramado que, no fim de meia hora, se perdia em espesso bosque, recoberto a base de uma montanha. Havíamos feito mais de três quilômetros através dessa mataria úmida e sombria quando avistamos a casa de saúde. Era um castelo de arquitetura excêntrica, muito estragado que, a julgar pelo aspecto de vetustez e deterioração, mal poderia ter condições de habitabilidade. Senti-me realmente assustado com a sua feição, e detendo o cavalo, quase tive ímpetos de voltar por onde viera. Envergonhei-me, porém, de tal fraqueza e continuei. (POE, 2017, p.116)⁸⁴

Apesar de o conto não ser considerado fantástico por não apresentar características do sobrenatural, há uma ultrapassagem para um lugar quase proibido, uma vez que ninguém visitava aquele hospício sem a autorização do diretor, visto que “o regimento das casas de alienados como aquela era, em geral, muito mais severo do que o dos hospitais públicos”⁸⁵(POE, 2017, p.115-116). Além de um lugar de difícil autorização, era também de difícil acesso. Para chegarem até o castelo, enfrentaram floresta e montanha. No original em inglês, a floresta é *dank and gloomy*, ou seja, fria, úmida,

⁸⁴ *I thanked him, and, turning from the main-road, we entered a grass-grown by-path, which, in half an hour, nearly lost itself in a dense forest, clothing the base of a mountain. Through this dank and gloomy wood we rode some two miles, when the Maison de Santé came in view. It was a fantastic chateau, much dilapidated, and indeed scarcely tenable through age and neglect. Its aspects inspired me with absolute dread, and, checking my horse, I half resolved to turn back. I soon, however, grew ashamed of my weakness, and proceeded.*

⁸⁵ *as the regulations of these private mad-houses were more rigid than the public hospital laws*

sombria; o castelo é *fantastic* e seus aspectos inspiraram o narrador com *absolute dread*, ou seja, pavor absoluto. Fantástico poderia ter dois sentidos: o de ser vetusto, grandioso e respeitoso, como prova a escolha de José Paulo Paes, tradutor do conto de Poe. No entanto, *fantastic* pode ter ainda o sentido de assombroso, extraordinário, aquilo que só existe na fantasia, de tão fora do comum. Portanto, esse espaço, frequente na literatura fantástica, assusta o narrador e prepararia, talvez, o leitor para um texto de ordem fantástica ou de terror. Todavia, deparamo-nos, na sequência da narrativa, com um texto irônico, sarcástico e cômico, o que difere da maioria dos contos de Allan Poe.

O narrador do conto em questão decide continuar o caminho até a casa dos alienados e adentra no estabelecimento. No espaço interior:

Pedi-me o diretor que entrasse em pequeno parlatório excessivamente bem cuidado e onde percebi, dentre outros índices de apurado gosto, muitos livros, desenhos, vasos com flores e instrumentos musicais. Ardia alegremente na chaminé um belo fogo. Ao piano, cantando uma ária de Bellini, estava sentada uma moça muito bonita, que interrompeu a música ao chegarmos e me acolheu com a mais graciosa cortesia.⁸⁶ (POE, 2014, p.117)

Há um grande contraste de espaço exterior e espaço interior, parecendo ser dois mundos apartados em que um é degradado e feio, enquanto outro é muito bem zelado e belo. No espaço interior, em Machado e Maupassant, também há o espaço da biblioteca. Enquanto na rua acontecia a Revolta dos Canjicas, dentro de sua biblioteca, Bacamarte “escrutava um texto de Averróis; os olhos dele, empanados pela cogitação, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais” (ASSIS, 1998, p.300). D. Evarista consegue trazê-lo à realidade depois da terceira chamada e então o Alienista: “fechou o livro, e, a passo firme e tranquilo, foi depositá-lo na estante. Como a introdução do volume desconcertasse um pouco a linha dos dois tomos contíguos, Simão Bacamarte cuidou de corrigir esse defeito mínimo, e, aliás, interessante” (ASSIS, 1998, p.301). Nessa passagem, apesar de pouca descrição do espaço, percebe-se que a personagem se encontra em uma espécie de escritório, biblioteca ou sala de estudos. O cômodo apresenta um ambiente calmo e uma obsessão da personagem: a busca pela verdade e pela perfeição.

⁸⁶ *When he had gone, the superintendent ushered me into a small and exceedingly neat parlor, containing, among other indications of refined taste, many books, drawings, pots of flowers, and musical instruments. A cheerful fire blazed upon the hearth. At a piano, singing an aria from Bellini, sat a young and very beautiful woman, who, at my entrance, paused in her song, and received me with graceful courtesy.*

Em Maupassant, também temos a caracterização do espaço interior da casa do intelectual ligado a uma biblioteca, a personagem principal também está cercada por livros: “bastava ver as quarenta estantes carregadas de livros que cobriam as quatro paredes de seu vasto escritório, para ficar bastante convencido de que nenhum doutor mais instruído jamais honrara a cidade balançonense”⁸⁷ (MAUPASSANT, 2010, p.8).

Os três doutores estão ligados a espaços interiores rodeados de livros e conhecimento. Michel Foucault chama atenção para a percepção dos espaços:

não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas (...)” (FOUCAULT, 2009, p.413)

O espaço em que as personagens estão inseridas diz muito sobre elas. Em uma primeira instância na narrativa, as três são consideradas grandes expoentes da sabedoria. Ao longo da narrativa, essa perspectiva muda, no entanto, a primeira posição que ocupam é a do intelectual, cientista, sábio e o espaço da biblioteca corrobora essa posição.

No conto de Machado, o volume que volta para a estante e causa um pequeno desvio na simetria dos livros parece indicar que talvez algo também se desvie na narrativa, uma vez que o narrador parece chamar atenção para esse fato, por ser interessante para Bacamarte que somente um livro na estante tenha feito com que os outros tenham saído do eixo, mais precisamente: “como a introdução do volume desconcertasse um pouco a linha dos dois tomos contíguos” (ASSIS, 1998, p.301). É interessante notar que, momentos antes de D. Evarista chamar Simão na biblioteca para ir ver o que estava acontecendo, ela está na sala e Benedita lhe fazia a barra do vestido: “Benedita, olha aí do lado esquerdo; não parece que a costura está um pouco enviesada? A risca azul não segue até abaixo; está muito feio assim; é preciso descoser para ficar igualzinho e...” (ASSIS, 1998, p.300). Esse outro detalhe na narrativa mostra a mesma assimetria que os livros mostrarão.

Essas assimetrias parecem fios soltos na narrativa machadiana, no entanto, são pequenas pitadas de ironia que deixam o leitor na dúvida do que virá a acontecer, instaurando uma certa hesitação, uma suspeita de que há algo de errado na narrativa. Os

⁸⁷ « il suffisait de voir les quarante rayons chargés de livres qui couvraient les quatre panneaux de son vaste cabinet, pour être bien convaincu que jamais docteur plus érudit n'avait honoré la cité balançonaise. »

espaços do interior das casas e os espaços externos, como a floresta, em Poe; a cidade, em Machado; corroboram para uma desconfiança, uma ambiguidade.

4.2 - Percursos

No início dos textos, a sociedade considera as três personagens principais dos contos como sábias e sãs. No entanto, mesmo já nos primeiros parágrafos, podemos ver algumas antecipações da narrativa por meio do narrador ou de comentários de outras personagens de que, talvez, as personagens não sejam tão equilibradas assim. Vemos, pois, uma constante intromissão do narrador nos três contos. Em Maupassant e Machado, os narradores são heterodiegéticos e em partes dos textos conversam com o narratário, estabelecendo ainda mais essa participação marcante do narrador no jogo *narrador-leitor*: “essa história, leitor, vos demonstrará como (...)” (2010, p.100) ou em Machado: “e agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila (...)” (1998, p.315).

No conto de Maupassant, no primeiro parágrafo, o narrador afirma que Dr. Héraclius Gloss era um homem sábio, bastava ver seu escritório, ninguém duvidava. Seu próprio amigo, o Reitor, comentara na ocasião de um encontro: “*parturiunt montes, nascitur ridiculus mus*” (2010, p.8). Para aqueles que estavam por perto, essas palavras foram “provas irrecusáveis” de que Héraclius era um homem muito sábio (MAUPASSANT, 2010, p.8). Esses dizeres não explicados no texto significam: “a montanha pariu, nasce ridículo rato”. A frase teria vindo do poeta Horácio, mas, em sua obra, *Arte Poética*, ela está no futuro: “vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo” (*parturient montes, nascetur ridiculus mus*) (HORÁCIO, 2014, p.59).

No texto didático de Horácio, ele estaria advertindo aos poetas que o texto artístico deveria ser emocionante, que não deveria iniciar-se já pela “morte de Meléagro” ou melhor, não se deveria começar contando tudo de uma vez, contar “toda a montanha”, pois assim correriam um grande risco de criarem um texto ruim, de se perderem na escrita e fazerem nascer um rato ridículo, em vez de uma obra de arte. O poeta deveria, aos olhos de Horácio:

Tirar luz da fumaça, a fim de nos exhibir, em seguir, maravilhas deslumbrantes, um Antífates e uma Cila, uma Caribde além dum Cíclope. **Não se pare um rato da montanha**, não inicia pela morte de Meléagro o regresso de Diomedes, nem pelo par de ovos a guerra de Tróia (...)” (HORACIO, 2014, p.59, grifos nossos).

Uma grande ironia, pois, pode passar despercebida no texto de Maupassant, uma vez que o Reitor faz uma piada ácida e nenhuma personagem parece compreender, visto que todos continuam a crer que Dr. Héraclius é mesmo um grande intelectual da cidade e não algo que seria a representação de um fracasso. A realização da ironia cabe, pois, ao leitor atento.

Em Machado, logo no primeiro capítulo, também vemos pessoas desconfiadas a respeito da sanidade do Dr. Bacamarte: “a ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência, e não faltou quem o insinuasse à própria mulher do médico.” (ASSIS, 1998, p.275). E já em Poe, o narrador não desconfia do médico, mas desde o início da narrativa percebe algo de estranho no ambiente da casa de saúde do Dr. Maillard:

Ao piano, cantando uma ária de Bellini, estava sentada uma moça muito bonita, que interrompeu a música ao chegarmos e me acolheu com a mais graciosa cortesia. Falava baixo e havia em seus modos qualquer coisa de esquisito. (...) Como todas essas coisas me impressionassem, eu prestava muita atenção a tudo quanto falava em presença da moça, pois nada me assegurava de que ela estivesse em seu perfeito juízo, e havia, com efeito, em seu olhar, certo brilho estranho que quase me induzia a crer que ela não tinha uma mente sã⁸⁸ (POE, 2017, p.117).

No conto de Maupassant, como dito anteriormente, o asilo de alienados fica afastado da parte central da cidade, assim como no conto de Allan Poe, tendo os pacientes, portanto, que serem acompanhados e percorrerem toda a cidade até chegarem ao local:

Uma diligência esperava na porta, fizeram-no subir nela. Então, sentado ao lado do comissário, de frente para o médico e um agente, tendo o outro se sentado ao lado do cocheiro, Héraclius viu que seguiam a *Rue des Juifs*, a *Place de l'Hotel-de-Ville*, a *avenida de la Pucelle*, e finalmente paravam em frente a um grande edifício de aparência escura na porta do qual estavam escritas as palavras “Asilo dos Alienados”. (MAUPASSANT, p.100-101)⁸⁹

A personagem passa um tempo nesse hospício, e depois de alguns métodos violentos de cura, muda de ideia quanto à sua teoria de “verdade”, sendo, em seguida, liberada. No entanto, volta a cometer excessos por conta do inverso de sua antiga teoria

⁸⁸ *At a piano, singing an aria from Bellini, sat a young and very beautiful woman, who, at my entrance, paused in her song, and received me with graceful courtesy. Her voice was low, and her whole manner subdued. (...) Keeping these impressions in view, I was cautious in what I said before the young lady; for I could not be sure that she was sane; and, in fact, there was a certain restless brilliancy about her eyes which half led me to imagine she was not.*

⁸⁹ *Une voiture attendait à la porte, on le fit monter dedans. Puis, assis à côté du commissaire, ayant en face lui le médecin et un agent, l'autre s'étant placé sur le siège près du cocher, Héraclius vit qu'on suivait la rue des Juifs, la place de l'Hôtel-de-Ville, le boulevard de la Pucelle et qu'on s'arrêtait enfin devant un grand bâtiment d'aspect sombre sur la porte duquel étaient écrits ces mots « Asile des Aliénés ».*

e é novamente internada no mesmo local. O nome do capítulo em que ela é levada pela segunda vez para o manicômio é: “*Comment on tombe parfois de Charybde en Scylla*”⁹⁰, o que retoma uma antiga expressão “Cair de Caribde em Cila” usada para dizer “ir de mal a pior”.

Na mitologia greco-romana, Caribde e Cila eram dois terríveis monstros marinhos que ficavam no estreito de Messina, na Itália, e faziam naufragar vários barcos e caravelas que passavam pelo local conhecido como “o estreito dos naufrágios” (OVÍDIO, 2019, p.731). Em *Metamorfoses*, de Ovídio, “fala-se de não sei que montes que se entrecrocavam no meio do mar; de Caribde, perdição das embarcações, que ora sorve, ora vomita o mar; e de uma Cila voraz, rodeada de raivosos cães que ladram no abismo siciliano” (OVÍDIO, 2019, p.367). Muitas vezes os marinheiros conseguiam fugir de Caribde, que vinha do lado esquerdo, mas logo em seguida, caíam nas garras de Cila, um mostro ainda maior, pois no lugar de uma cabeça, ela possuía uma “matilha de cêrberos”:

(...) Cila assola o lado direito. O lado esquerdo
é assolado pela irrequieta Caribde. Esta arrebatada as embarcações,
ingurgita e vomita-as. Cila rodeia seu negro ventre de ferozes
cães (...) (OVIDIO, 2019, 715-716)

Ao comparar o percurso de Héraclius ao caminho de antigos marinheiros que naufragavam frequentemente no estreito, inclusive a embarcação do próprio Ulisses, na *Odisseia*, que por lá passara e naufragara (HOMERO, 2015, p.215), podemos relacionar a passagem com o adentrar da personagem na loucura, com a sua derrocada final adentro da casa dos alienados, o seu próprio naufrágio.

Na *Odisseia*, Ulisses passa uma vez pelo estreito de Messina e perde seis homens nas garras e dentes dos monstros que lá ficavam. Sua tripulação decide descansar na ilha do Deus Hélio, um lugar em que não deveriam permanecer a conselho da Deusa Circe e do adivinho Tirésias, pois, lá “a mais terrível desgraça” os aguardava. Seus homens, no entanto, muito cansados, a contragosto de Ulisses, decidem ficar e ainda matam os melhores bois de Hélio para comer. O Deus Sol, enfurecido, pede a Zeus que os puna. Ao saírem da ilha, Zeus lhes manda uma terrível tempestade e a violência de um raio os “priva do retorno”. Ulisses, por ter dormido enquanto seus homens matavam as vacas, consegue se salvar, mas os ventos da tempestade obrigam-no a passar novamente pelo estreito de Messina. Dessa vez, o resto de sua embarcação naufraga entre Caribde e Cila,

⁹⁰Como se cai às vezes de Caribde em Cila

Ulisses se agarra “no tronco da grande figueira” até que os monstros devolvessem o mastro e a carena que haviam engolido. E servindo-se “das mãos como remos”, Ulisses vaga no mar por nove dias, conseguindo chegar à ilha da feiticeira Calipso (HOMERO, 2015, p.210-215).

Mesmo que de forma sutil, o próprio narrador do conto de Maupassant compara a primeira e a segunda ida de Héraclius para a casa dos alienados com a história de Ulisses. Na primeira passagem pelo estreito, Ulisses e Héraclius teriam conseguido percorrer o caminho e atravessá-lo sem tantos danos; mas na segunda passagem, ambos naufragam e, enquanto a um só lhe resta frangalhos de uma embarcação, a outro, só lhe restaria traços de sanidade. No último deslocamento de Gloss, de sua casa até a dos alienados, há, pois, a derrocada da personagem em direção à loucura. Desse último local, a personagem não sairá mais.

4.3 - Posicionamentos

Ainda, de acordo com Foucault, “não vivemos no interior de um vazio (...) vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (2009, p.414). Há, portanto, um conjunto de relações que definem posicionamentos; e, quando há algo perturbador, esse conjunto sofre alguma modificação tanto nas relações como no posicionamento.

Dentro dessa perspectiva de posicionamento de espaços, Michel Foucault fala de heterotopia (2009, p.416), de sentidos de espaços historicamente construídos, os sistemas dominantes desenvolveriam estratégias para o uso, para a prática dos espaços que, segundo o filósofo, estariam além de suas funções. Os posicionamentos podem inverter, neutralizar ou destacar a relação que se há entre esses espaços. A heterotopia seria um espaço socialmente construído, diferentemente de uma utopia ou de uma distopia, uma vez que essas últimas são espaços irrealis e imaginados. A heterotopia é efetiva, real, social e historicamente construída. Lugares como manicômio, prostíbulo, conventos seriam, de acordo com Foucault, heterotopias de desvio: “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas” (2009, p.416), portanto, lugares efetivos de exclusão no interior da sociedade e construídos por ela.

Esses espaços colocam em evidência valores que a sociedade rejeita, como, por exemplo, a loucura. Lugares de opressão que agrupam os cidadãos que não se encaixam

na ordem social estabelecida pela sociedade vigente. São, portanto, excluídos e confinados. Esses locais, segundo Foucault, se constituiriam como uma célula institucional de poder. A heterotopia é, pois, aquilo que exclui, o espaço que evidencia a diferença construída pela sociedade e pela história.

De acordo com Foucault,

o asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correção, o estabelecimento de educação vigiadas, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controle individual funcional num duplo modo: o da divisão binária e da marcação (louco-não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo; como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante etc.). (FOUCAULT, 2014, p.193)

Erving Goffman, em *Manicômios, prisões e conventos*, fala das características dessas instituições das quais ele chama de *totais*. Esses espaços são “estabelecimentos sociais – instituições, no sentido diário do termo, - são locais, tais como salas, conjuntos de salas, edifícios ou fábricas em que ocorre atividade de determinado tipo” (2015, p.15). Segundo o autor, essas instituições criam um mundo próprio no qual cuidam de pessoas que “segundo se pensa, são incapazes e inofensivas”; ou são “incapazes de cuidar de si mesmas e que são também uma ameaça à comunidade, embora de maneira não-intencional”; ou ainda são perigosas para a sociedade, portanto a instituição seria organizada “para proteger a comunidade contra perigos intencionais” (2015, p .17). Dito isso, as instituições são “refúgios do mundo” que servem ora para instruir, ora para proteger os internos da sociedade, ora para proteger a sociedade dos internos. Segundo Goffman:

A instituição total é um híbrido social, parcialmente comunidade residencial, parcialmente organização formal; aí reside seu especial interesse sociológico. Há também outros motivos que suscitam nosso interesse por esses estabelecimentos. Em nossa sociedade, são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural sobre o que se pode fazer ao eu. (GOFFMAN, 2015, p.22)

O interno chega a uma instituição local com suas próprias referências de mundo, o que mudará drasticamente após a sua admissão no local. Segundo Goffman, há um “desculturamento”, um “destreinamento” do sujeito, tornando-o muitas vezes incapaz de voltar a viver em sociedade. Aconteceria, assim, a “morte civil” do interno (p.25). Em algumas instituições totais, “começa uma série de rebaixamentos, degradações,

humilhações e profanações do eu” (GOFFMAN, 2015, p.24) em que o “eu da pessoa é mortificado” (p.24). Há uma progressiva mudança de crenças a respeito do primeiro mundo em que o interno vivia.

O autor fala sobre o processo de admissão nessas instituições, em que o processo de “boas-vindas” (p.27) procura “dar ao novato uma noção clara de sua situação” (p.27), como uma espécie de ritual em que as regras são postas ou impostas ao sujeito.

Em Maupassant, vemos, mais do que nos outros contos, esse processo de admissão. Ao entrar na casa dos alienados, ele vai para sala das duchas, onde lhe é retida a vestimenta para entrar em uma banheira na qual receberá um jato de água gelada sobre a cabeça. Essa nudez marca um processo de desconstrução segundo Goffman (p.29), pode marcar esse “rito de passagem”. Ao perder as roupas com as quais o interno chega na instituição, há um sentimento de “perda de propriedade, o que é importante porque as pessoas atribuem sentimentos do eu àquilo que possuem” (p.27); e, ao receber uniformes do local, bens pertencentes a esse local e não ao interno, há um reforço da ideia de que o interno não tem mais “propriedade pessoal acumulada” (p.28). Em algumas casas, o interno é mudado de cela ocasionalmente para não se apegar ao local, segundo Goffman (2015, p.28).

Todas essas nuances do local, por exemplo: o pertencimento àquela nova instituição, e, ao mesmo tempo, o não-pertencimento a ela, visto que nada que ali está é de propriedade pessoal ou mesmo possa ser algo tido como propriedade emocional do interno; as boas-vindas violentas; os horários estritamente cumpridos; ou, a maneira como se reportar ao seu superior, marcam ainda mais uma nova identidade, ou melhor, uma falta de identidade do interno, uma vez que ele foi desprovido de seus bens e os novos objetos ou roupas que ele passa a usar não são definitivamente dele.

Há, portanto, segundo Goffman, “uma deformação pessoal que decorre do fato de a pessoa perder seu conjunto de identidade” (p.29). Além disso, pode ainda haver mutilações diretas ou indiretas ao corpo, acarretando mais ainda essa “mortificação do eu”: “a perda de segurança pessoal é comum e constitui um fundamento para angústias quanto ao desfiguramento. Pancadas, terapia de choque, ou, (...) cirurgia (...) podem levar estes últimos a sentirem que estão num ambiente que não garante sua integridade física” (GOFFMAN, 2015, p.29).

4.4 Espaço de opressão

Nos três contos, podemos ver o manicômio como espaço de opressão. Vejamos um excerto do conto de Maupassant em que Héraclius é encaminhado pela primeira vez para a casa dos alienados:

Foi então introduzido em uma célula estreita de aparência singular. A lareira, a janela e o espelho tinham sólidas grades, a cama e a única cadeira estavam fortemente presas ao chão com correntes de ferro. Não havia móveis que pudessem ser levantados e manuseados pelo habitante dessa prisão. Além disso, o evento provou que essas precauções não eram supérfluas. Mal se viu nesta casa, tão nova para ele, que o médico sucumbiu à raiva que o sufocava. Ele tentou quebrar os móveis, arrancar as grades e quebrar as janelas (MAUPASSANT, 2010, p.102).⁹¹

Na cela, tudo era imóvel, havia grades ou correntes nos poucos móveis e objetos do cômodo, o aspecto sombrio de prisão provocou um surto em Héraclius, que logo foi levado por dois enfermeiros:

(...) os dois homens avançaram sobre Héraclius e passaram por ele a camisa de força; então olharam para o senhor negro. Este considerou por um instante o doutor e virando-se para seus ajudantes: "Para a sala de duchas", disse ele. Héraclius foi então levado para uma grande sala fria no meio da qual havia uma bacia sem água. Ele foi despido, sempre gritando, depois depositado nesta banheira; e antes que ele tivesse tempo de se reconhecer, estava absolutamente sufocado pela avalanche mais horrível de água gelada que já caíra sobre os ombros de um mortal, mesmo nas regiões mais boreais. Héraclius se calou subitamente. O senhor negro ainda o considerava; tomou seriamente seu pulso e disse: "Mais uma". Uma segunda ducha caiu do teto e o doutor desabou tiritando, estrangulado, sufocando no fundo da banheira gelada. Ele foi em seguida retirado, enrolado em cobertores bem quentes e deitado na cama de sua cela, onde dormiu por trinta e cinco horas em um profundo sono (MAUPASSANT, 2010, p.103-102)⁹².

⁹¹ *On l'introduisit alors dans une étroite cellule d'un aspect singulier. La cheminée, la fenêtre et la glace étaient solidement grillée, le lit et l'unique chaise fortement attachés au parquet avec des chaînes de fer. Aucun meuble ne s'y trouvait qui pût être soulevé et manié par l'habitant de cette prison. L'événement démontra, du reste, que ces précautions n'étaient pas superflues. À peine se vit-il dans cette demeure toute nouvelle pour lui que le docteur succomba à la rage qui le suffoquait. Il essaya de briser les meubles, d'arracher les grilles et de casser les vitres.*

⁹² *(...) les deux hommes se précipitèrent sur Héraclius et lui passèrent en un instant la camisole de force ; puis ils regardèrent le monsieur noir. Celui-ci considéra un instant le docteur et se tournant vers ses acolytes : « À la salle de douches », dit-il. Héraclius alors fut emporté dans une grande pièce froide au milieu de laquelle était un bassin sans eau. Il fut déshabillé toujours criant, puis déposé dans cette baignoire ; et avant qu'il eût le temps de se reconnaître, il fut absolument suffoqué par la plus horrible avalanche d'eau glacée qui soit jamais tombée sur les épaules d'un mortel, même dans les régions les plus boréales. Héraclius se tut subitement. Le monsieur noir le considérait toujours ; il lui prit le pouls gravement puis il dit : « Encore une ». Une seconde douche s'écroula du plafond et le docteur s'abattit grelottant, étranglé, suffoquant au fond de sa baignoire glacée. Il fut ensuite enlevé, roulé dans des couvertures bien chaudes et couché dans le lit de sa cellule où il dormit trente-cinq heures d'un profond sommeil.*

Michel Foucault (2014) explica as técnicas punitivas sobre o corpo dos homens na obra *Vigiar e Punir*: “a ver nessa alma os restos reativados de uma ideologia” (p.32), o Estado reconheceria um “poder sobre o corpo” (p.32) do outro para corrigi-lo. Nos contos analisados, o Estado estaria representado pelo manicômio. O estabelecimento assume, pois, a postura de poder corrigir uma ideologia da alma partindo do corpo do homem. De acordo com o filósofo:

não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos - de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência (FOUCAULT, 2014 p.32).

Essa alma seria um elemento, uma “engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder (...) efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo” (FOUCAULT, 2014, p.33). No conto de Machado, não há punição corporal como no conto de Maupassant, apesar de haver celas. De acordo com Antonio Candido, a punição é diretamente na alma, sendo chamada até mesmo de tratamento de “segunda alma” pelo estudioso (1970, p.24), vejamos um trecho em Machado no qual o Alienista atacava as qualidades dos pacientes:

Estando os loucos divididos por classes, segundo a perfeição moral que em casa um deles excedia às outras, Simão Bacamarte cuidou em atacar de frente a qualidade predominante. Suponhamos um modesto. Ele aplicava a medicação que pudesse incutir-lhe o sentimento oposto; e não ia logo às doses máximas, — graduava-as, conforme o estado, a idade, o temperamento, a posição social do enfermo. Às vezes bastava uma casaca, uma fita, uma cabeleira, uma bengala, para restituir a razão do alienado (...) (ASSIS, 1998, p.322)

Quando Bacamarte coloca sua própria mulher na Casa Verde por não conseguir se decidir entre um colar ou outro, o narrador afirma: “ninguém mais tinha o direito de resistir-lhe — menos ainda o de atribuir-lhe intuítos alheios à ciência. Era um grande homem austero, Hipócrates forrado de Catão” (ASSIS, 1998, p.315). Hipócrates foi um médico que nasceu na Grécia em 460 a.C., considerado o pai da medicina, e Catão, um escritor e político romano de 234 a.C. a 139 a.C. A partir dessa comparação, Bacamarte teria, portanto, o saber em sua superfície; e, no seu estofo, o poder e a política.

Em Poe, a punição sofrida pelos doentes é sutilmente lembrada, uma vez que ali as peças do jogo estão trocadas. Ao chegar no castelo, os loucos estão de fora da cela e os sãos estão presos, no entanto, há passagens do texto que fazem alusão ao tratamento nos manicômios da época, uma vez que, os doentes, ao se sentirem ameaçados com os gritos dos guardas prestes a saírem das celas, tremem de medo. O narrador diz sentir *os nervos abaladíssimos* com os gritos que escuta, no entanto, também sente uma *verdadeira* comiseração pelo que vê em seguida:

Jamais vi gente sensata tão absolutamente espavorida. Ficaram todos de palidez cadavérica. Encolhiam-se sobre as cadeiras e tremiam como desesperados, balbuciavam coisas desconexas, de puro terror, e pareciam esperar, de modo mais compungido, a repetição daquele som.⁹³ (POE, 2017, p.132).

Ao longo da narrativa, o narrador fica sabendo que havia dez guardas presos nas celas no lugar dos doentes e que eles haviam sido: “alcatroados, empenados e, depois, cuidadosamente trancafiados nos porões”⁹⁴ (POE, 2017, p.141), havia mais de um mês que aquilo havia acontecido, e durante esse tempo, o diretor do hospício lhes dava “uma ração de alcatrão e penas (a base de seu famoso “sistema”), como também um pouco de pão e água em abundância. Desta última, todo dia uma bomba lhes esguichava a ração sob forma de violenta ducha”⁹⁵ (POE, 2017, p.141). O sistema do qual o narrador fala remete ao título do conto “O sistema do doutor Alcatrão e do professor Pena”, e a ducha de água nos faz lembrar o conto de Maupassant, famoso método dos manicômios do século XIX.

O conto de Poe também nos revela o jogo de saber e poder. O “sistema de brandura” do Dr. Maillard, “evitando o emprego de qualquer castigo”⁹⁶ (POE, 2017, p.117), funcionava apenas para os doentes, segundo o próprio doutor, ao colocar em prática seu sistema: “mesmo a reclusão era empregada apenas como medida excepcional”⁹⁷ (POE, 2017, p.117), os doentes eram vigiados de forma secreta e “gozavam aparentemente de grande liberdade, podendo, na maioria dos casos, circular pela casa e pelos jardins, vestidos exatamente como as pessoas que gozam de boa saúde

⁹³ *I never saw any set of reasonable people so thoroughly frightened in my life. They all grew as pale as so many corpses, and, shrinking within their seats, sat quivering and gibbering with terror, and listening for a repetition of the sound.*

⁹⁴ *[they] having been suddenly overpowered, were first well tarred, then—carefully feathered, and then shut up in underground cells*

⁹⁵ *had generously allowed them not only the tar and feathers (which constituted his “system”), but some bread and abundance of water. The latter was pumped on them daily*

⁹⁶ *that all punishments were avoided*

⁹⁷ *that even confinement was seldom resorted to*

mental”⁹⁸ (POE, 2017, p.117). De acordo com o diretor da casa, “tudo quanto razoavelmente podia sugerir o sentimento de humanidade”⁹⁹, eles haviam posto em prática (POE, 2017, p.119).

Poe, assim como Machado, é irônico, uma vez que a crueldade de Dr. Maillard não se dá em relação aos doentes, mas em relação aos guardas que “foram imediatamente trancados nas celas e tratados, aborrece-me ter de confessá-lo, de modo muito rude”¹⁰⁰ (2017, p.138). Primeiramente, ao contar ao narrador, o diretor não se coloca diretamente na posição de ajudante ou mandante da revolução, apesar de *confessar* algo, ele diz *aquela gente*, colocando a responsabilidade nos doentes: “a prova de que entre aquela gente se tramava algum plano demoníaco. E, realmente, um belo dia, pela manhã, os guardas se viram amarrados de pés e mãos nas celas, onde os loucos começaram a vigiá-los como se dementes fossem os *guardas!*”¹⁰¹ (POE, 2017, p. 137). O diretor, ao explicar a metodologia de seu sistema, afirma que, fingindo confiar nos doentes, dominava-lhes corpo e alma, “era assim que podíamos dispensar um corpo de guardas assaz dispendioso”¹⁰² (POE, 2017, p.120). Dessa forma, não só dispensou os guardas, mas os encarcerou e os torturou. Os guardas foram amarrados, colocados nas celas; e, neles, jogaram alcatrão, uma espécie de piche, e em seguida, penas. Durante um mês, viveram de água e pão. Essa água que lhes era oferecida, era-lhes esguichada por uma *violenta ducha*. Se para os doentes não havia *nenhum castigo*, para os sãos, o sistema era diferente. Caso um dos guardas não tivesse conseguido sair, provavelmente todos eles teriam morrido nos porões daquela casa dominada por loucos. Apesar do conto poder ser considerado cômico por todas as peripécias dos loucos, Poe também mostra a crueldade latente do homem.

Ainda na narrativa de Poe, temos o salão de jantar, em que faltava o tapete e as cortinas, “os postigos, quando fechados, tinham sólidas trancas de ferro fixadas transversalmente, segundo o sistema das portas das lojas” (p.124). Vemos a caracterização do espaço interno do manicômio em que estavam vivendo aquelas pessoas. De acordo com Bachelard, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de

⁹⁸ and that most of them were permitted to roam about the house and grounds in the ordinary apparel of persons in right mind

⁹⁹ We did everything that rational humanity could suggest

¹⁰⁰ the keepers were shut up in cells forthwith, and treated, I am sorry to say, in a very cavalier manner.

¹⁰¹ They behaved remarkably well-especially so, any one of sense might have known that some devilish scheme was brewing from that particular fact, that the fellows behaved so remarkably well. And, sure enough, one fine morning the keepers found themselves pinioned hand and foot, and thrown into the cells, where they were attended, as if they were the lunatics, by the lunatics themselves, who had usurped the offices of the keepers.

¹⁰² In this way we were enabled to dispense with an expensive body of keepers.

casa” (p.25). Esse espaço da narrativa de Poe está temporariamente habitado pelos loucos, uma vez que fazia “um mês ou mais” que o “reinado dos loucos” estava em vigor. (POE, 2017, p.138). No entanto, o espaço não era “realmente habitado”, uma vez que, visivelmente, aquele espaço era uma mistura de cela com um burlesco salão de jantar. Os internos tinham montado uma mesa de jantar “esplendidamente servida, coberta de baixela de prata e sobrecarregada de mil e uma gulodices, em profusão absolutamente bárbara”, havia muita luz vinda de “uma multidão de velas em candelabros de prata, colocados sobre a mesa e disseminados por toda a sala, onde houvesse lugar”¹⁰³ (POE, 2017, p.124). Tudo naquele espaço é exagerado. Os loucos queriam tudo aproveitar antes do reinado deles terminar: as mulheres usavam roupas, joias e maquiagem de uma maneira estranha, como se usassem tudo ao mesmo tempo, eles “mandaram às favas as roupas velhas e sovadas e avançaram à vontade no guarda-roupa e nas joias dos funcionários”¹⁰⁴ (POE, 2017, p.138). Quanto à comida, queriam “tirar a barriga da miséria (...) as adegas do castelo estavam bem providas de vinhos, e esses demônios de loucos sabem beber como gente grande. Ah, posso afiançar-lhe que viveram à tripa forra, comeram a estourar e beberam a valer!”¹⁰⁵ (POE, 2017, p.138). O espaço interior e as personagens mostram uma profusão de comida, luzes, objetos, uma ostentação estranha, um deslimite.

Enquanto os convivas habitavam temporariamente o salão, os guardas tinham sido colocados no porão, ou melhor “cuidadosamente trancafiados nos porões”¹⁰⁶ (POE, 2017, p.141), lugar onde, antes do sistema de brandura, provavelmente eram as celas dos loucos, visto que se trata de um manicômio. O porão, para Bachelard, é um lugar onde habita os temores, nele “agitam-se seres (...) mais misteriosos”, nele “há trevas dia e noite”. Para o filósofo, o porão é “a loucura enterrada” (BACHELARD, 2008, p.38).

Podemos ver que, no conto de Poe, aquele espaço dantes opressor, foi tomado pelos internos. Um espaço em que, como vimos em Goffman, tira a identidade do interno, o obriga a obedecer ao regimento local e provoca a mortificação do eu; neste conto, ele está subvertido, uma vez que quem está no controle não é mais uma diretoria autoritária, mas um diretor que também enlouqueceu. Portanto, vemos uma subversão do espaço da instituição total, um local no qual, agora, pode se vestir qualquer roupa e não um

¹⁰³ *a multitude of wax candles, which, in silver candelabra, were deposited upon the table, and all about the room, wherever it was possible to find a place.*

¹⁰⁴ *They doffed their own shabby clothes, and made free with the family wardrobe and jewels.*

¹⁰⁵ *the lunatics had a jolly season of it—that you may swear. (...) The cellars of the chateau were well stocked with wine; and these madmen are just the devils that know how to drink it.*

¹⁰⁶ *carefully feathered, and then shut up in underground cells*

uniforme, pode-se comer de tudo, e o silêncio, muitas vezes presente e obrigatório nessas instituições, agora é preenchido pelo barulho da banda que toca alucinantemente. A reação dos internos para com o novo espaço que ocupam temporariamente realça e reforça a opressão do manicômio.

CAPÍTULO 5: A LOUCURA

5.1 - A história da loucura

Segundo Michel Foucault, em *A história da Loucura*, a lepra desaparece no final da Idade Média, no entanto, os valores que haviam sido insculpidos à figura do leproso perdurarão por mais tempo. Os lugares para os quais os leprosos eram levados e excluídos da sociedade ficariam sem utilidade, não fosse a convenção social da loucura: “pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” assumirão o papel abandonado pelo lazarento” (FOUCAULT, 2017, p.6). De acordo com o autor, a loucura seria a nova lepra.

Os considerados loucos serão segregados e excluídos da sociedade no século XVII. De acordo com Foucault, “a causa foi (...) o começo da formação da sociedade industrial” (FOUCAULT, 2019, p.265), e ainda, várias casas de internamento foram criadas de “1650 a 1750, nas cidades de Hamburgo, Lyon, Paris (...) para internar não apenas os loucos, mas (...) aqueles que se encontravam fora da ordem social. A sociedade industrial capitalista não podia tolerar a existência de grupos de vagabundos” (FOUCAULT, 2019, p.265).

Não que a loucura ou locais de tratamento para os loucos não existissem na Idade Média, pelo contrário, Foucault cita a obra literária *A Nau dos Insensatos*, publicada em 1492 por Brant; a *Stultiferae naviculae* (1498), publicada como uma continuação dos cantos de Brant, por Josse Bade; a pintura em madeira de Hieronymus Bosch, chamada *A Nave dos Loucos* (1490-1500); dentre outras obras que remetem à mesma nau e discorrem sobre a sua real existência.

Por volta do século XV, era comum que as naus levassem “a sua carga insana de uma cidade para outra” (2017, p.9). Essas embarcações atracavam em portos de toda a Europa. Segundo o estudioso, “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” (2017, p.9). Portanto, os loucos não eram ainda segregados entre quatro paredes, tinham essa existência errante e “livre”. “Livre” em termos, pois o louco era entregue a sua própria sorte, como diz Foucault:

fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada (FOUCAULT, 2017, p.12).

Foucault afirma, ainda, que, “na maior parte das cidades da Europa existiu, ao longo de toda a Idade Média e da Renascença, um lugar de detenção reservado aos insanos” como o *Hôtel-Dieu*, em Paris, o *Châtelet de Melun* e a torre dos loucos em Caen. (FOUCAULT, 2017, p.10). No entanto, o louco era mais bem aceito na malha da sociedade, de acordo com o estudioso:

na idade Média e no Renascimento, era permitido aos loucos existir no seio da sociedade. O que se chamava de idiota da cidade não se casava, não participava dos jogos, era alimentado e sustentado pelos outros. Ele vagava de cidade em cidade, às vezes entrava para o exército, se fazia de mascate, mas quando se tornava muito excitado ou perigoso, os outros construía uma pequena casa fora da cidade e o prendiam provisoriamente” (FOUCAULT, 2019b, p.265).

Ainda no século XV, no fim da Idade Média, a loucura se torna uma personagem de importância na arte: “nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez mais importância (...) toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade” e, ainda, “se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um da sua verdade”, ele seria aquele que não ilude e nem é iludido, de acordo com Foucault “na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano” (FOUCAULT, 2017, p.14).

Nessa época, para ilustrar esse tipo de louco, podemos citar *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, publicado em 1500. Nessa obra, temos a personagem do parvo que não é enviada para o inferno pois, como diz o anjo “em todos teus fazeres/ per malícia não erraste./ Tua simpreza t’abaste/ para gozar dos prazeres” (VICENTE, 2012, p.73). O parvo vai comentar da vida dos que virão a tentar entrar na barca do céu, mostrando a verdade tanto para o anjo e como para o diabo.

Michel Foucault (2017) discorre, ainda, sobre a pintura dessa mesma época. O estudioso cita a obra de Hieronymus Bosch, *A extração da pedra da loucura*, já mencionada neste trabalho. Haveria uma crença na Idade Média em que uma pedra alojada na cabeça dos loucos, a pedra da loucura, seria a causa de um comportamento inadequado; e a cura, portanto, seria extraí-la de suas cabeças. A respeito dessa obra, Foucault diz: “não nos esqueçamos do famoso médico de Bosch, ainda mais louco que aquele a quem pretende curar – com toda sua falsa ciência não tendo feito outra coisa

senão depositar sobre ele os piores despojos de uma loucura que todos podem ver, menos ele” (FOUCAULT, 2017, p.26). Vejamos a obra do pintor brabantino:



A extração da pedra da loucura, Hieronymus Bosch (1480)
Museu do Prado, Madrid, Espanha

Nessa pintura, o dito médico tem em sua cabeça um funil, o que representaria a loucura ou estupidez, uma vez que não se trata de um verdadeiro chapéu ou barrete. O que parece sair da cabeça do dito louco é uma flor, visto que há outra em cima da mesa, e não uma pedra. Bosch critica o charlatanismo do falso médico e a mancomunação da igreja católica, uma vez que uma freira e um frade assistem à cirurgia.

Em *A nau dos insensatos*, de Brant, também há um capítulo destinado à “medicina inepta”: “quem exerce a medicina, mas não sabe curar mal algum, é um charlatão” (BRANT, 2010, p.156).

Tanto o médico louco de Bosch que tenta extrair a loucura inexistente da cabeça de um homem como o médico charlatão de Brant nos faz lembrar da obra de Machado de Assis. Em *O Alienista*, também temos um médico, apoiado igualmente pela Igreja Católica, que tenta curar toda cidade de uma loucura que só ele vê, no entanto, ao final do conto, quem está louco é o próprio médico.

Essas obras às quais Foucault faz referência surgiram no final da Idade Média, final do século XV e início do século XVI. O poema de Brant dataria de 1492, a pintura de Bosch teria sido feita em meados de 1480, e *O Elogio da Loucura*, de Rotterdam, data de 1509. Elas tomam a loucura por uma falta moral do homem: “no domínio da expressão da literatura e da filosofia, a experiência da loucura, no século XV, assume sobretudo o aspecto de uma sátira moral” (FOUCAULT, 2017, p.25). Nesse momento, a loucura na literatura coloca em evidência os desvios morais do homem: a presunção da sabedoria, a arrogância, a mesquinhez. Na obra de Rotterdam (2012), a loucura diz:

Tivesse eu cem línguas, cem bocas e uma voz de ferro, não poderia enumerar todos os tipos de loucos nem todos os nomes da loucura” tão abundantes são essas extravagâncias da vida dos cristãos; e os próprios sacerdotes estão prontos para aceitá-las e encorajá-las, pelo lucro que costumam trazer (ROTTERDAM, 2012, p.60).

Vemos, nesse trecho, uma crítica similar à de Bosch e à de Machado. Para a Igreja Católica, se a “extravagância” for lucrativa, ela a aceita e ainda a encoraja. No entanto, a figura do parvo e a da própria loucura são diferentes, temos um bobo em Gil Vicente que é louco, mas que é detentor da verdade; e a loucura em Rotterdam é insana, mas também dona de verdades.

Nos quadros da extração da pedra da loucura, tanto de Bosch, como de Pieter Bruegel o velho (*A extração da pedra da loucura*, 1520); de Jan Sanders van Hamessen (*O cirurgião*, 1555); de Pieter Huys (*O cirurgião extraindo a pedra da loucura*, 1545-1577); e, de Pieter Jansz Quast (*Extração da pedra da loucura*, 1630):



A extração da pedra da loucura, Pieter Bruegel o velho (1520),
Museu do Prado, Madrid, Espanha



O cirurgião, Jan Sanders van Hemessen (1555),
Museu do Prado, Madrid, Espanha



O cirurgião extraindo a pedra da loucura, Pieter Huys (1545-1577),
Musée d'art et d'archéologie du Périgord, Périgueux, França



Extração da pedra da loucura, Pieter Jansz Quast (1630),
Kunstmuseum, Zurique, Suíça

Nessas imagens, vemos uma mesma figura: a de um médico mais louco que o paciente, tentando retirar uma loucura inexistente que, na verdade, se encontraria na sua própria cabeça. O médico é tido como detentor do saber, aquele que apresenta sanidade,

mas que, na realidade, é louco ou estúpido. Há, portanto, duas maneiras de se ver um louco na mesma época: a figura do louco que é sábio, ou a figura do sábio que é louco.

Segundo Foucault, no primeiro canto de Brant, como já mencionado anteriormente, dedicado aos livros e aos sábios, há uma ilustração em que o Mestre “ostenta por trás de seu chapéu de doutor o capuz dos loucos cheio de guizos”. De acordo com o estudioso, a loucura aparece na obra como “a punição cômica do saber e de sua presunção ignorante (2017, p.24). Em *O elogio da Loucura*, há um desfile de sábios, tais como gramáticos, filósofos, teólogos, poetas e eruditos juntamente com suas respectivas loucuras. Quanto aos filósofos, a Loucura diz: “afirmam ser os únicos sábios; todos os demais não passam de sombras agitadas. (...) Embora nada saibam, afirmam tudo saber”. Os sábios, para a Loucura de Rotterdam, são loucos, uma vez que “todo homem se torna louco por sua própria sabedoria” (2012, p.103). Foucault afirma:

A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta (...) **o apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura**, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiura como sendo a beleza e a justiça (FOUCAULT, 2017, p.24 – grifos nossos).

As três personagens principais dos contos que analisamos neste trabalho, Héraclius Gloss, Simão Bacamarte e Dr. Maillard, sofrem desse tipo de loucura, a loucura dos sábios que acham que sabem, dos presunçosos, dos egóticos. Como disse Foucault: a loucura é, pois, produto do homem, “das suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões” (FOUCAULT, 2017, p.24).

De acordo com o estudo de Foucault:

é sabido que o século XVII criou vastas casas de internamento; não é muito sabido que mais de um habitante em cada cem da cidade de Paris viu-se fechado numa delas, por alguns meses. (...) A partir de Pinel, Tuke, Wagnitz, sabe-se que os loucos, durante um século e meio, foram postos sob o regime desse internamento, e que um dia serão descobertos nas salas do Hospital Geral, nas celas das “casas de força”; percebe-se também que estavam misturados com a população das *Workhouses* ou *Zuchthäusern* (FOUCAULT, 2017, p.48).

Foucault traz um relato de Esquirol (1838, p.134 *apud* FOUCAULT, 2017, p.49) sobre como os pacientes eram alojados nessas casas de saúde na França: “Vi-os nus, cobertos de trapos (...) vi-os mal alimentados, sem ar para respirar, sem água para matar

a sede e sem as coisas mais necessárias à vida. Vi-os entregues a verdadeiros carcereiros, abandonados a sua brutal vigilância”.

No conto *O Sistema do Doutor Alcatrão e do Professor Pena*, de Poe, vemos a descrição dos antigos pacientes: “um personagem de aspecto cadavérico”¹⁰⁷ (2017, p.127), “um sujeitinho magérrimo”¹⁰⁸ (2017, p.128); ao escutarem os urros dos guardas “ficaram todos de palidez cadavérica. Encolhiam-se sobre as cadeiras e tremiam como desesperados, balbuciavam coisas desconexas, de puro terror (...)”¹⁰⁹ (POE, 2017, p.132). No conto de Maupassant, *O Doutor Héraclius Gloss*, a personagem, já no manicômio, é levada à “sala das duchas” na qual sofre um tratamento de choque, uma verdadeira tortura: “ele foi despido, ainda gritando, então colocado nesta banheira; e antes que tivesse tido tempo de se reconhecer, foi absolutamente sufocado pela mais horrível avalanche de água gelada que jamais caíra sobre os ombros de um mortal, mesmo nas regiões mais boreais”¹¹⁰ (MAUPASSANT, 2010, p.104).

No conto de Machado de Assis, *O Alienista*, temos toda a população da cidade aterrorizada com as prisões na “bastilha da razão humana” (ASSIS, 1998, p.298). Em Machado, apesar de não haver violência física contra os pacientes, há violência psicológica. Em toda a cidade, instala-se um clima de terror, uma verdadeira cultura do medo em que não se sabe quem será mandado para a nova prisão da cidade. Esses contos denunciam o tratamento e a internação dos considerados doentes mentais, tanto no espaço prisional em que são colocados, como na vigilância e no tratamento dessas pessoas.

No entanto, segundo Foucault (2017), a internação, criação do século XVII, não surgiu para curar os doentes, mas para erradicar a mendicância, era primeiramente uma “medida econômica”, uma “precaução social”, uma vez que são tirados de circulação os mendigos, os vagabundos, os desempregados, os bandidos e os doentes, de acordo com o édito do rei de 1656, as casas de saúde deveriam receber “os pobres de Paris”, quem fosse enviado para lá ou quem fosse por vontade própria: “válidos ou inválidos, doentes ou convalescentes, curáveis ou incuráveis” (*apud* FOUCAULT, 2017, p.49). E aos diretores dessas casas, dava-se todo o poder: “têm todos os poderes de autoridade, direção, administração, comércio, polícia, jurisdição, correção e punição sobre todos os pobres de

¹⁰⁷ *a cadaverous looking personage*

¹⁰⁸ *a very lean little man*

¹⁰⁹ *They all grew as pale as so many corpses, and, shrinking within their seats, sat quivering and gibbering with terror, and listening for a repetition of the sound.*

¹¹⁰ *il fut déshabillé toujours criant, puis déposé dans cette baignoire; et avant qu'il eût eu le temps de se reconnaître, il fut absolument suffoqué par la plus horrible avalanche d'eau glacée qui soit jamais tombée sur les épaules d'un mortel, même dans les régions les plus boréales.*

Paris, tanto no interior quanto no exterior do Hospital Geral” (*apud* FOUCAULT, 2017, p.49).

O Hospital Geral de Paris chegou a internar cerca de seis mil pessoas em poucos anos depois de sua inauguração (FOUCAULT, 2017, p.55). Foucault atenta para o fato de que, nessa época, a população parisiense totalizava cerca de quinhentos mil habitantes, portanto, um em cada cem estava enclausurado no hospital francês. Esses locais de internamento, na França, na Inglaterra e na Alemanha, passam a exigir o trabalho de seus pacientes, assim há mão-de-obra e proteção para a sociedade da época. Dentre esses pacientes, estavam também os “alienados”. É somente no século XIX que esses lugares de internamento serão atribuídos exclusivamente aos loucos.

Particularmente na França, com o édito do rei Luís XIII, em 1656, é inaugurado o Hospital Geral em Paris, e depois mais dois hospitais de peso importante: o *Saint-Esprit* e os *Enfants-Trouvés* (2017, p.49). De acordo com Foucault, “o Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa” (2017, p.49-50). Nesse mesmo ano de 1656, começa o chamado “grande enclausuramento” ou a “grande internação”, que foi uma espécie de higienização social da cidade. Será em 1676, com o édito do rei Luís XIV, que a construção de várias casas de internamento se dará efetivamente lugar. Nesse édito, o rei “prescreve o estabelecimento de um “Hospital Geral em cada cidade do reino” (FOUCAULT, 2017, p.51). Foucault afirma que “alguns anos mais tarde, toda a Igreja aprova a grande internação prescrita por Luís XIV” (2017, p.60).

Nessa época, as casas de internamento tinham uma noção de correção e repressão do excluído, ele não teria a capacidade de viver em sociedade, portanto, deveria viver à mercê dela. Ainda não havia a noção de tratamento de doenças mentais, os loucos eram segregados e forçados a trabalhar. É somente no século XVIII que essas casas terão uma noção real de hospital, no entanto, com uma concepção de correção. Essas correções serão os choques, banhos extremamente gelados, trepanação, entre outros métodos de tortura, além da internação forçada, podendo ser decidida tanto pela família como pela sociedade. As torturas e a sociedade julgadora e segregadora estão presentes nos contos aqui analisados, ora em maior, ora em menor grau.

Foucault transcreve as entradas dos novos loucos do hospital *Saint-Lazare*, em Paris, em 1721 e 1733, e elenca os motivos: “libertinagem, má conduta, sem religião, não quer ir à missa, insensatos, fracos de espírito, alienados, imbecis, homem com mente

infantil, furiosos, desregramento, desarranjo, sentimentos extraordinários” (FOUCAULT, 2017, p.386). Machado de Assis também coloca em seu hospício loucos por motivos similares a esses. Hoje, acreditamos que são motivos sem o mínimo fundamento, no entanto, eram motivos reais para se enclausurar alguém no século XVIII, e Machado retoma alguns desses motivos em seu conto: “os loucos por amor”, “mania de grandeza”, “monomania religiosa”, “mania sumptuária”, “inconsistência de opiniões” (ASSIS, 1998, p.278, 279, 314), entre outros.

Alguns anos mais tarde, em 1778, Pinel e Tuke são os grandes nomes da psiquiatria, começa, assim, a catalogação da loucura, como também podemos ver no conto de Machado. A loucura passa a ser vista como uma doença que precisa de tratamento. Portanto, esses dois alienistas do final do século XVIII e início do século XIX, criarão o asilo. Esse local de tratamento seria um estabelecimento patriarcal, de acordo com Foucault, “insiste-se muito sobre o aspecto de “grande família” que a comunidade dos insensatos e seus vigilantes assumem no Retiro. Aparentemente, essa “família” coloca a doença num meio ao mesmo tempo normal e natural; na verdade, ela a aliena ainda mais” (2017, p.483). Haveria, nessa “família”, um gerente ou um diretor e as enfermeiras. O asilo transformaria a ideia de loucura, o louco passaria a ser responsável pela sua própria loucura, o asilo só o observaria. A doença seria responsabilidade do louco, o que lhe traria angústia por estar ou ser doente. De acordo com os psiquiatras, nesse modelo de casa de saúde, não haveria violência física, salvo se o paciente apresentasse muita resistência. Havia, pois, um tratamento angustiante, um tratamento que diminuiria o sujeito por não se adaptar à sociedade: “tudo é organizado no Retiro para que os alienados sejam diminuídos” (FOUCAULT, 2017, p.483). Há, pois, um julgamento moral, não deixando de ser uma violência. No entanto, para esses pensadores, o asilo era o melhor sistema de todos, apesar de ainda ser baseado na repressão, na punição e na cultura do enclausuramento e do medo. Foucault afirma que o julgamento é perpétuo:

a loucura é chamada incessantemente a julgar a si mesma (...) Para ser eficaz, essa justiça deve ser temível em seu aspecto; todo o equipamento imaginário do juiz e do carrasco deve estar presente ao espírito do alienado, para que compreenda bem a que universo do juízo ele é agora entregue (FOUCAULT, 2017, p.493).

No conto de Poe e de Maupassant, a estrutura da casa de saúde seguiria essa dos asilos. Temos a figura de um “pai”, das enfermeiras e dos doentes. Em Poe, os loucos só seriam observados no “sistema da brandura”. Caso os loucos apresentassem muita

resistência, haveria castigos repressivos. Podemos ver essa cultura do medo quando Dr. Maillard, numa “explosão de cólera”, manda todos calarem a boca, e os convivas ficam aterrorizados: “à vista dessa intimação, toda a assembleia observou, durante cerca de um segundo, verdadeiro silêncio de morte”¹¹¹ (POE, 2017, p.133). Em outro momento, ao perceberem que os guardas podiam voltar, “ficam todos de palidez cadavérica. Encolhiam-se sobre as cadeiras e tremiam como desesperados, balbuciavam coisas desconexas, de puro terror”¹¹² (POE, 2017, p.132). Percebemos, também, que os guardas são punidos com fome, sede e com a ducha de água, além de serem alcatroados e empenados, levando-nos a crer que talvez esses castigos tenham sido de uso corrente do hospital nas suas “células secretas” (2017, p.120). Portanto, a repressão contra a “loucura furiosa”¹¹³ existia e era realizada, segundo o diretor do asilo, para que “a desordem de suas faculdades não influísse sobre os demais doentes”¹¹⁴ (POE, 2017, p.120). De acordo com Foucault, esses tipos de tratamento consistiam em “abalar fortemente a imaginação de um alienado e imprimir-lhe um sentimento de terror” eram atividade corrente no século XIX (FOUCAULT, 2017, p. 88).

5.2 - O discurso da Loucura e os três doutores

Em Machado, quando a Casa Verde foi inaugurada, houve “imensa pompa; de todas as vilas e povoações próximas, e até remotas, e da própria cidade do Rio de Janeiro, correu gente para assistir às cerimônias, que duraram sete dias” (ASSIS, 1998, p.277). O narrador diz, ainda, “ao cabo de sete dias expiraram as festas públicas; Itaguaí tinha finalmente uma casa de Orates” (ASSIS, 1998, p.277). Os sete dias, portanto, são considerados um dado importante para a narrativa, visto que o narrador repete duas vezes a duração de cerimônia para inauguração da casa. Sete dias poderiam ser relacionados à quantidade de dias que, segundo a Bíblia, Deus teria criado o mundo terreno. De acordo com o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, 826-828), o número sete também seria um número cíclico de renovação: “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e uma renovação positiva” (2002, p.826), o que também caberia na nossa análise, uma vez que tudo é novo: a casa, a rua, a cor e o tratamento de loucos colocando-os juntos em um só lugar. A partir da inauguração da

¹¹¹ *Whereupon the whole company maintained a dead silence for nearly a minute.*

¹¹² *They all grew as pale as so many corpses, and, shrinking within their seats, sat quivering and gibbering with terror, and listening for a repetition of the sound.*

¹¹³ *the malady (...) taking a sudden turn of fury*

¹¹⁴ *lest his disorder should infect the rest*

Casa Verde, Bacamarte começa efetivamente suas experiências com a mente humana, com o “exame da patologia cerebral” e se aprofunda cada vez mais na sua monomania e na própria loucura.

Na obra de Erasmo de Rotterdam, *Elogio da Loucura*, a própria Loucura assume a voz e faz um discurso sobre si mesma. O texto do início século XVI (1509) é repleto de sátiras e ironias. Vemos uma Loucura personificada extremamente narcísica:

Seja loucura quanto quiserem; terão de reconhecer a sua coerência. Pois o que há de mais coerente do que a Loucura que alardeia a sua própria glória e canta seus próprios louvores?” (...) Assim, a nossa flor de pudor exhibe as penas como um pavão ergue a crista (ROTTERDAM, 2012, p.14).

Em *O médico e o monstro*, obra de Robert Stevenson, escrito em 1885, Dr. Jeckyll diz:

Nasci no ano de 18... riquíssimo e dotado de grande talento, propenso por natureza à vida ativa, desejoso do respeito dos mais sábios e dos melhores entre os meus semelhantes. Portanto, como era natural supor, tudo me garantia futuro honroso e brilhante. (...) dia a dia, com todas as faculdades da inteligência, tanto morais quanto intelectuais, aproximava-me constantemente da verdade, cuja descoberta parcial fui levado à espantosa catástrofe: o homem não é verdadeiramente uno, mas duplo. (STEVENSON, 1968, p.109-110)

Há semelhanças entre o discurso da Loucura e os discursos de Dr. Bacamarte, Dr. Maillard, Dr. Héraelius Gloss e Dr. Jeckyll: as cinco personagens são sábias e loucas, e, ainda, estimam a si mesmas de uma forma quase incondicional, são personagens narcisistas, ou seja, tendem a voltar sua atenção para si, serem completamente centradas em seus egos e em seus próprios interesses. Podemos citar mais um cientista do século XIX que se encaixaria nessa definição: Dr. Victor Frankenstein. Na obra de Mary Shelley, publicada em 1818, temos mais uma figura de um cientista maluco que cria um homem a partir de uma matéria morta e lhe chama de Adão (SHELLEY, 2020, p.138). Dr. Victor, depois de sua catástrofe, ainda não toma responsabilidade por sua criação e larga o monstro no mundo até encontrá-lo novamente mais adiante na narrativa. Pelas características já citadas, essas seis personagens características do século XIX nos remetem ao mito de Narciso, uma vez que Narciso “admira tudo o que o torna a ele digno de admiração” (OVÍDIO, 2017, p.191).

De acordo com Brandão, na mitologia grega: “Narciso era filho do rio Cefiso (...) e da Ninfa Liríope” (BRANDÃO, 2015, p.182), e como fruto desse casal, veio Narciso,

um menino belíssimo. Por esse motivo, “Narciso seria desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelos jovens da Grécia inteira” (BRANDÃO, 2015, p.182). Com medo do que poderia acontecer com seu filho, Liríope foi consultar o cego Tirésias sobre sua vida. O adivinho lhe diz, então, que ele viveria muitos anos “desde que ele não se visse” (BRANDÃO, 2015, p.184). De acordo com o estudioso, Narciso era insensível a todas as paixões das quais ele era a razão. Dentre essas paixões, havia a ninfa Eco. Por sua vez, Eco havia sido amaldiçoada pela deusa Hera a somente repetir “os últimos sons das palavras que ouvisse” (BRANDÃO, 2015, p.185), pois havia traído sua confiança em outros tempos. Brandão narra que Eco estava apaixonada por Narciso e o seguira em uma caçada. O jovem a engana e a trata com extrema frieza. A Ninfa, portanto, “se isolou e se fechou numa imensa solidão” transformando-se em pedra (BRANDÃO, 2015, p.186). As outras Ninfas, revoltadas, pedem justiça e vingança a Nêmeses. Atendendo a seus pedidos, a Deusa condena Narciso “a amar um amor impossível” (BRANDÃO, 2015, p.186), ou segundo Bulfinch, n’*O livro de ouro da mitologia*, a vir a “saber o que é o amor e não ser correspondido” (BULFINCH, 2017, p.125). De acordo com a narrativa de Brandão, em outro verão, depois de uma caça, Narciso aproximou-se:

da límpida fonte de Téspias para mitigar a sede (...) debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias. (...) Viu-se e não pôde mais sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. Nêmesis cumprira sua maldição (BRANDÃO, 2015, p.188-9)

Ovídio, em *Metamorfoses*, obra publicada por volta do ano 8 d.C., retoma o mito grego, com a história de Eco e Narciso, assim como narra Brandão (2015) em sua obra dedicada à Mitologia grega. No poema narrativo, o belo jovem, embebido de orgulho, diz:

Abraso-me de amor por mim! Atiço e sofro o efeito das chamas!
Que hei de fazer? Requestar ou ser requestado? Que hei de esperar?
Em mim está o que cobiço (OVÍDIO, 2019, 195).

O poeta romano retoma a vingança de Nêmesis: “Oxalá ame ele assim! Assim não alcance ele a quem ame!” (OVÍDIO, 2019, p.191). O jovem, levado à fonte de águas transparentes, vê seu reflexo que o consome:

Não sabe o que vê, mas o que vê consome-o!
E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os.
Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma furtiva imagem?
O que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás!

Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem!
 Nada tem de seu! Contigo chega e contigo está.
 Partiria contigo, se tu partir pudesses! (...) (OVÍDIO, 2017, p.191-193)

O rapaz tenta se alcançar, mas não consegue, morre assim, à beira da fonte, de amor e de tristeza. O mito de Narciso está próximo aos doutores dos contos que aqui analisamos, pois os três se aproximam quanto ao egotismo e quando ao narcisismo. As personagens têm uma relação de saber-poder-loucura muito similar, as três não renunciam às teorias que as deixam loucas no decorrer das narrativas. O que deixa Narciso louco não é somente sua beleza, assim como o que deixa os doutores loucos não é somente a sabedoria, mas o egotismo ligado a ela. O ego inflamado das personagens não as deixa enxergar o que as consome, o reflexo para o qual elas realmente estão olhando.

No final das narrativas, elas se encontram em um hospício; ou por já estarem lá desde o início, ou por terem sido mandadas para lá. Narciso morre à beira do lago esperando alcançar seu próprio reflexo. Os doutores acabam loucos tentando provar suas verdades, acabam corroídos pelo próprio ego. Assim como em Narciso, está *neles* aquilo que os consumirá. Façamos, pois, um questionamento: até que ponto o ego mata ou leva à loucura?

John Milton, em *Paraíso Perdido*, cita também o mito de Narciso, no entanto, a voz do eu-lírico é de Eva:

Inexperiente me ergo, e à verde riba
 Vou assentar-me para olhar, lá dentro
 Do liso lago que outro Céu suponho.
 Mal que me inclino para baixo olhando,
 Eis que dentro aparece uma figura
 Que para mim a olhar também se inclina:
 Medrosa me retiro, e ela medrosa
 Retira-se também; mas complacente
 A olhar me dobro logo, e ela instantânea
 Torna a dobrar-se e complacente me olha
 De simpático amor com mútuas vistas.
 Fitando os olhos meus ali té'-gora
 Eu penando estaria em vãos desejos,
 Se não viesse uma voz assim falar-me:
 — “Quem ali vês que vem contigo e volta,
 És tu mesma: porém, segue-me, ó bela
 (MILTON, 2013, p.120)

Nessa perspectiva de Milton, podemos pensar na máxima de Nietzsche “quem combate monstruosidades deve cuidar para que não se torne um monstro. E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você” (NIETZSCHE, 2005, p.70). Narciso olha profundamente para si, na mitologia grega, como conta o

supracitado Brandão; Eva também fita os olhos em si mesma, no seu próprio abismo, e, só sai dali, pois ouve uma voz que a tira dessa fascinação. Vemos que esse olhar que Narciso lança para dentro de si, para sua imagem refletida nas águas claras do lago pode ser comparado ao olhar para o abismo de Nietzsche.

Podemos afirmar que as personagens dos contos também olham longamente para o abismo, essa assimilação que eles têm de si mesmas é uma percepção de fascinação. Elas não escutam as vozes ao redor que lhes advertem como a voz adverte Eva no poema de Milton, desse modo, não conseguem sair da fascinação que sentem por si mesmas, entrando, destarte, numa espiral de ações que as levam à loucura. Assim como Narciso que olha para si e se perde num vazio, em uma loucura; as personagens fazem o mesmo. Elas se compenetraram tanto na busca pela verdade, e como esta parece não existir ou nunca ser encontrada, a insanidade acaba por fazer parte das personagens, por integrá-las, levando-as às suas próprias ruínas.

Em Poe, o médico psiquiatra é sempre muito orgulhoso ao falar de si e de seu método de brandura. Ao encontrar e explicar o funcionamento da casa para o narrador, diz: “assim, poderá apreciar um sistema que, a meu ver, e no de todas as pessoas que já lhe viram os resultados, é, de todos que até hoje se idearam o mais eficaz. (...) com orgulho (...) confesso que é mesmo meu, pelo menos até certo ponto.”¹¹⁵ (POE, 2017, p.121). Segundo o ponto de vista do narrador, Maillard: “parecia muito orgulhoso quando falava de sua posição de diretor de uma casa de saúde” (POE, 2017, p.125). Percebemos que o doutor está mais do que satisfeito com seu trabalho na casa, uma vez que repete várias vezes na narrativa como está orgulhoso do que havia feito ali, apesar de seu método não ter dado certo, ele conta uma história que havia acontecido lá em que se havia criado “o melhor sistema de governo deste mundo, governo dos loucos”¹¹⁶ e que tudo havia acontecido “graças a um idiota, um louco”¹¹⁷ que, experimentando seu invento, havia persuadido os demais doentes “numa conspiração para derrubar a autoridade constituída”¹¹⁸ (POE, 2017, p.137). Ao final da narrativa, vemos que esse louco do qual o doutor fala é ele mesmo, em seguida, ele se coloca como “chefe dos rebeldes”¹¹⁹ que “era por demais astuto”¹²⁰, e caçoa do jovem em sua frente, chamando-o de “moço de

¹¹⁵ “I will be happy to take you over the house, and introduce to you a system which, in my opinion, and in that of everyone who has witnessed its operation, is incomparably the most effectual as yet devised.” (...) “I am proud,” he replied, “to acknowledge that it is—at least in some measure.”

¹¹⁶ a better system of government than any ever heard of before—of lunatic government

¹¹⁷ a stupid fellow—a lunatic

¹¹⁸ in a conspiracy for the overthrow of the reigning powers

¹¹⁹ The head rebel

¹²⁰ too cunning for that

fisionomia muito estúpida que não podia lhe inspirar nenhuma desconfiança”¹²¹ (POE, 2017, p.138). Nesta parte da narrativa, nem o narrador e nem o leitor sabem com certeza o que se passa de estranho naquela casa e quem assume qual posição: quem é efetivamente louco e quem é são. No fim do conto, quando tudo se esclarece, vê-se que, além de ter o ego inflado, Dr. Maillard é irônico e sarcástico, pois ele era o jovem astuto que afirmava a superioridade do método (POE, 2017, p.139).

Na obra *Elogio da Loucura*, a narradora diz que um sábio não teria nada de útil nem para si mesmo, nem para sua família e nem para sua pátria e lhes dá um conselho: “Por isso, se alguém quisesse opor-se sozinho a todos, eu lhe aconselharia retirar-se, como Tímon, num deserto, para saborear sozinho a sua sabedoria” (ROTTERDAM, 2012, P.37). Apesar de a Loucura criticar o sábio, ela também se diz sábia, talvez num grande paradoxo, ou mostrando o quanto a sabedoria e a loucura estão muito próximas. Nas cartas de Hipócrates e Demócrito, vemos que este último também se isola para “saborear” sozinho sua sabedoria e para rir de todos. O filósofo louco se coloca em uma espécie de torre de marfim na qual enxerga a todos com superioridade.

De acordo com o conselho da Loucura de Rotterdam, o sábio deveria se afastar e saborear, pois, sua sabedoria em solidão. Em Machado, o Alienista se afasta da esposa e não tem amigos, assim acaba cumprindo o conselho da Loucura, e saboreia sua sabedoria e, posteriormente, sua própria loucura sozinho. Em Maupassant, Héraclius é um *savant* isolado em sua biblioteca, por se aprofundar cada vez mais em suas pesquisas, a personagem vai se afastando do convívio social e agrava ainda mais seu estado de loucura. Em Poe, a personagem do Dr. Maillard também parece se retirar da sociedade comum e acreditar ser o único exemplar da sua sabedoria. O diretor do manicômio acredita em sua verdade e lidera uma revolução em que os loucos ficam livres e os são presos; logo, a personagem parece apreciar a sabedoria e a loucura ao mesmo tempo.

Por se acharem tão sábios, isolam-se. Narciso, por se achar tão bonito, não quer a ninguém, sente-se orgulhoso de si mesmo e é insensível a qualquer outro sentimento. Tanto no mito, como nos contos, as personagens se aprofundam em si mesmas e enlouquecem.

¹²¹ a very stupid-looking young gentleman of whom he had no reason to be afraid.

5.3 - Dos tipos de loucos

O último capítulo de Maupassant tem o seguinte título: “Como o que o provérbio diz: “Quanto mais loucos somos, mais rimos” nem sempre é exatamente verdade”¹²² (MAUPASSANT, 2010, p.119). Este título contradiz a ideia de Loucura que tem a narradora do Elogio da Loucura: “o demente ri do demente, e um ao outro se divertem. E não raro podereis ver que, de dois dementes, o que mais ri é o mais demente” (ROTTERDAM, 2012, p.55). De acordo com o narrador de Maupassant, isso não ocorre, pois não é sempre em situações em que se encontram um número maior de loucos que o encontro será mais divertido. O último capítulo mostra que o hospício acabou se dividindo em duas facções rivais e violentas, a de Dagobert e a de Héraclius.

A Loucura de Rotterdam, mais adiante em seu discurso, propõe enumerar os tipos de loucura, assim como faz Bacamarte, dentre os vários tipos de loucos, há aqueles parecidos com os doutores, os estudiosos, os gramáticos, os que examinam tudo minuciosamente, os que

olham com desconfiança quem quer que faça na matéria uma tentativa, ainda que insignificante, atenuado que está pelo medo de que alguém lhe tire a glória, tornando inúteis tão prolongados esforços. Preferis chamar a isso demência ou loucura? Pouco me importa, desde que reconheçais que, por um favor meu, o mais infeliz animal pode alcançar tal felicidade que não queira trocar a sua sorte nem com a dois reis da Pérsia (ROTTERDAM, 2012, p.73).

Essa felicidade da qual fala a loucura seria a própria loucura vinda do egotismo, da superioridade, do apreço por si mesmo, do achar a própria teoria tão maravilhosa a ponto de supor que alguém quer roubá-la. Os três doutores poderiam ser considerados loucos sob o ponto de vista da voz da Loucura de Rotterdam. Héraclius, em uma primeira instância, acredita ser o descobridor da metempsicose e, posteriormente, o criador da teoria; Maillard acredita que seu sistema é o melhor e o mais eficiente para curar os doentes das casas de alienados; e, Bacamarte, acredita sempre que sua teoria, mesmo que a mude, seja sempre a melhor, pois, segundo seu próprio ego, ele estudara no exterior, é pesquisador, o mais inteligente de Itaguaí. Podemos considerar esse sentimento de felicidade do qual fala a Loucura um indicativo de insanidade.

Lembre-mos de Demócrito, filósofo acometido pela loucura graças a sua grande sabedoria, ele se isola da sociedade e passa a rir de todos: “a loucura, maléfica enfermidade que torna Demócrito feliz”. (HIPÓCRATES, 2013, p.35)

¹²² “Comme quoi le proverbe : “Plus on est de fous, plus on rit” n’est pas toujours exactement vrai”.

De acordo com Volobuef (2010, p.15), *A nau dos insensatos* de Sebastian Brant, teria dado início a uma vertente literária, à literatura dos loucos. Segundo o autor, nesta vertente, estariam as obras *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam; *Rei Lear*, de Shakespeare; *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, *Dom Quixote*, de Cervantes, entre outras obras.

Volobuef afirma que, “em Gil Vicente, o parvo é a figura simples e autêntica, cujos erros (conforme expresso pelo Anjo) não merecem a danação porque não nasceram da malícia)” (2010, p.15-16). O parvo, como dito anteriormente, comenta as ações daqueles que chegam no purgatório e ajuda de certa forma a julgá-los. Do Judeu, ele diz: “furtaste chiba¹²³, cabrão?/ Percês-me vós a mim/ gafanhoto d’Almerim/ chacinado¹²⁴ em um seirão¹²⁵ (...) e ele mijou nos finados/ n’ergueja de São Gião!/ E comia a carne da panela/ no dia de Nosso Senhor! E aperta o salvanor,/ e mija na caravela!” (VICENTE, 2012, p.84). Quando vem o corregedor, o parvo fala: “Hou, homens dos brivaiiros,/ rapinastis coelhorum¹²⁶/ e pernis perdiguiorum¹²⁷/ e mijais nos campanairos (...) Beleguinis ubi sunt?¹²⁸ / Ego latinus macairos.¹²⁹” (VICENTE, 2012, p.89). Ao ver o frade, Joane, o parvo, caçoa da espada que ele leva consigo “furtaste o trinchão, frade?” (2012, p. 89).

De acordo com Foucault, na obra *Loucura, Literatura e Sociedade*, nos séculos XVI e XVII, “a esse personagem do louco que cabe a tarefa de dizer a verdade” (2019, p.239), ele seria uma espécie de “portador da verdade”, “um representante do sagrado”, o louco conta a verdade “de um modo muito curioso. Pois sabe muito mais das coisas do que aqueles que não são loucos: ele tem uma visão de outra dimensão” (FOUCAULT, 2019, p.239).

Retornando mais uma vez à barca de Bosch, de acordo com Matias (2011), temos a figura do bufão “sentado no cordame de sustentação do mastro” e “com seu barrete de bobo, enfeitado com orelhas de burro, ele é o eixo moralizador da obra, pois ironiza e revela a estupidez humana”. A autora cita Heers: “um homem (...) bebe e come de sua tigela, com a maior tranquilidade: é ele de facto o único com juízo naquele caixão que só transporta loucos” (HEERS, 1987, p.117 *apud* MATIAS, 2011, p.1722).

¹²³ cabrita

¹²⁴ que foi alvo de chacina

¹²⁵ saco

¹²⁶ roubaste os coelhos

¹²⁷ e as pernas das perdizes

¹²⁸ onde estão os policiais

¹²⁹ eu falo latim macarrônico

Foucault (2019) dá o exemplo de outro tipo de louco, como em *O misantropo*, de Molière, apresentada pela primeira vez em 1666. De acordo com Foucault, as personagens parvas podem ser “vítimas de um jogo: em uma espécie de cerimônia análoga ao princípio do bode expiatório, ou ao teatro, quando o louco encarna um personagem ridicularizado”, como o é na peça de Molière.

Ainda, de acordo com Foucault (2019), da Idade Média ao século XVIII, o louco assume um papel central e ele:

fazia rir os espectadores. Pois ele via o que os outros atores não viam e revelava o desenlace da trama antes deles. Quer dizer: é um ser que revela a verdade com brio. O rei *Lear* de Shakespeare é um bom exemplo. O rei Lear é uma vítima de seu próprio fantasma, porém, ao mesmo tempo, é alguém que conta a verdade. Em outras palavras, o louco, no teatro, é um personagem que exprime com seu corpo a verdade de que os outros autores e espectadores não estão conscientes, personagem através do qual a verdade aparece (FOUCAULT, 2019, p.264).

Temos também *Lady Macbeth*, na peça *Macbeth*, de Shakespeare, escrita por volta de 1605. De acordo com o próprio Foucault, a personagem, ao ficar louca, começa a falar verdades (FOUCAULT, 2019, p.163).

Na peça de Marivaux, de 1720, intitulada *Arlequin poli par l'amour*, podemos ver a figura do Arlequim, que já estava em voga desde o século XV na *Commedia dell'arte* italiana. Arlequim é a figura do bufão que se aproxima do louco portador da verdade. É interessante notar que, na *Commedia dell'arte*, também temos a figura do *il dottore Balanzone*. Esse doutor é uma personagem que acredita ser muito inteligente, mas é, na verdade, uma sátira dos cientistas e médicos charlatões da época. Ele viria de Bolonha, pois os médicos dessa cidade vestiam uma capa preta que chegava aos joelhos, assim como ele. *Il dottore* veste também uma máscara como os personagens da comédia popular italiana.

Em *Dom Quixote*, temos a figura do homem que enlouquece devido ao grande conhecimento que adquire. A personagem vai para o mundo com a missão de “preencher a promessa dos livros”, de “fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo” (FOUCAULT, 2002, p.64). De acordo com Foucault, em *As palavras e as coisas*: “sua aventura será uma decifração do mundo: um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade” (2002, p.64), no entanto, “as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas (...) não são mais do

que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira” (2002, p.65). No entanto, no segundo volume de *Dom Quixote*, ele “assume sua realidade” (2002, p.66), ele se torna um livro pelo qual todos o reconhecem, preenchendo assim a verdade dos livros, visto que ele mesmo é uma verdade, a história dele e tudo o que ele fez e falou se encontra nesse livro.

O louco é uma personagem recorrente na literatura mundial, ora sendo aquele que não tem filtro social, que é diferente dos demais e que muitas vezes diz a verdade que ninguém quer escutar, provando assim não ser realmente louco, mas o mais são de todos. Ora temos uma personagem respeitada pela sua posição social, como a posição de médico ou de psiquiatra, que tem o poder de afirmar quem é louco e quem não é. Ao final da narrativa, descobre-se que ela mesma é a única louca. Ainda temos personagens como Dom Quixote, que tenta no mundo real encontrar a verdade dos livros, nesse intento, enlouquece, acabando por enlouquecer mais ainda quando descobre que ele mesmo é uma verdade de um livro. Tanto aquele que é visto como louco e não o é, ou aquele que é, mas não é visto como, e aquele que enlouquece mais a cada aventura que passa, sendo considerado louco e o sendo efetivamente, são personagens muitas vezes complexas e sempre intrigantes.

5.4 - As mulheres e a loucura

Em *O Doutor Héraclius Gloss*, a personagem feminina “Honorine” é uma governanta na casa de Héraclius. Ela não estaria ligada à loucura, mas à razão. Ela cuida da casa da personagem principal e dedica sua vida a seu patrão. O “sexo forte”, no texto de Maupassant, é a mulher e não o homem, como podemos ver na ironia do título do capítulo XI: “Onde é demonstrado que Héraclius Gloss não estava isento de todas as fraquezas do sexo forte”¹³⁰ (2010, p.47). Nesse capítulo, o narrador afirma que um problema ainda maior que descobrir a verdade filosófica era encarar sua governanta ao levar o macaco para casa:

mas, quanto mais se aproximava de sua casa, mais ele diminuía a velocidade, pois levantava em sua mente um problema muito mais difícil ainda do que o da verdade filosófica; e este problema foi formulado assim para o infeliz doutor: “Com qual subterfúgio poderei

¹³⁰ “où il est démontré qu’Héraclius Gloss n’était point exempt de toutes les faiblesses du sexe fort”

eu esconder de minha boa Honorine a introdução sob meu teto deste esboço humano?¹³¹ (MAUPASSANT, 2010, p.47).

Honorine é brava e tem “explosões” de humor, mas ela cuida de seu patrão quando ele chega a brigar com seu macaco: “quando ele abriu os olhos, sua boa Honorine estava banhando suas têmporas com vinagre” (MAUPASSANT, 2010, p.74)¹³². Ela também é a voz da razão quando fala do poder que o macaco tinha sobre o patrão: “‘Bem, sim, ele não é apenas o dono da casa, mas é o dono do dono há muito tempo’ resmungou Honorine, e ela se retirou para a cozinha, convencida de que o Dr. Héraclius Gloss estava decididamente louco”¹³³ (2010, p.75).

Ressaltamos a expressão “boa Honorine”, pois, no francês, a palavra *bonne* pode ter dois significados: boa ou empregada doméstica. Essa palavra, hoje em dia, não é mais tão empregada, no entanto, no século XIX, ela era de uso corrente. No texto, temos, então, essa ambiguidade: *boa Honorine* com *empregada Honorine*. Contudo, a *bonne Honorine* é usada quando ela é de fato boa, entrando em contraste com a *perfide Honorine*, ou *perverse gouvernante*, quando a senhora não vai ao encontro dos interesses do patrão.

Na narrativa, Héraclius percebe que o macaco não é a reencarnação do escritor do manuscrito quando o animal pega o livro e começa a destruí-lo:

Era uma das folhas de seu manuscrito. Ele ergueu a cabeça horrorizado e viu o abominável animal preparando silenciosamente novos projéteis da mesma espécie - e ao fazer isso, o monstro fazia uma careta de satisfação tão apavorante que Satanás certamente não tivesse feito outra mais horrível quando viu Adão pegar a maçã fatal que desde Eva a Honorine, as mulheres não deixaram de nos oferecer.¹³⁴ (MAUPASSANT, 2010, p.82-83).

Honorine é comparada com a personagem bíblica que teria levado o homem a comer do fruto proibido e ter sido, assim, expulso do paraíso. Como se Eva tivesse sido o motivo de o homem ter sido levado à loucura de cometer tal ato insano. O que faz sentido no texto de Maupassant, uma vez que, momentos antes, Honorine havia prendido

¹³¹ *mais plus il approchait de sa maison, plus il ralentissait sa marche, car il agitait dans son esprit un problème bien autrement difficile encore que celui de la vérité philosophique; et ce problème se formulait ainsi pour l'infortuné docteur: «Au moyen de quel subterfuge pourrai-je cacher à ma bonne Honorine l'introduction sous mon toit de cette ébauche humaine?»*

¹³² *quand il rouvrit les yeux, sa bonne Honorine lui baignait les tempes avec du vinaigre*

¹³³ *« Ah bien oui, il n'est pas seulement le maître de la maison, mais voilà longtemps qu'il est déjà le maître du maître», grommela Honorine, et elle se retira dans sa cuisine, convaincue que le docteur Héraclius Gloss était décidément fou. »*

¹³⁴ *C'était une des feuilles de son manuscrit. Il leva la tête, épouventé, et il aperçut l'abominable animal qui préparait tranquillement de nouveaux projectiles de la même espèce - et, ce faisant, le monstre grimaçait un sourire de satisfaction si épouvantable que Satan certes n'en eut pas de plus horrible quand il vit Adam prendre la pomme fatale que depuis Ève jusqu'à Honorine les femmes n'ont cessé de nous offrir.*

o macaco ao pé da mesa e o mesmo havia ficado furioso: “a pérfida Honorine, conhecedora dos gostos e apetites desses animais, conseguira, por meio de algum truque, amarrar com segurança o pobre macaco aos pés da mesa da cozinha”¹³⁵ (MAUPASSANT, 2010, p.79). Honorine apresentava para o macaco pratos que ele não conseguiria alcançar, esse momento da narrativa é comparado ao suplício de Tântalo e a personagem é caracterizada como “a governanta perversa”¹³⁶, que “ria com vontade e imaginava refinamentos de tortura que só uma mulher é capaz de conceber”¹³⁷, e ainda, que ela apresentava uma “alegria do carrasco tentador”¹³⁸. Contudo, quando o patrão chega na cozinha, o macaco consegue se soltar das cordas. Héraclius fica indignado com a atitude da governanta, apesar de depois ter descoberto que havia sido enganado pelo macaco.

Foucault, em *A História da Loucura*, cita a obra de Josse Bade, *La Nef des Folles: Stulfiferae Naves*. Nela, vemos a xilogravura de *A nave de Eva* (BASSE, 1510, p.13):



La Nef des Folles: Stulfiferae Naves, Josse Basse, 1510, p.13

Nessa imagem, no lugar no mastro, também temos uma árvore, assim como na famosa obra de Bosch, *A nave dos loucos*, já citada neste trabalho. Nesse mastro, há uma mulher atrelada a ele e ao que parece ser uma cobra. Ao lado direito de Eva, está Adão; e do lado esquerdo da barca, vemos dois seres com chifres e com os guizos dos loucos

¹³⁵ *la perfide Honorine, qui connaissait les goûts et les appetits de ces animaux, avait réussi, au moyen d'une ruse quelconque, à ficeler solidement le pauvre singe aux pieds de sa table de cuisine*

¹³⁶ *la perverse gouvernante*

¹³⁷ *riaît à gorge déployée et imaginait des raffinements de torture qu'une Femme seule est capable de concevoir*

¹³⁸ *joie du bourreau tentateur*

remando a barca. No texto de Bade, segundo Timelli (2014), as barcas “são baseadas na alegoria de uma frota de cinco navios liderados por Eva, cada navio representando um significado personificado por uma mulher louca” (2014, p.1).

Foucault cita também o quadro *A mulher louca* (*Dulle Griet* ou *Margot, a louca*), de Pieter Bruegel:



A mulher louca, Pieter Bruegel, 1563
Museum Mayer van den Bergh, Antuérpia, Bélgica,

Nesse quadro, vemos um gigante carregando nos ombros uma barca, nela, há uma “bola irisada do saber, que se balança sem nunca se quebrar”. Na bolsa de Margot, também podemos ver uma esfera semelhante (FOUCAULT, 2017, p.21). Foucault afirma que

outro símbolo do saber, a árvore (a árvore proibida, a árvore da imortalidade prometida e do pecado), outrora plantada no coração do Paraíso terrestre, foi arrancada e constitui agora o mastro do navio dos loucos tal como se pode ver na gravura que ilustra as *Stultiferae naviculae* de Josse Bade; é ela, sem dúvida, que se balança sobre *A Nau dos Loucos* de Bosch (FOUCAULT, 2017, p.21).

Assim, depreendemos que a árvore que vai na barca tanto de Eva quanto na barca de Bosch é a árvore do saber. A esfera de Margot também é a esfera do saber. De acordo com Foucault, o louco tem um saber que não é compreendido pelo homem mediano:

este saber tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível (FOUCAULT, 2017, p.21).

Honorine, que levou o macaco à loucura, é comparada a Eva, que teria levado Adão à loucura. É Eva quem dirige a nau das loucas¹³⁹ de Josse Bade. Essa figura seria, aqui, comparada a alguém que leva o outro à loucura, que incita o outro a fazer algo irracional. Sabemos que na história da loucura a mulher foi considerada ser mais próxima e estar mais propensa à loucura do que o homem. No ensaio de Rotterdam, de 1500, já podemos ver essa questão, a mulher é considerada um “um animal estúpido e tolo, mas deliciosamente divertido, que na convivência suaviza com um pouquinho de loucura a triste gravidade do temperamento masculino” (ROTTERDAM, 2012, p.28). Ora Honorine é vista como boa, ora ela é vista como pérfida e perversa, capaz das piores torturas. Assim como Eva, Honorine é vista como alguém que pode enganar, que pode também ser má e levar o homem à loucura. No entanto, por outro lado, tanto Eva como Honorine escondem um saber, uma razão. Eva está ligada à árvore do saber e Honorine é quem, diversas vezes na narrativa, aponta a loucura em seu patrão:

- Imagine, continuou Honorine, enxugando as lágrimas com a ponta do avental, que meu pobre mestre tem a loucura das feras há quase seis meses e me jogaria fora da porta se me visse matar uma mosca, eu que estou na casa dele há quase dez anos. É bom amar os animais, mas mesmo assim eles são feitos para nós, mas o doutor não considera mais os homens, ele só vê os bichos, se acredita criado e trazido ao mundo para lhes servir. Ele lhes fala como a pessoas razoáveis e parece que ele ouve uma voz dentro deles respondendo a ele. (...) Afinal, eu não culpo esse pobre homem, ele é louco¹⁴⁰ (MAUPASSAT, 2010, p.93-94).

Na narrativa de Poe, ao adentrar no castelo, o narrador-personagem vê uma moça tocando uma ópera:

Ao piano, cantando uma ária de Bellini, estava sentada uma moça muito bonita, que interrompeu a música ao chegarmos e me acolheu com a mais graciosa cortesia. Falava baixo e havia em seus modos qualquer

¹³⁹ *La Nef de Folles*

¹⁴⁰ – *Figurez-vous, reprit Honorine en essuyant ses larmes avec le coin de son tablier, que mon pauvre maître a depuis bientôt six mois la folie des bêtes et il me jetterait à la porte s’il me voyait tuer une mouche, moi qui suis chez lui depuis près de dix ans. C’est bon d’aimer les animaux, mais encore est-il qu’ils sont faits pour nous, tandis que le docteur ne considère plus les hommes, il ne voit que les bêtes, il se croit créé et mis au monde pour les servir, il leur parle comme à des personnes raisonnables et on dirait qu’il entend au-dedans d’elles une voix qui lui répond. (...) Après tout, je ne lui en veux pas à ce pauvre homme, il est fou.*

coisa de esquisito. Pareceu-me perceber em sua expressão fisionômica sinais de pesar; havia, contudo, em sua palidez excessiva qualquer coisa que não deixava de ter certo encanto. Vestia luto pesado e como que me incutiu um sentimento misto de respeito, interesse e admiração¹⁴¹ (POE, 2017, p.117)

Essa é a primeira descrição de uma personagem feminina no conto de Poe. Vemos que a figura tem algo de estranho que o visitante não consegue discernir:

Como todas essas coisas me impressionassem, eu prestava muita atenção a tudo quanto falava em presença da moça, pois nada me assegurava de que ela estivesse em seu perfeito juízo, e havia, com efeito, em seu olhar, certo brilho estranho que quase me induzia a crer que ela não tinha uma mente sã¹⁴² (POE, 2017, p.117).

A personagem chega no local com uma grande desconfiança, uma vez que o manicômio era famoso por deixar seus pacientes livres e “vestidos exatamente como as pessoas que gozam de boa saúde mental”¹⁴³ (POE, 2017, p.117). Portanto, o visitante, julgando a mulher como uma paciente, tenta não a desagradar:

Restringi, pois, minhas observações a generalidades ou a assuntos que julguei incapazes de desagradar uma louca ou mesmo de a excitar. A tudo quanto falei, respondeu-me de modo perfeitamente sensato, e suas observações mostravam até sólido bom senso. Meus longos estudos sobre a psicologia da demência haviam me ensinado, porém a não me fiar em semelhantes provas de saúde mental. Assim, continuei durante toda a entrevista a usar da prudência com que a encetara.¹⁴⁴ (POE, 2017, p.118).

Ao perguntar ao senhor Maillard sobre a moça, ele diz que não se tratava de uma paciente, mas de uma pessoa de sua família. Logo, explica ao visitante que seu antigo “sistema de brandura” havia cessado e que era “indispensável voltar aos velhos processos psiquiátricos”¹⁴⁵, uma vez que “suas vantagens foram demais encarecidas”¹⁴⁶. (POE,

¹⁴¹ *At a piano, singing an aria from Bellini, sat a young and very beautiful woman, who, at my entrance, paused in her song, and received me with graceful courtesy. Her voice was low, and her whole manner subdued. I thought, too, that I perceived the traces of sorrow in her countenance, which was excessively, although to my taste, not unpleasingly, pale. She was attired in deep mourning, and excited in my bosom a feeling of mingled respect, interest, and admiration.*

¹⁴² *Keeping these impressions in view, I was cautious in what I said before the young lady; for I could not be sure that she was sane; and, in fact, there was a certain restless brilliancy about her eyes which half led me to imagine she was not.*

¹⁴³ *in the ordinary apparel of persons in right mind*

¹⁴⁴ *I confined my remarks, therefore, to general topics, and to such as I thought would not be displeasing or exciting even to a lunatic. She replied in a perfectly rational manner to all that I said; and even her original observations were marked with the soundest good sense, but a long acquaintance with the metaphysics of mania, had taught me to put no faith in such evidence of sanity, and I continued to practise, throughout the interview, the caution with which I commenced it.*

¹⁴⁵ *absolutely necessary to return to the old usages*

¹⁴⁶ *its advantages have been much overrated*

2017, p.119). Doutor Maillard oferece ao visitante um jantar antes de fazê-lo conhecer o instituto. Nesse jantar, havia

numerosos convivas, ao todo umas vinte e cinco ou trinta pessoas. Aparentemente, era gente de fino trato e por certo de educação elevada, embora os trajes, pelo que me pareceu, revelassem extravagante riqueza e mesmo um pouco do apuro faustoso da velha corte francesa. Observei **que as senhoras se achavam em maioria. Eram dois terços do número dos convidados**, e notei ainda que algumas delas não estavam de todo vestidas daquele modo que as parisienses consideram ser do bom gosto da moda. Por exemplo, vi várias delas, decerto com seus setenta anos de idade, adornadas com incrível profusão de joias: anéis, pulseiras e brincos, mostrando seios e braços escandalosamente nus. Reparei que muito poucos desses vestidos assentavam bem; antes, adaptavam-se mal em sua maioria aos corpos daquelas que os envergavam ¹⁴⁷(POE, 2017, p.122, grifos nossos).

De acordo Foucault (2017), no final do século XVIII surge o conceito de histeria, mau causado pela “má influência do útero” (2017, p.278): “esta doença, na qual as mulheres inventam, exageram e repetem todos os diferentes absurdos de que é capaz uma imaginação desregrada, por vezes tornou-se epidêmica e contagiosa” (RAULIN, 1758 *apud* FOUCAULT, 2017, p.279). Essa doença atacaria “muito mais as mulheres do que os homens”. De acordo com as pesquisas da época, era dada a seguinte explicação: “elas têm uma constituição mais delicada, menos firme, porque levam uma vida mais mole e por estarem acostumadas às voluptuosidades ou comodidades da vida e a não sofrer” (SYDENHAM, p.394 *apud* FOUCAULT, 2017, p.287). Portanto, o corpo feminino encerraria em si mesmo “uma eterna possibilidade de histeria. A sensibilidade simpática de seu organismo, que se irradia através de todo o corpo, condena a mulher a essas doenças dos nervos chamada *vapores*”, de acordo com Foucault (2017, p.291).

Já em 1511, com Erasmo de Rotterdam, as mulheres eram consideradas loucas:

Platão, quando parece em dúvida sobre a posição da mulher, se entre os animais racionais e os brutos, quer apenas ressaltar a extraordinária loucura desse sexo. E se por acaso uma mulher quiser passar por sábia, só conseguirá ser duas vezes louca, como se alguém quisesse, contra qualquer consideração razoável, levar um boi à palestra. Na verdade, duplica seu defeito quem, distorcendo a sua própria natureza, assume ares de virtude. Assim como, segundo o provérbio grego, macaco é

¹⁴⁷ *a very numerous company were assembled—twenty-five or thirty in all. They were, apparently, people of rank—certainly of high breeding—although their habiliments, I thought, were extravagantly rich, partaking somewhat too much of the ostentatious finery of the vielle cour. I noticed that at least two-thirds of these guests were ladies; and some of the latter were by no means accoutred in what a Parisian would consider good taste at the present day. Many females, for example, whose age could not have been less than seventy were bedecked with a profusion of jewelry, such as rings, bracelets, and earrings, and wore their bosoms and arms shamefully bare. I observed, too, that very few of the dresses were well made—or, at least, that very few of them fitted the wearers.*

sempre macaco, mesmo vestido de púrpura, mulher também é sempre mulher, ou seja, louca, por mais que se disfarce (ROTTERDAM, 2012, p.29).

No conto de Poe, o visitante pergunta o gênero e a quantidade dos encarcerados:

- E quantos tem agora o senhor encarcerados?
- Neste momento, no máximo uns dez.
- E mulheres, sobretudo, não?
- Pelo contrário! Todos homens, e, digo-lhes, cada grandalhão!
- Curioso! Sempre ouvi dizer que a maioria dos alienados pertence ao sexo frágil.
- Em geral, sim, mas nem sempre. Há algum tempo, aqui tínhamos vinte e sete enfermos e, deles, nada menos de dezoito mulheres. Mas de uns tempos para cá as coisas mudaram muito, como o senhor vê.¹⁴⁸ (POE, 2017, p.132-133)

Nesse diálogo entre o visitante e Dr. Maillard, percebemos a grande presença das mulheres no manicômio. O diretor do hospício afirma que as mulheres que estavam presentes no jantar eram as enfermeiras, pois: “nada poderíamos fazer sem as mulheres. Para os loucos, são os melhores enfermeiros, têm um jeito especial, o senhor não o ignora. Nos olhos, dispõem de efeitos maravilhosos, qualquer coisa que lembra a fascinação das serpentes, o senhor bem o sabe...”¹⁴⁹ (POE, 2017, p.134). Mais uma vez, vemos a mulher ligada à imagem da serpente, da tentação, de alguém que é capaz de levar o outro à loucura.

A moça que o visitante vê ao piano ao entrar no casarão também estava presente naquele jantar: “tive enorme surpresa ao vê-la mal-amanhada num vasto vestido de abas, com sapatos de salto alto e um boné seboso de renda de Bruxelas, grande em demasia para sua cabeça, tanto que imprimia ao rosto ridícula impressão de pequenez”¹⁵⁰ (POE, 2017, 122-123). O visitante vai percebendo que aquelas mulheres talvez não fossem as enfermeiras, mas, na realidade, as loucas:

Havia, em suma, tal extravagância na roupa de toda aquela gente que ao pensamento me voltou a ideia primitiva do “sistema de brandura”, fazendo-me pensar que o sr. Maillard queria até o fim do jantar manter-me as ilusões, receoso de que me causasse desagradável sensação

¹⁴⁸ “And how many have you in charge?” “At present we have not more than ten, altogether.” “Principally females, I presume?” “Oh, no—every one of them men, and stout fellows, too, I can tell you.” “Indeed! I have always understood that the majority of lunatics were of the gentler sex.” “It is generally so, but not always. Some time ago, there were about twenty-seven patients here; and, of that number, no less than eighteen were women; but, lately, matters have changed very much, as you see.”

¹⁴⁹ “we could not do at all without the women; they are the best lunatic nurses in the world; they have a way of their own, you know; their bright eyes have a marvelous effect;—something like the fascination of the snake, you know.”

¹⁵⁰ but my surprise was great to see her wearing a hoop and farthingale, with high-heeled shoes, and a dirty cap of Brussels lace, so much too large for her that it gave her face a ridiculously diminutive expression.

durante a refeição perceber que estava à mesa em companhia de lunáticos¹⁵¹ (POE, 2017, p.123).

O visitante conclui que eram apenas muitas “esquisitices”, uma vez que “o mundo comporta gente de toda laia, cuja mentalidade é a mais diversa, guiando-se por uma série de hábitos absolutamente convencionais” (POE, 2017, p.124). Desse modo, o narrador nos mostra que não haveria nada ali para se admirar “*nihil admirari*” (POE, 2017, p.124), o que prova como a loucura seria, pois, uma convenção da sociedade.

No conto Machadiano, temos a personagem feminina, esposa de Bacamarte: “D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática” (ASSIS, 1998, p.273). Assim ela é caracterizada na primeira página do conto. Ela se casa com o personagem principal que já contava com seus quarenta anos com o intuito de lhe dar filhos, pois “reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes” (1998, p.273), no entanto, “D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos” (ASSIS, 1998, p.274). Subsequente a esse episódio na vida de Simão, “o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção – o recanto psíquico, o exame da patologia cerebral” (ASSIS, 1998, p.274). Talvez tenha sido a decepção com D. Evarista a primeira causa de sua loucura?

Lembramos que o papel da mulher brasileira no fim do século XIX consistia em ter filhos e cuidar deles, da casa e do marido, dessa forma, ela estaria cumprindo com suas tarefas sociais. De acordo com Cunha (2014), nessa sociedade, levando em conta as mulheres de classes mais abastadas, “cabia ao homem a responsabilidade financeira da família e a mulher competia todas as funções da casa, mediante a procriação e a educação dos filhos” (2014, p.3). Caso as mulheres se desviassem desse rumo, elas seriam “tidas como mulheres desprezíveis, pois não se enquadravam nos moldes conservadores que a Igreja e muitos juristas recomendavam e faziam grandes esforços para evitar qualquer alteração na ordem social” (2014, p.3). Ainda, de acordo com a estudiosa, “o que contava não eram seus desejos, mas sim sua função social, o pilar de sustentação do lar” (2014,

¹⁵¹ *There was an air of oddity, in short, about the dress of the whole party, which, at first, caused me to recur to my original idea of the “soothing system,” and to fancy that Monsieur Maillard had been willing to deceive me until after dinner, that I might experience no uncomfortable feelings during the repast, at finding myself dining with lunatics*

p.4). Portanto, pensando nesse papel social da mulher no século XIX, cabe questionar a primeira razão da frustração de Bacamarte.

O narrador diz que “a índole natural da ciência é a longanimidade” (1998, p.274), ou seja, a resignação com que se suportam contrariedades. Bacamarte espera os filhos por “três anos, depois quatro, depois cinco” (ASSIS, 1998, p.274), ao fim desse período estudara vários livros, enviara D. Evarista a consultas, aconselhou a mulher um regime, no entanto, “a ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência – explicável, mas inqualificável – devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes” (ASSIS, 1998, p.274). D. Evarista não responde como deveria. O narrador considera a falta de filhos como um ato de resistência “explicável, mas inqualificável”, ou seja, condenável, inconveniente, uma vez que a família Bacamarte não teria descendentes. O alienista passa então a buscar a ciência para “curar todas as mágoas” (ASSIS, 1998, p.274) e mergulha no estudo da loucura.

D. Evarista, em certos momentos, também desconfiará da razão de seu marido quando percebe que há algo de errado na Casa Verde: “D. Evarista achou realmente extraordinário que toda aquela gente ensandecesse; um ou outro, vá; mas todos? Entretanto, custava-lhe duvidar; o marido era um sábio, não recolheria ninguém à Casa Verde sem prova evidente de loucura” (ASSIS, 1998, p.294). No entanto, sua posição de mulher do psiquiatra da cidade lhe brilha mais os olhos e ela não persiste na desconfiança: “ela era a esposa do novo Hipócrates, a musa da ciência, anjo, divina, aurora, caridade, vida, consolação; trazia nos olhos duas estrelas, segundo a versão modesta de Crispim Soares, e dois sóis, no conceito de um vereador” (ASSIS, 1998, p.294).

No texto machadiano, Dona Evarista também é comparada a Eva. No jantar de retorno de viagem, um rapaz “declamou um discurso em que o nascimento de D. Evarista era explicado pelo mais singular dos reptos”: Martim Brito profere as seguintes palavras: “Deus, disse ele, depois de dar ao universo o homem e a mulher, esse diamante e essa pérola da coroa divina (e o orador arrastava triunfalmente esta frase de uma ponta a outra da mesa) Deus quis vencer a Deus, e criou D. Evarista” (ASSIS, 1998, p.294). Depois desse discurso, o Alienista considera o moço doido e examina: “trata-se de um caso de lesão cerebral; fenômeno sem gravidade, mas digno de estudo...” (ASSIS, 1998, p.295). Três dias depois daquele jantar, o poeta é colocado na casa de saúde.

Posteriormente, a própria D. Evarista também vai ser enviada para a Casa Verde, pois ficara indecisa entre qual colar de diamantes usar em um baile, sendo assim, depois

de observá-la com manifestação de furor pelas “sedas, veludos, rendas e pedras preciosas”, ele a diagnostica com “mania sumptuária” (ASSIS, 1998, p.314), ou seja, mania de gastar. Desse modo, “a vila inteira ficou abalada com a notícia de que a própria esposa do alienista fora metida na Casa Verde. Ninguém acreditou; devia ser invenção de algum gaiato. E não era: era a verdade pura” (1998, p.313-314).

As personagens femininas: Honorine, Dona Evarista e as enfermeiras de Dr. Maillard percorrem caminhos diferentes na narrativa. Em Maupassant, Honorine é a voz da razão, o sexo forte; em Poe, as enfermeiras fazem parte do grupo dos insanos liderado pelo médico; e, em Maupassant, D. Evarista é fútil e vista como incapaz de gerar descendentes.

CAPÍTULO 6: A VERDADE E O SABER

6.1 - A dupla verdade e a retórica de Aristóteles

No conto de Machado de Assis, a personagem principal estuda Averróis em sua biblioteca. Este filósofo e médico islâmico, nascido em Córdoba no século XII, dedicara sua vida em busca da verdade, e comentou e defendeu as ideias de Aristóteles. Depois da sua tradução para o latim em torno de 1230, suas ideias ficaram muito conhecidas no ocidente e desencadearam um movimento chamado “averroísmo latino”, segundo Oliveira (2016, p.108). De acordo com o estudioso, o filósofo “está convencido de que a verdadeira filosofia é a de Aristóteles. Em razão desse convencimento, apresenta o pensamento do Estagirita de maneira independente da teologia e da religião” (OLIVEIRA, 2016, p.109). Para Averróis, a religião não deveria se contrapor à filosofia, pois “a verdade é única. É a verdade da razão” (2016, p.110). Haveria, pois, duas formas de se chegar à verdade, ou de acordo com o averroísmo latino, a dupla verdade.

Essa doutrina responderia à questão de como a fé cristã poderia ser compatível com a filosofia ou com a ciência. Averróis tenta defender a independência da filosofia e a independência da fé, como dois meios de se chegar à verdade. Mesmo que duas verdades afirmem o contrário, elas poderiam estar certas ao mesmo tempo. A doutrina da dupla verdade significaria, pois, que algumas ideias são verdadeiras mesmo que contraditórias, ou seja, duas verdades contraditórias podem coexistir. Essa doutrina foi atribuída aos averroístas Siger de Brabante, Boécio de Dácia, Isaac Albalag e ao próprio Averróis, no entanto, a teoria nunca foi por ele efetivamente defendida ou postulada.

Machado escolhe a dedo o filósofo que Bacamarte vai estudar em sua biblioteca: “o ilustre médico escrutava um texto de Averróis; os olhos dele, empanados pela cogitação, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, cegos para a realidade exterior, videntes para os profundos trabalhos mentais” (ASSIS, 1998, p.300). Ao colocar o livro de volta na estante, lembremo-nos que esta obra de Averróis causa uma pequena perturbação na prateleira de livros, o alienista “levantou-se da cadeira firme e tranquilo, foi depositá-lo na estante. Como a introdução do volume desconcertasse um pouco a linha dos dois tomos contíguos, Simão Bacamarte cuidou de corrigir esse defeito mínimo, e, aliás, interessante” (ASSIS, 1998, p.301).

A defesa dos caminhos possíveis para se chegar à verdade que Bacamarte estaria lendo no livro de Averróis teria a ver com a narrativa em forma de ampulheta. Ora ele testará um caminho, ora ele testará outro inverso para se chegar à verdade. Assim como

as outras personagens dos outros contos que aqui analisamos: Dr. Maillard e Héraclius. Ambos também testarão dois caminhos opostos e contraditórios a fim de chegarem à verdade.

No texto de Machado, a defesa da verdade de Bacamarte passa pela retórica de Aristóteles. Essa arte do convencimento está presente tanto no discurso do alienista como no discurso de Porfírio, um de seus principais opositores.

Na obra *Retórica* de Aristóteles, vemos que há três modos de persuasão: ethos, pathos e logos. A Retórica “ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos” (JUNIOR, 2005, p.33), a Poética, para Aristóteles, seria “a arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins essencialmente poéticos e literários” (JUNIOR, 2005, p.33). Há, portanto, uma oposição entre as duas artes. Aqueles que sustentam a fusão da retórica com a poética seriam os neo-retóricos. (JUNIOR, 2005, p.33). A grande contribuição de Aristóteles na Retórica foi que ele identificou três meios de persuasão: “a lógica do assunto, o caráter do orador e a emoção dos ouvintes” (JUNIOR, 2005, p.35) e ainda como o discurso se impõe. Aristóteles afirma que a retórica é:

a outra face da dialética, pois ambas se ocupam de questões mais ou menos ligadas ao conhecimento comum e não correspondem a nenhuma ciência em particular. De facto [sic], todas as pessoas de alguma maneira participam de uma ou de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar. (ARISTÓTELES, 2005, p.89)

Portanto, podemos dizer que a retórica é a arte de argumentação a fim de convencer, de persuadir o outro. Sobre o Pathos, Aristóteles

mostra como os elementos de uma argumentação psicológica também se podem usar como parte integrante da argumentação entimemática. O sofista estimula as emoções para desviar os ouvintes da deliberação racional. O orador aristotélico controla as paixões pelo raciocínio que desenvolve com seus ouvintes. (JUNIOR, 2005, p.41)

A ciência exata, portanto, pode também não convencer, uma vez que ela também faz parte de um discurso no qual precisa, de certa forma, persuadir o outro de sua verdade. Segundo o filósofo: “nem mesmo que tivéssemos a ciência mais exacta [sic] nos seria fácil persuadir com ela certos auditórios” (2005, p.93). Aristóteles diz ainda que “o discurso científico é próprio do ensino, e o ensino é aqui impossível, visto ser necessário que as provas por persuasão e os raciocínios se formem de argumentos comuns (...) a

propósito da comunicação com as multidões” (2005, p.93). No entanto, o filósofo lembra que “é evidente que pertencem a esta mesma arte o credível e que tem aparência de o ser”. (2005, p.94).

Para convencer o outro, precisamos de provas e “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter [sic] moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 2005, p.96). Persuadir pelo carácter seria deixar “a impressão de o orador ser digno de fé”, ou seja, acreditamos no que ele diz pois demonstra ter conhecimento, ser honesto e não tem dúvidas sobre o que diz. Essa crença no orador não vem de uma construção prévia, mas é edificada pelo seu discurso, é o “resultado do discurso” (2005, p.96). Persuade-se também pela emoção causada no interlocutor ao ouvir o discurso, a emoção que “estes são levados a sentir” por meio do discurso, pois “os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (ARISTÓTELES, 2005, p.97). O discurso também é uma forma de persuadir o outro “quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular” (p.98). As maneiras de persuadir servem a quem consegue articulá-las e pensar logicamente, são “mera faculdade de proporcionar razões para os argumentos” (p.97).

A arte de persuadir se aproxima muito da política, uma vez que no discurso político temos argumentos voltados a um fim: convencer uma multidão de algo. Esse algo pode ser ou parecer ser, pode convencer por ser “crível imediatamente e por si mesmo, ou parece sê-lo porque demonstrado mediante premissas persuasivas e convincentes” (ARISTÓTELES, 2005, p.98). Persuade-se um público via logos, ethos, páthos e discurso, ou seja, via argumentos racionais, lógicos e que podem apelar pela emoção devido a sua estrutura de discurso.

No conto de Machado, *O Alienista*, Bacamarte convence a câmara de que a cidade precisava de uma casa de saúde para cuidar de seus alienados, ele “foi à câmara, onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira” (ASSIS, 1998, p.275). Ele tinha uma imagem de um “alto espírito”, um “varão ilustre”, do “o maior dos médicos do Brasil de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1998, p.273-276), portanto, já convenceria pelo carácter, uma vez que pelo seu currículo e imagem que apresenta causa a impressão de ser “digno de fé”, digno de confiança da parte dos ouvintes. Ao discursar na câmara, devido a sua eloquência, convence a população de seu conhecimento e de sua capacidade, e ainda apela para

emoção em vários momentos, como por exemplo em seu discurso com o boticário Crispim Soares:

- A caridade, Sr. Soares, entra decerto no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas, que é assim que interpreto o dito de S. Paulo aos coríntios: “Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada”. O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS, 1998, p.277)

Simão andava pela cidade como um filósofo: “todo o tempo que lhe sobrava aos cuidados da Casa Verde, era pouco para andar na rua, ou de casa em casa, conversando com as gentes, sobre trinta mil assuntos, e virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heroicos” (p.283). O alienista convence tão bem a sociedade de Itaguaí que chega a colocar quase ela toda dentro na casa de alienados. No entanto, o discurso do médico passa a não convencer mais devido ao grande terror que a cidade provava.

Cárcere privado: eis o que se repetia de norte a sul e de leste a oeste de Itaguaí, - a medo, é verdade, porque durante a semana que se seguiu à captura do pobre Mateus, vinte e tantas pessoas, - duas ou três de consideração, - foram recolhidas à Casa Verde. O alienista dizia que só eram admitidos os casos patológicos, mas pouca gente lhe dava crédito. Sucediã-se as versões populares. Vingança, cobiça por dinheiro, castigo de Deus, monomania do próprio médico, plano secreto do Rio de Janeiro com o fim de destruir em Itaguaí qualquer gérmen de prosperidade (...) mil explicações, que não explicavam nada, tal era o produto diário da imaginação pública. (ASSIS, 1998, p.292)

Já sem o apoio da população e o terror crescendo, veio a rebelião para acabar com a “bastilha da razão” (p.298). Diziam os agitadores que “Itaguaí não podia continuar a servir de cadáver aos estudos e experiências de um déspota” (p.298). O barbeiro era quem liderava a revolta, e é ele quem passa a ter o discurso mais crível: “já não eram trinta, mas trezentas pessoas que acompanhavam o barbeiro” (p.299). Assim, a turba vai até a casa de Simão Bacamarte e o líder pede em nome de todos que a “Casa Verde seja demolida, ou pelo menos despojada dos infelizes que lá estão”, afirma ainda “queremos dar liberdade às vítimas do vosso ódio, capricho, ganância” (p.302). Vemos, portanto, que o barbeiro apela para o páthos da população e não tanto para um pensamento racional e lógico, somente com o seguinte argumento: “se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes quem nos afirma que o alienado não é o alienista?” (p.299)

Todos em Itaguaí se encontram assustados com seus familiares reclusos na casa e com o sentimento de insegurança, pois a qualquer minuto, poderiam ser novas vítimas do alienista. Face aos revoltosos, Simão sorri e responde:

- Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salgo aos mestres e a Deus. Se quereis emendar a administração da Casa Verde, estou pronto a ouvir-vos; mas se exigis que me negue a mim mesmo, não ganhareis nada. Poderia convidar alguns de vós, em comissão dos outros, a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-vos razão do meu sistema, o que não farei a leigos, nem a rebeldes. (ASSIS, 1998, p.302)

O discurso de Simão é sempre pautado na racionalidade, na lógica científica e também apela para a emoção. O alienista se mostra superior a todos aqueles que ali estão em sua frente, visto que são “leigos e rebeldes”, portanto, não merecem sua atenção. Depois de seu discurso “a multidão ficou atônita, era claro que não esperava tanta energia e menos ainda tamanha serenidade” (p.302). O líder da revolta tenta retomar o discurso convidando a todos para a demolição da casa, no entanto “poucas vozes e frouxas lhe responderam” (p.302), “a resposta do alienista diminuíra o furor dos sequazes” (p.302). O barbeiro se contém ao insultá-los e retoma em um discurso ainda mais inflamado voltado ao páthos da população:

- Meus amigos, lutemos até o fim! A salvação de Itaguaí está nas vossas mãos dignas e heróicas. Destruamos o cárcere de vossos filhos e pais, de vossas mães e irmãs, de vossos parentes e amigos, e de vós mesmos. Ou morrereis a pão e água, talvez a chicote, na masmorra daquele indigno. (ASSIS, 1998, p.303)

Em resposta, “a multidão agitou-se” novamente, “era a revolta que tornava a si da ligeira síncope, e ameaçava arrasar a Casa Verde” (p.303). A multidão chega até a câmara depois de alguns percalços no caminho e, mais uma vez, Porfírio assume a palavra a fim de representar a cidade.

Itaguaienses!

Uma Câmara corrupta e violenta conspirava contra os interesses de Sua Majestade e do povo. A opinião pública tinha-a condenado; um punhado de cidadãos, fortemente apoiados pelos bravos dragões de Sua Majestade, acaba de a dissolver ignominiosamente, e por unânime consenso da vila, foi-me confiado o mando supremo, até que Sua Majestade se sirva ordenar o que parecer melhor ao seu real serviço. Itaguaienses! Não vos peço senão que me rodeeis de confiança, que me auxiliéis em restaurar a paz e a fazenda pública, tão desbaratada

pela Câmara que ora findou às vossas mãos. Contai com o meu sacrifício, e ficai certos de que a coroa será por nós.

O Protetor da vila em nome de Sua Majestade e do povo
Porfírio Caetano das Neves (ASSIS, 1998, p.305)

Após seu discurso na câmara, a população confiou em sua palavra esperando que “o alienista dentro de vinte e quatro horas estaria a ferros, e destruído o terrível cárcere” (p.306). Na cidade, “toda gente o aclamava”, seria, portanto, o início de um “novo governo” (p.306). Vemos aqui, mais uma vez, que o Alienista é tido como um governante e não somente como um cientista, a casa verde é uma “instituição pública” (p.309). O que os itaguaenses esperavam não aconteceu, Porfírio, à custo de “onze mortos e vinte e cinco feridos” (p.310), tenta se juntar ao Alienista, provando ter enganado a população para conseguir enfim um lugar de destaque na política da cidade. O médico o toma como louco, juntamente com “cerca de cinquenta aclamadores do novo governo” e os prende na Casa Verde, continuando, assim, a sua missão em Itaguaí. O narrador afirma: “este ponto da crise de Itaguaí marca também o grau máximo da influência de Simão Bacamarte. Tudo quanto quis, deu-se-lhe (...) daí em diante foi uma coleta desenfreada” (p.312). Simão Bacamarte é comparado a um “Hipócrates forrado de Catão” (ASSIS, 1998, p.315), lembrado mais uma vez como o seu discurso sempre fora político. Hipócrates, um médico, forrado de Catão, um político inflexível.

6.2 - O contrato veridictório e quadrado semiótico de Greimas

Segundo Lopes e Beividas (2007), na epistemologia da imanência, haveria uma *verdade construída*, operada pelas estratégias discursivas justamente destinadas a fazer parecer verdadeiro. Assim, não há verdade no mundo, mas um jogo oscilante de discursos *veridictórios* que constroem seus *efeitos de verdade* (2007, p.34). Segundo os autores, o discurso humano seria um acordo entre o contrato veridictório, o que estabelece o parecer verdadeiro, e o contrato fiduciário, ou seja, aquele que estabelece as diversas posições do crer (2007, p.35). As estratégias: “tentação, sedução, provocação e intimidação”, de acordo com os estudiosos, dependeriam da “competência modal da fonte-destinadora” e da “incidência na competência moral do sujeito manipulável” (2007, p.35).

Podemos perceber, no conto de Poe, que há tanto a manipulação pelo saber (sedução), quanto a manipulação pelo poder (provocação), e ambas procuram o *fazer crer*, o *com-vencer*, como diria Greimas (2014, p.135). A personagem principal assume o jogo do *fazer-crer* assim que aceita a entrada do visitante em seu manicômio. Maillard usa

tanto da sedução, ao falar de si e gabar-se do seu método para tratar dos pacientes : “na minha humilde opinião, o novo método mostrou-se muito superior ao anterior”¹⁵² (POE, 2017, p.139); como da provocação, pois afirma que naquele manicômio ele só permitia a entrada de “pessoas cuja discrição fosse inatacável”¹⁵³ (POE, 2017, p.119) e, na sequência da narrativa, afirma que, “daquele momento em diante, não admitiu nenhum visitante, exceção feita, certo dia, de um moço de fisionomia muito estúpida, que não lhe podia inspirar nenhuma desconfiança”¹⁵⁴ (POE, 2017, p.138). Essas provocações, no entanto, parecem uma faca de dois gumes, pois, por um lado, o Doutor provoca a inteligência do visitante, fazendo-o crer que a história que ele conta parece ser verdadeira, uma vez que ele conta como se tivesse presenciado tudo aquilo, fazendo parte daqueles que tinham sido presos; por outro lado, são essas mesmas provocações, por exemplo, como neste diálogo:

- Não me diga! Nunca, em toda minha vida, ouvi falar absurdo igual.
- Pois é fato. E tudo aconteceu graças a um idiota, um louco que, não sei como, se metera na cabeça haver inventado o melhor sistema de governo deste mundo, governo dos loucos, entenda-se.¹⁵⁵ (POE, 2017, p.137).

Esses diálogos vão levando o visitante a diminuir a confiança, até se dar o desfecho, em que ele não mais crê na história contada por Dr. Maillard, uma vez que compreende tudo e vê os verdadeiros guardas adentrarem o salão.

De acordo com Fiorin (2018, p. 75), “o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. Por isso, ele [o ato de comunicação] é sempre persuasão”.

Vemos no conto que o sr. Maillard, para que seu discurso pareça verdadeiro, tenta persuadir e manipular o visitante. O Doutor assume, primeiramente, uma posição de “nobre aspecto, maneiras finíssimas, além de um certo ar de gravidade, dignidade e prestígio”¹⁵⁶ (Poe, 2017, p.116). No decorrer do conto, percebemos que a personagem principal se mostra sempre vaidosa por haver aplicado seus métodos inovadores e “parecia muito orgulhoso quando falava de sua posição de diretor de uma casa de

¹⁵² *and it is my honest opinion that his treatment was a much better treatment than that which it superseded.*

¹⁵³ *and none obtained access to the premises upon whose discretion I could not rely.*

¹⁵⁴ *He admitted no visitors at all—with the exception, one day, of a very stupid-looking young gentleman of whom he had no reason to be afraid*

¹⁵⁵ *“You don’t tell me so! I never heard of anything so absurd in my life!”*

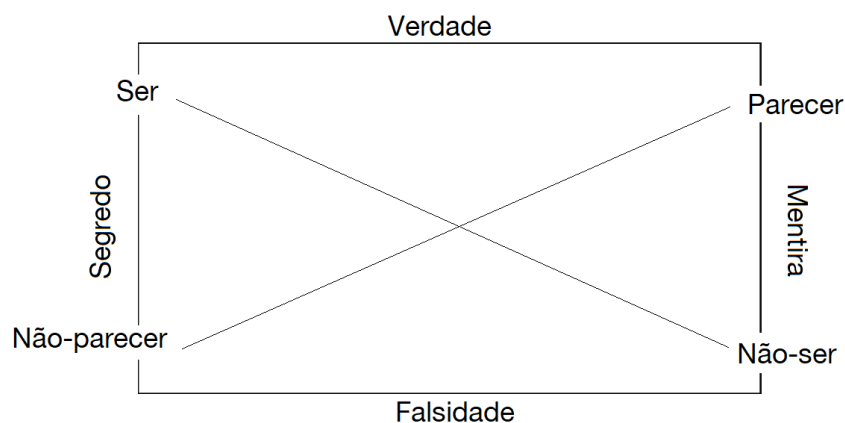
“Fact—it all came to pass by means of a stupid fellow—a lunatic—who, by some means, had taken it into his head that he had invented a better system of government than any ever heard of before—of lunatic government, I mean.

¹⁵⁶ *He was a portly, fine-looking gentleman of the old school, with a polished manner, and a certain air of gravity, dignity, and authority which was very impressive.*

saúde”¹⁵⁷ (POE, 2017, p.125). No entanto, em uma de suas provocações, o diretor do manicômio alerta o visitante para não acreditar piamente no que lhe falam ou no que ele mesmo vê:

– O senhor ainda é moço, meu amigo! Replicou meu anfitrião. – Tempo virá, porém, em que poderá o senhor julgar por si mesmo o que vai pelo mundo afora, sem se fiar nos falatórios do povo. *Não creia em nada do que lhe contarem, nem creia senão na metade do que puder ver.* Não Relativamente às nossas casas de saúde, é certo que algum ignorante zombou da sua boa-fé. Depois do jantar, quando o senhor estiver suficientemente descansado da fadiga da viagem, terei o maior prazer em levá-lo a percorrer nosso instituto. Assim, poderá apreciar um sistema que, a meu ver, e no de todas as pessoas que já lhe viram os resultados, é, de todos que até hoje se idearam, o mais eficaz¹⁵⁸ (POE, 2017, p.121, grifos nossos).

Nesse jogo, podemos aplicar o quadrado semiótico de Greimas sobre a verdade e a mentira (BALDAN, 1988, p.51):



De acordo com Baldan, as definições deste quadro seriam as seguintes:

- a) *verdade* – “aquilo que é e que parece ser isso que é” (produção do saber autêntico).
- b) *falsidade* – “aquilo que nem é (o que é) e nem parece ser (isso que é)” (produção do não-saber).
- c) *mentira* – “aquilo que parece ser (o que é) mas não é” (produção de simulação do saber-parecer saber).
- d) *segredo* – “aquilo que é (o que é) mas não parece ser” (produção de dissimulação do saber-parecer não-saber) (BALDAN, 1988, p.51).

¹⁵⁷ He seemed quite willing to speak of his position as superintendent of a *Maison de Santé*.

¹⁵⁸ “You are young yet, my friend,” replied my host, “but the time will arrive when you will learn to judge for yourself of what is going on in the world, without trusting to the gossip of others. Believe nothing you hear, and only one-half that you see. Now about our *Maisons de Sante*, it is clear that some ignoramus has misled you. After dinner, however, when you have sufficiently recovered from the fatigue of your ride, I will be happy to take you over the house, and introduce to you a system which, in my opinion, and in that of everyone who has witnessed its operation, is incomparably the most effectual as yet devised.”.

De acordo com Denis Bertrand (2003, p.241), esse mesmo quadrado citado acima, chamado de “quadrado da veridicção”, mostra como seria uma “combinação de valores de *ser* e *parecer*, e de suas negações” (2003, p.241). Segundo o autor, o desenvolvimento da veridicção vai se dar em um jogo de linguagem e dos sentidos; e vai se basear sempre entre o *parecer* e o *ser* (2003, p.240). O *parecer* pode ser apenas uma “promessa de ser” ou um meio de persuadir o enunciatário. Segundo Bertrand, “a veridicção vem tomar o lugar de uma problemática da verdade, estabelecida como valor ontológico ou (...) como valor referencial” (2003, p.240) visto que a atribuição de sentidos dependerá do “reconhecimento comum de “mundo” na leitura” (BERTRAND, 2003, p.235). O estudioso interpreta o quadro desta forma:

quando há coincidência do parecer e do ser num universo de discurso, há “verdade”; a coincidência do parecer e do não-ser define a “mentira”; a do não-parecer e do ser define o “segredo”; enfim, a coincidência do não-parecer e do não-ser define a “falsidade” (BERTRAND, 2003, p. 235).

Para Baldan (1988):

o contrato de veridicção insere-se, implícita ou explicitamente, no enunciado, mas se reinterpreta na instância do enunciatário, para quem toda mensagem recebida, seja qual for seu estatuto veridictório, apresenta-se em nível de manifestação afetado pelo sinal do “parecer”. É a partir desse parecer que o enunciatário terá de interpretar o *ser/não-ser* inscritos no nível da imanência. O enunciatário é chamado a sancionar o contrato de veridicção, a modalizar, portanto, aquele *parecer/não-parecer*, sobredeterminando-o por um *ser/não ser* (BALDAN, 1988, p.50).

Portanto, o contrato de veridicção só funciona com o contrato fiduciário, ou seja, se o enunciatário aceitar e concordar com o discurso do *parecer ser* ou do *não parecer ser verdadeiro* do enunciador. Passando por esse último contrato baseado na confiança, na crença, o enunciatário dá outra feição ao *parecer ser* do enunciador. Este, ao sancionar o discurso daquele, marca seu discurso com elementos que exprimem sua atitude ou opinião. Sendo assim, o *parecer ser* passa a *ser*, ou *parecer não ser* passa a *não ser*.

Ainda de acordo com Baldan: “a veridicção de um discurso não exprime, portanto, uma “verdade em si”, mas sim, e sempre, uma “verdade em relação a outra verdade” - a verdade do metadiscurso que declara o primeiro “falso” ou “verdadeiro” (BALDAN, 1988, p.50).

Haveria, segundo Baldan, dois tipos de interpretação: a semântica e a veridictória. A primeira, semântica, dá-se pelo texto e seu significado linguístico articulados, revelando, pois, “o conteúdo ao modo do parecer/não parecer” (BALDAN, 1988, p.52). A segunda, veridictória, seria a articulação entre “um metatexto sancionador, que afirma o significado ideológico do discurso, revelando o modo do ser/não ser” (1988, p.52).

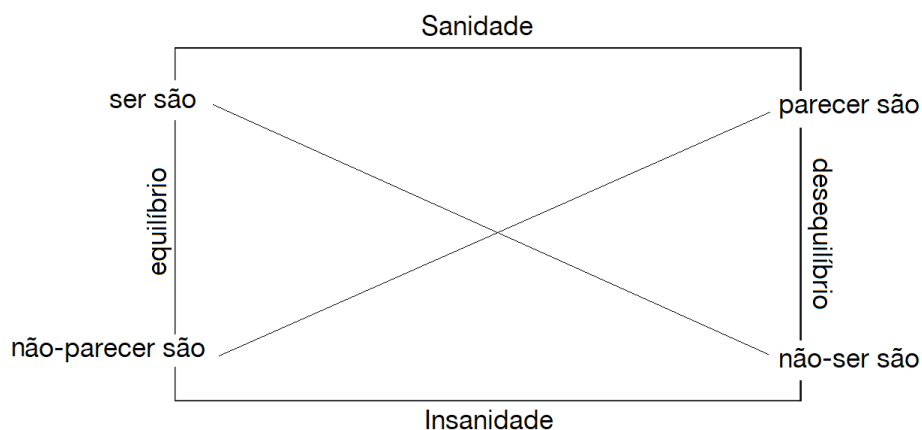
No conto de Poe, o doutor do sanatório, em conversa com o narrador do texto, quer se fazer acreditar, quer ser persuasivo, tentando manipular o seu interlocutor. Inicialmente, ele estaria no campo da sanidade: *ser são e parecer são*, ou da verdade: *ser verdadeiro e parecer verdadeiro*, até que, em um determinado momento, após uma sequência de desconfianças do narrador, o campo começa a ser outro: o da insanidade: o do *não parecer são* e o do *não-ser são*, ou o da mentira: do *não parecer verdadeiro* e do *não ser verdadeiro*.

Para tentar entender melhor o conto de Poe, propomos trabalhar com o quadrado semiótico, que, segundo Bertrand (2003), trata da “estrutura de um microuniverso semântico”, e:

desdobra-se sob a forma de uma estrutura elementar (ou quadrado semiótico). Esse modelo define as relações lógico-semânticas em cujo cruzamento se constituem as significações. Oriundo do modelo lógico aristotélico, o quadrado articula as relações de contradição, contrariedade, complementariedade e hierarquia. (BERTRAND, 2003, p.429)

Portanto, propomos mais três quadrados semióticos com os opostos *sanidade* e *insanidade*. Lembramos que os quadrados semióticos funcionam somente no universo do texto e não se trata de uma proposta geral. As relações que aqui se estabelecem não servem para uma análise psicológica da vida real, uma vez que esta é muito mais complexa e tem diversas camadas e nuances. Poe joga com os discursos, e é exclusivamente no discurso entre as personagens do texto que essas relações podem ser estabelecidas. Vejamos o quadro proposto:

Quadrado 1



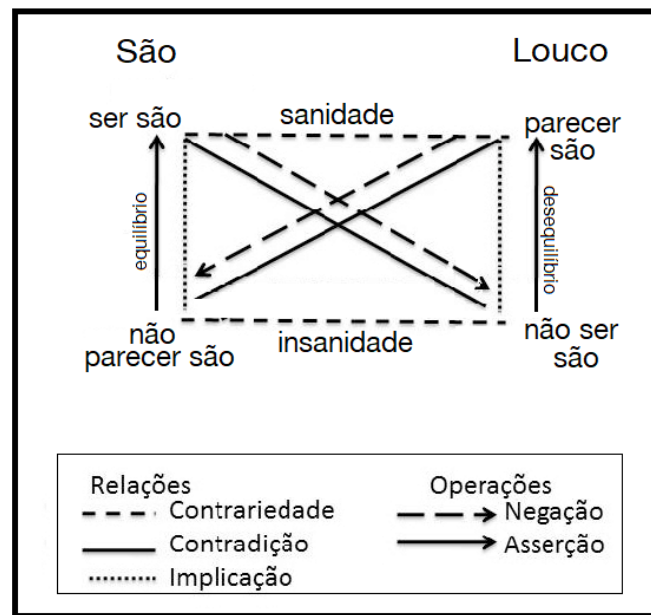
Este quadrado nos permitiria as seguintes definições:

- Sanidade: aquilo que é são e que parece são.
- Insanidade: aquilo que não é são e não parece são.
- Desequilíbrio: aquilo que parece são, mas não é.
- Equilíbrio: aquilo que é são, mas parece não ser.

Podemos interpretar esse quadro usando a mesma lógica de Denis Bertrand (2003, p.241) para o quadro verdade e mentira: quando há coincidência do *parecer são* e do *ser são* num universo de discurso, há *sanidade*; a coincidência do *parecer são* e do *não-ser são* define o *desequilíbrio*; a do *não-parecer são* e do *ser são* define o *equilíbrio*; enfim, a coincidência do *não-parecer são* e do *não-ser são* define a *insanidade*. Quando o *não-ser* age sobre o *parecer*, temos uma simulação. (BERTRAND, 2003, p.243)

No conto de Poe, percebemos nitidamente essa *simulação* da qual fala Bertrand (2003, p.243). Desde o início da narrativa, há uma atuação do *não-ser são* sobre o *parecer ser são*. Dr. Maillard é tido como grande intelectual do início ao fim do conto. É somente no desenlace, quando os guardas invadem o salão, que o narrador se dá conta de que Dr. Maillard fazia parte do bando de loucos. Portanto, a personagem principal simula *parecer ser são* e tenta manipular o narrador.

Quadrado 2



Este quadrado nos permitiria estabelecer as seguintes definições:

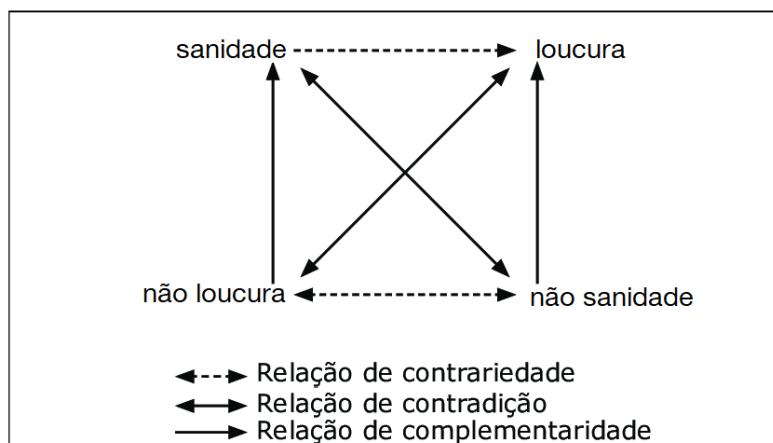
Das operações

- As operações da asserção: *não parecer são* a *ser são*, e, o *não ser são* a *parecer são* têm, entre os polos, os vários gradientes do equilíbrio ou do desequilíbrio. Essa operação seria uma asserção, ou seja, aquilo que é tomado como verdade pelo enunciador, que tem validade para ele.
- As operações da negação: o *ser são* nega o *não ser são*; o *não parecer são* nega o *parecer são* (essa operação da negação é o que produz o valor falso da verdade.)

Das relações

- Contrariedade: o *ser são* é contrariado pelo *parecer são* e vice-versa; o *não ser são* é contrariado pelo *não parecer são*.
- Contradição: *ser são* contradiz *não ser são*; *parecer são* contradiz *não parecer são*.
- Implicação: o *ser são* implica o *não parecer são*; o *parecer são* implica o *não ser são*.

Quadrado 3



Este outro quadrado semiótico nos permitiria as seguintes definições:

- A *não loucura* é contrária à *não sanidade*;
- A *não loucura* é contraditória à *loucura*; a *sanidade* é contraditória à *não sanidade*;
- A *não loucura* e a *sanidade* se complementam; a *não sanidade* e a *loucura* se complementam.

De acordo com Greimas, “a verdade é apenas um efeito de sentido”, produz-se um discurso que gere o efeito da verdade, uma vez que, segundo seus estudos, nem a verdade e nem a falsidade existem, mas a produção de um discurso, seja ele tido como verdadeiro ou falso. Portanto, o exercício que se faz é do *fazer-parecer-verdadeiro*, ou seja: “a construção de um discurso cuja função não é o dizer-verdadeiro, mas o parecer-verdadeiro”, e ainda “esse parecer não visa mais, como no caso da verossimilhança, à adequação ao referente, mas à adequação da parte do destinatário a quem se dirige, e por quem procura ser lido como verdadeiro (2014, p.122). De acordo com Greimas (2014, p.122), o que determinaria o sucesso ou o fracasso de um discurso é toda a manipulação, “a construção de um simulacro da verdade”. Esse simulacro estaria “fortemente condicionado a representação que dele fizer o destinador” (2014, p.122), ou seja, quanto mais o enunciado de um determinado enunciatário convier ao contexto cultural do enunciatário, mais o discurso se fará parecer verdadeiro, portanto, não seria aqui a verossimilhança, algo que parece verdade, ligada ao universo, mas o fazer parecer-verdadeiro para determinando enunciatário. O enunciatário constrói um simulacro da verdade que deve satisfazer as expectativas do enunciatário do texto. De acordo com Greimas: o “tipo de manipulação discursiva (...) visa um objetivo: a adesão do

destinatário, único meio de sancionar o contrato de veridicção” (2014, p. 123). Retomando Fiorin (2018), este afirma que todo ato de comunicação é persuasivo: “o enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos visando a levar o enunciatário a admitir como certo, como válido o sentido produzido” (p.75).

Percebemos esse desejo constante de persuasão no conto de Poe, o sr. Maillard tenta fazer esse simulacro da verdade. Seu discurso é direcionado ao visitante, tentando levá-lo a acreditar que ele é o diretor daquele estabelecimento, que é são e que seus colegas de trabalho também têm sanidade mental, assim como seu enunciatário.

Podemos afirmar que essa postura é a de que o enunciatário esperava ver, uma vez que foi ao manicômio por vontade e curiosidade de conhecer a “casa de saúde de que em Paris muito ouvira falar” e que “a excelente administração” da casa era bem conhecida em Paris¹⁵⁹ (POE, 2017, p.115). O narrador, ao saber que já não utilizavam lá o “sistema de brandura” diz: “- Pois eu estou muito surpreso do que o senhor me conta, porque considerava como certo que não existia melhor método para o tratamento da loucura em toda a extensão do nosso país”¹⁶⁰ (POE, 2017, p.121).

No entanto, esse fazer *parecer verdadeiro, parecer ser são* é, em alguns momentos, questionado pelo narrador, como o estranhamento dos modos da moça ao piano e ao adentrar no salão para jantar em que percebe pessoas com vestimentas estranhas, a ausência de cortinas e tapetes e a presença de sólidas trancas de ferro. Nesse momento, o narrador diz:

havia, em suma, tal extravagância na roupa de toda aquela gente que o pensamento me voltou a ideia primitiva do “sistema de brandura”, fazendo-me pensar que o sr. Maillard queria até o fim do jantar manter-me as ilusões, receoso de que me causasse desagradável sensação durante a refeição perceber que estava à mesa em companhia de lunáticos. (...) Conversando, porém, com alguns dos convivas, senti logo que minhas apreensões se dissipavam por completo.¹⁶¹ (POE, 2017, p.123)

O narrador estranha a música que a banda tocava no jantar e nota as *esquisitices* de todos os presentes, no entanto, afirma ter viajado muito e não se admirar com nada, visto que no mundo “há gente de toda laia”: “assim sendo, tranquilamente sentado à

¹⁵⁹ *The excellent administration of your affairs here is well understood in Paris(...)*

¹⁶⁰ *“I am very much surprised,” I said, “at what you tell me: for I made sure that, at this moment, no other method of treatment for mania existed in any portion of the country.”*

¹⁶¹ *There was an air of oddity, in short, about the dress of the whole party, which, at first, caused me to recur to my original idea of the “soothing system,” and to fancy that Monsieur Maillard had been willing to deceive me until after dinner, that I might experience no uncomfortable feelings during the repast, at finding myself dining with lunatics; (...) and then, too, upon conversing with several members of the company, my apprehensions were immediately and fully dispelled.*

direita de meu anfitrião, e incitado por valente apetite, fiz honra àquela esplêndida papança”¹⁶² (POE, 2017, p.124).

Ao longo do jantar, a desconfiança do narrador vai aumentando e o desequilíbrio dos convivas também. A verdade proposta por Maillard vai se dissolvendo aos poucos. Eles começam a relembrar os casos de insanidade que havia naquele manicômio e os convivas parecem cada vez mais se encaixar nesses casos. O sr. Maillard tenta controlá-los, pedindo que se contenham e, ao mesmo tempo, vai servindo mais vinho ao visitante.

O *parecer-verdade* daquelas histórias absurdas sobre pacientes antigos que se acreditavam uma sorte de animais e alimentos vai sendo construído pelos próprios convivas que imitam as atitudes dos antigos loucos. Ao surgirem horríveis gritos de longe, todos os que jantavam se sentem abalados, mas o sr. Maillard afirma: “já estamos acostumados a essas coisas (...) a intervalos certos, os loucos põem-se a urrar em uníssono (...)”¹⁶³ (POE, 2017, p.132).

Percebe-se que o narrador começa a não mais acreditar no *parecer-verdade* de Maillard, uma vez que este foi desmoronando com as atitudes de seus convivas, e chega a perceber que a mulher que imitara o galo já não estaria em seu perfeito juízo, no entanto, Maillard, tentando recuperar seu discurso de sanidade e seus argumentos para fazer o visitante acreditar nele, afirma: “(...) que está o senhor aí a pensar? Esta senhora é minha velha e especial amiga madame Joyeuse, pessoa tão sã de espírito quanto eu (...)”¹⁶⁴ (POE, 2017, p.133-134). Não podemos deixar de destacar a ironia, uma vez que, no desenlace do texto, o leitor saberá que madame Joyeuse era, na verdade, tão louca quanto o diretor daquele manicômio.

O narrador questiona sr. Maillard sobre todos os outros convivas ao perceber seus comportamentos estranhos, e o doutor retoma: “- Esquisito! Como? Acredita *mesmo* nisso? Para bem dizer, não somos pudicos aqui no Sul. Fazemos de bom grado tudo que nos passa pela cabeça, gozamos a vida e todas essas coisas... o senhor compreende...” (2017, p.134). Portanto, o diretor ainda tenta manter em seu discurso o *parecer ser são* e afirma:

Um louco pode ser *abrandado*, como se diz, durante algum tempo, mas, em suma, é sempre capaz de se tornar agressivo. E, além de tudo, sua

¹⁶² so I took my seat very coolly at the right hand of my host, and, having an excellent appetite, did justice to the good cheer set before me.

¹⁶³ We are used to these things, and care really very little about them. The lunatics, every now and then, get up a howl in concert (...)

¹⁶⁴ Mon Dieu! what is it you imagine? This lady, my particular old friend Madame Joyeuse, is as absolutely sane as myself.

astúcia é enorme e proverbial. Se tem algum projeto em vista, sabe escondê-lo com maravilhosa hipocrisia. A habilidade com que, então, finge a saúde mental oferece ao estudo do metafísico um dos mais curiosos problemas psíquicos. Quando um louco simula estar *inteiramente* bom, é mais que tempo, fique certo, de o mandar meter em camisa de força¹⁶⁵ (POE, 2017, p.136).

Essa farsa do *parecer ser são* termina quando os gritos daqueles que estavam trancados finalmente adentram a sala. Todos aqueles que contavam a história de um paciente antigo passam a ter as mesmas atitudes, como, por exemplo: o louco do champagne começa a imitar uma garrafa sendo estourada; a louca Joyeuse passa a imitar o galo; o orador louco sobe na mesa e começa um discurso; e o louco do pião começa a rodar. O sr. Maillard se esconde embaixo de um aparador e, assim, o segredo do conto é totalmente desvendado: o narrador percebe que cada história contada era a própria história daquele que a enunciava:

Por fim obtive, com o *desenlace*, uma explicação satisfatória da tragédia. Contando-me a história do louco que excitara os companheiros à revolta, narra-me o sr. Maillard o próprio caso. Dois ou três anos antes, esse senhor fora diretor do instituto. Depois, se lhe haviam desarranjado os miolos, e ele passara à categoria de enfermo.¹⁶⁶ (POE, 2017, p.141)

De acordo com Greimas (2014), há dois tipos de manipulação discursiva, camuflagem subjetivante e camuflagem objetivante, que visam um objetivo único: que o enunciatário adira ao discurso, “esse seria o único meio de sancionar o contrato de veridicção” (2014, p.123). A camuflagem objetivante consistiria em enunciados que apagarão as marcas da enunciação, não se trataria de parecer um discurso de um sujeito, mas “o puro enunciado das relações necessárias entre as coisas”, nela, o sujeito não é explícito: ou ele é suprimido ou ele se torna “*nós*”. Por outro lado, a camuflagem subjetivante, segundo o discurso de Lacan (apud GREIMAS, 2014), “para ser aceito como “verdadeiro” deve passar pelo “segredo”.” (2014, p.123). Nela, “o sujeito da enunciação se declara como um *eu* fiador da verdade (...) ao passo que a comunicação dessa verdade exige dele a construção de uma “máquina de produzir o efeito da verdade”,

¹⁶⁵ *A lunatic may be 'soothed,' as it is called, for a time, but, in the end, he is very apt to become obstreperous. His cunning, too, is proverbial and great. If he has a project in view, he conceals his design with a marvelous wisdom; and the dexterity with which he counterfeits sanity, presents, to the metaphysician, one of the most singular problems in the study of mind. When a madman appears thoroughly sane, indeed, it is high time to put him in a straitjacket.*

¹⁶⁶ *I came to same satisfactory dénouement of this tragedy. Monsieur Maillard, it appeared, in giving me the account of the lunatic who had excited his fellows to rebellion, had been merely relating his own exploits. This gentleman had, indeed, some two or three years before, been the superintendent of the establishment, but grew crazy himself, and so became a patient.*

aqui “o sujeito é explícito, mas falso, e de um saber oculto, mas “verdadeiro” (GREIMAS, 2014, p.123).

No conto, percebemos a manipulação de camuflagem objetivante, uma vez que o sr. Maillard, para se fazer *parecer verdadeiro*, *parecer ser são*, passa pelo secreto e não mostra as celas e os pacientes para o visitante, ele mantém esse seu novo método em segredo até o fim do conto, quando se dá a rebelião daqueles que estavam presos. E, ainda, para que ele alimente e construa um simulacro da verdade mais resistente, Maillard conta ao visitante como funcionava seu “método de brandura”, dá explicações a todo e qualquer estranhamento que o visitante vai tendo ao longo do conto, como uma “máquina de produzir o efeito da verdade”. Dr. Maillard seria um sujeito explícito com um saber oculto, este é mantido em segredo a fim de *parecer ser verdadeiro*.

Dado às estranhezas que o enunciatário vai observando, Dr. Maillard vai perdendo seu posto de enunciador da verdade e passa a parecer não ser verdadeiro, *parecer não ser são*, ele se revela, enfim, *falso*, com um discurso que tentava manipular, persuadir o enunciatário. Ao final do conto, o diretor do manicômio não tem sucesso nessa manipulação do seu discurso, uma vez que o enunciatário não mais está convencido de sua *verdade*, dado a todos os indícios de loucura que os convivas dão no jantar; e, por fim, dado ao fato de os verdadeiros guardas invadirem o salão. O percurso de persuasão do doutor falha ao final do conto.

Podemos perceber que os instrumentos da semiótica, tais como o quadrado semiótico e o percurso narrativo, ajudam a fazer compreender melhor o universo de um texto. Se a arte é autônoma, como disseram vários pensadores desde Aristóteles, a explicação, ou melhor, a resposta, está dentro da própria obra artística, dentro do seu próprio mundo. Os instrumentos que a semiótica propõe são um conjunto de técnicas das quais lançamos mão para assimilar melhor as estruturas de uma obra artística. As relações e conclusões aqui estabelecidas se dão em um universo particular: o conto de Poe. Essas propostas não cabem em outro contexto.

No conto de Poe, vemos um discurso dentro de outro discurso, aquele do diretor da casa dentro daquele do narrador-personagem; e, discurso do próprio autor que engloba todos os outros. Trata-se de uma estratégia do autor para persuadir o leitor. Há, portanto, um percurso de persuasão dentro de outro. O doutor quer persuadir o estudante, assim como o narrador-personagem quer persuadir o narratário, e abraçando essas vozes, temos o discurso do próprio autor que tenta persuadir o leitor. Analisamos aqui somente a relação de persuasão entre o discurso do diretor e do narrador, no entanto, todo esse

discurso faz parte da estratégia de persuasão de um discurso maior, aquele do enunciador e do enunciatário. As conclusões do discurso menor não podem ser transpostas para o discurso maior, uma vez que, imbuído de ironia, o discurso maior pode ser justamente o contrário.

6.3 - Discurso mítico-religioso e discurso científico

Historicamente, o discurso mítico-religioso e o discurso científico sempre caminharam juntos. Ora se entrelaçando, ora se chocando e se distanciando. Segundo Cassirer,

nenhuma destas configurações se funde pura e simplesmente com a outra ou dela pode ser derivada, uma vez que cada uma delas designa uma determinada forma de compreensão, na qual e através da qual se constitui um aspecto particular do “real”. Assim sendo, não se trata de maneiras diferentes pelas quais algo real em si se revela ao espírito, e sim de caminhos que o espírito segue em direção à sua objetivação, isto é, à sua auto-revelação. (CASSIRER, 1972, p. 19 *apud* PRINCIPE, p.389, 2016).

Em *Filosofia das formas simbólicas*, Ernest Cassirer estuda três campos: a linguagem, o mito e a ciência e tem como objetivo apreender e descrever os modos de objetivação que caracterizam esses três campos. O mito, segundo Cassirer, é sempre “condicionado e mediado pela atividade da linguagem”, ele é “o resultado de uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem”, uma vez que “toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta “paronímia” das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos” (CASSIRER, 1972, p.18).

De acordo com o estudioso, a mitologia seria algo necessário e inevitável à linguagem, ela seria a “obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso” (CASSIRER, 1972, p.19). Como a linguagem não dá conta de “ser” o real, mas somente de representá-lo com signos e símbolos, ela nunca vai sobrepor o pensamento.

Para Max Müller, o mundo mítico é essencialmente um mundo de ilusão – e de uma ilusão que só é explicável se se descobre o original e necessário auto-engano do espírito, do qual decorre o erro. Este auto-engano está enraizado na linguagem, que prega sempre peças ao

espírito, enredando-o por vezes naquela ambiguidade cambiante de significações que é sua herança. (CASSIRER, 1972, p.20)

Toda época tem os seus mitos, e, de acordo com Cassirer a mitologia “significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual” (CASSIRER, 1972, p.19). A linguagem não é o real, ela “reflete ao real”, ela é “uma realidade cuja medida jamais pode dar e que nunca é capaz de produzir adequadamente” (CASSIRER, 1972, p.20). Dado essa imprecisão da linguagem e todas as suas ambiguidades, nenhum processo de objetivação consegue apreender a realidade, “tendo que, para representá-la, poder retê-la de algum modo, recorrer ao signo, ao símbolo” (CASSIRER, 1972, p.21). Assim, podemos concluir que qualquer pensamento, seja na esfera do mito, da arte, da linguagem ou do conhecimento teórico-científico, chega a “ser mera fantasmagoria, pois nem este pode refletir a autêntica natureza das coisas tais como são” (CASSIRER, 1972, p.21).

De acordo com Cassirer, conceitos são “formações e criações do pensar” que não encerram em si a “verdadeira forma”, mas a forma do próprio pensar, ou seja, uma forma outra que não à “verdadeira”, à “original”. Dessa forma, “tanto o saber, como o mito, a linguagem e a arte foram reduzidas a uma espécie de ficção, que se recomenda por sua utilidade prática, mas à qual não podemos aplicar a rigorosa medida da verdade, se quisermos evitar que se dilua no nada” (CASSIRER, 1972, p.21).

Em vez de tentar procurar e medir “o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais”, visto que não haveria como, Cassirer propõe tentar descobrir a “regra espontânea de geração” de cada discurso, ou seja, como cada símbolo “gera e parteja o seu próprio mundo significativo” (CASSIRER, 1972, p.22). Segundo Cassirer, o que importa é o modo que as realidades (linguagem, mito, arte e ciência) se “inteiram e [se] condicionam mutuamente” (p.22). Cada “forma de ideação” tem sua função individual, sendo relativamente dependente e independente entre si (p.23). Cada uma das formas simbólicas, seja ela da linguagem, da ciência ou do mito, “é uma espécie à parte do ver e abriga, em seu íntimo, um foco de luz próprio e peculiar” (p.25), portanto, as três realidades podem coexistir e afirmarem uma verdade que lhes é própria sem que a outra seja anulada por isso. Segundo Cassirer, o conhecimento teórico passa pela linguagem, pois vem de um “mundo já enformado” (1972, p.48) por ela; e, também, passa pelo mito, visto que este viria antes do conhecimento teórico:

Todos os conteúdos do espírito, por mais que tenhamos de atribuir-lhes sistematicamente um domínio próprio e fundamentá-lo em seu próprio

“princípio” autônomo, na realidade nos são dados primeiro apenas esse entrelaçamento. A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa. (CASSIRER, 1972, p.63-64)

Cassirer ressalta que nas grandes religiões, “a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provém. (CASSIRER, 1972, p. 64)

O discurso mítico-religioso faz uso frequente da metáfora; de acordo com Cassirer, essa figura da linguagem é “o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; tais teorias divergem, porém, amplamente, quando surge a necessidade de uma determinação mais precisa deste processo mesmo e do rumo que ele segue” (CASSIRER, 1972, p.102). Essa determinação mais precisa poderia se dar quando “a linguagem se afasta da intuição e se aproxima do concreto, ela se converte em um “veículo do pensamento”, molda-se “em uma expressão de conceitos e juízos” (CASSIRER, 1972, p.115). Contudo, esse “pensamento de conteúdo concreto de percepções” esteve primeiramente ligado ao mito, para depois se afastar dele.

Cassirer, no volume III da obra *A filosofia das formas simbólicas* (2011, p.23), afirma que, “assim como há uma espontaneidade do entendimento puro, do pensamento e da construção lógico-científico, também há uma espontaneidade da faculdade imaginativa pura”, ou seja, a espontaneidade do discurso lógico-científico, do discurso teórico “não é de forma alguma somente reprodutiva, mas originalmente produtiva” (CASSIRER, 2011, p.23). Sendo assim, para chegar a algum conhecimento científico, a linguagem passou pelo mito.

Dessa forma, sobretudo a língua e o mito revelam uma "modalidade" especial, que lhes é específica e que confere a todas as suas estruturas individuais uma tonalidade comum. Se nos fixarmos nessa visão da "polidimensionalidade" do mundo do espírito, também a questão sobre a relação entre "conceito" e "intuição" ganha de imediato uma forma essencialmente mais complexa. Enquanto nós, permanecendo no círculo da questão puramente epistemológica, investigarmos apenas os pressupostos e a validade dos conceitos científicos básicos, o mundo da intuição e da percepção sensorial será sempre determinado a partir da consideração desses mesmos conceitos e será avaliado como o primeiro degrau para atingi-los. O mundo da intuição e da percepção sensorial é o germe a partir do qual a estrutura teórica da ciência deve se desenvolver. (CASSIRER, 2011, p.30).

Cassirer exemplifica com o número pitagórico, “o número da matemática e da ciência natural só é descoberto na medida em que é alçado ao domínio do número mítico e mágico, por meio do contínuo avanço mental” (CASSIRER, 2011, p.36). O estudioso acrescenta ainda que “assim como o conhecimento científico da natureza empreende uma batalha com os conceitos míticos, também o faz em relação aos conceitos linguísticos” (CASSIRER, 2011, p.36). Portanto, vemos mais uma vez que as três esferas do conhecimento estão entrelaçadas e são relativamente dependentes.

Os limites desses discursos estão presentes nos contos na figura do médico, do doutor, do psiquiatra. Sabemos que essa figura caminhou historicamente e caminha ainda nos limites do científico e do mítico. No trabalho realizado por Amorim (2018), intitulado *Intermezzo: o xamã e o médico, uma análise sobre doença e cura*, percebemos que a figura do xamã é a de um líder, ele assume o papel do chefe espiritual e, também, de médico, pois tem poderes e conhecimentos sobre tratamentos, medicação e cura. A autora afirma que “os xamãs são considerados os primeiros curadores da humanidade”, e que a palavra *xamã* “vem da língua siberiana tungue, e indica o mediador entre o mundo humano e o mundo dos espíritos” (KRIPPNER, 2007 *apud* AMORIN, 2018, p.45). De acordo com suas pesquisas, o estudioso Ryan afirma que “os xamãs foram os primeiros psicoterapeutas, primeiros médicos, primeiros mágicos, primeiros artistas performáticos, primeiros contadores de histórias e até mesmo os primeiros previsores do tempo da humanidade” (RYAN, 1999, p.34 *apud* AMORIN, 2018, p.46).

De acordo com Krippner, em *Os primeiros curadores da humanidade: abordagens psicológicas e psiquiátricas sobre os xamãs e o xamanismo*, artigo publicado em 2007,

Um recente estudo transcultural do xamanismo focou praticantes mágico-religiosos, indivíduos que ocupam uma função socialmente reconhecida, a qual tem como base a interação com dimensões de existência não-ordinárias, não-consensuais. Essa interação envolve o conhecimento especial de entidades espirituais e como se relacionar com elas, assim como poderes especiais que permitem, a estes praticantes, influenciar o curso da natureza ou questões humanas de modos não ordinariamente possíveis. (KRIPPNER, 2007, s/p)

Vemos, portanto, que a figura do xamã é uma figura de poder, visto que ele pode “acessar espaços e tempos cosmológicos distintos, como por exemplo, o mundo espiritual e material, das coisas, pessoas e animais, pois domina a habilidade de projetar o espírito e ter contatos com estes outros que transcendem o espaço-tempo da matéria (corpo)”

(AMORIN, 2018, p.46). Ele tem um papel mediador que “estende-se também ao domínio sociológico, onde ele desempenha um papel tanto importante na cura, quanto nas atividades econômicas e políticas e em outras atividades sociais. (LANGDON, 1996, 29 *apud* AMORIN, 2018, p.46).

Podemos comparar a figura do médico tanto na idade média, como vimos as imagens da extração da pedra da loucura anteriormente neste trabalho, como no cientificismo do século XIX, com a de um xamã. Os médicos tinham um papel muito importante na sociedade, assim como os xamãs. No livro de Hipócrates, *Sobre o riso e a loucura* (2013), podemos ver esse papel mediador do médico, uma vez que ele é chamado pelos moradores da cidade para resolver um problema de um morador, Demócrito, que estava perturbando o sossego daquele lugar. O médico, no entanto, não afirma ter poderes ou transcender o espaço-tempo da matéria, no entanto, tem o “poder de cura”, o conhecimento de tratamentos e medicação para chegar até ela; e ainda, tem o poder, graças ao seu saber, de definição daquele que está/é são/saudável e daquele que não o está/é.

De acordo com Amorin (2018), o conceito da doença no Ocidente é definido “como um dano nos sistemas que leva à falha estrutural de órgão vitais dos seres humanos” (p.49). De acordo com a autora, o corpo é tratado em partes específicas e não como um todo, “reduzindo a saúde a um funcionamento mecânico do corpo” (p.49). De acordo com Capra (1982 *apud* Amorin, 2018, p.49-50),

a concepção limitada do modelo biomédico de doença, ao argumentar que este consiste num tipo ideal da teoria mecanicista, em que o homem é visto como um corpo-máquina; o médico, como um mecânico; e a doença, o defeito da máquina nos remete a uma construção sociocultural histórica. Esta percepção do homem como máquina é uma construção histórica que aparece com o surgimento do capitalismo.

Essa visão seria “reduccionista e mecanicista, em que o médico especialista é o mecânico que tratará da parte do corpo-máquina defeituosa” (AMORIN, 2018, p.50). De acordo com as pesquisas de Amorin, “essa visão biomédica e mecanicista da saúde foi rompida em 1958 quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) definiu o conceito de saúde como o estado de completo bem-estar físico, mental e social” (AMORIN, 2018, p.50).

O saber científico ligado à doença, ao tratamento e à cura só se constitui por meio da linguagem, passando pelo mito e terminando em um discurso científico e em conceitos. Esse saber é construído a partir de uma verdade aceita em uma sociedade, ou seja, graças

a uma “prática social (...) constituída historicamente” (FOUCAULT, 2019, p.12), isso acontece dado

os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2019, p.12)

Segundo Amorin, “a medicina ocidental caracteriza um saber (científico) que se materializa na figura do médico, possuidor do conhecimento (do poder/saber)” (2018, p.51) e essa relação do sábio, do detentor do saber com aquele com quem ele se relaciona é uma espécie de contrato aceito por ambas as partes. O paciente aceita e confia no conhecimento e no discurso científico do médico, assim como a sociedade como um todo também o faz. O xamanismo e a medicina ocidental são duas instâncias definidas pelo saber/poder, uma ligada ao mítico e outra ligada ao conhecimento científico, no entanto, essas esferas do conhecimento se entrelaçam como discutimos neste subcapítulo. Essas práticas “se dão por usos de uma língua e linguagem específica na criação de um sistema de crenças”, como afirma Amorin (2018, p.54).

Foucault relaciona o poder e o saber em *Microfísica do poder* (2019). Na introdução de sua obra, Roberto Machado afirma que “não há saber neutro. Todo saber é político (...) [e] serve como instrumento de dominação, descaracterizando seu núcleo essencial, mas porque todo saber tem sua gênese em relações de poder” (2019, p.28), portanto, segundo o estudioso “o hospital não é apenas um local de cura, “máquina de cura”, mas também instrumento de produção, acúmulo e transmissão do saber” (MACHADO, 2019, p.28). Portanto, o médico não é somente um mediador da cura, mas uma figura dotada de saber e de poder.

6.4 – A verdade da ciência

A verdade não existe por si só, ela é estabelecida dentro de uma sociedade, via forma de discurso. O critério de verdade e mentira está intimamente ligado ao poder. De acordo com Foucault, a verdade “é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político)” (p.52), ela também “é objeto (...) de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula em aparelhos de educação ou informação, cuja extensão no corpo social

é relativamente grande)” (FOUCAULT, 2019, p.52). A verdade é “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (Universidade, Exército, escritura, meios de comunicação)” e também é objeto de “debate político e de confronto social (as lutas ideológicas)” (p.52).

Portanto, segundo o filósofo, por verdade, devemos entender “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (p.54), ela está “circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (p.54). Ou seja, a verdade é produzida e reproduzida, e esse ciclo está ligado ao “regime político, econômico e institucional” (p.54). De acordo com Foucault, não há como liberar a verdade ou descobri-la, ela é uma produção vinculada a um poder (social, econômico e cultural) no interior de uma sociedade. O que se pode fazer é produzir outra ou outras verdades, trata-se, portanto, de uma questão política.

Em *Microfísica do poder*, Foucault fala de um “sistema de poder” que decide a verdade a ser dita, às outras, ele “barra, proíbe, invalida” (p.131). De acordo com ele, os intelectuais, ou seja, professores, cientistas, médicos e outros fazem parte desse sistema, há a “ideia de que eles são [seus] agentes da “consciência” e do discurso”. (2019, p.131). O papel do intelectual seria “lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso” (2019, p.132).

No conto de Machado de Assis, há, em alguns momentos, formas de poder que tentam ir contra as ideais de Simão Bacamarte, no entanto, seu discurso é validado pelo rei e pela câmara dos vereadores da cidade, portanto, seu discurso sobressai e dita a verdade para aquela sociedade. Bacamarte é um instrumento de difusão da verdade, na qual, ao fim da narrativa, vê-se que ele é instrumento e objeto do saber e do poder.

No texto *A casa dos loucos*, de Foucault, ele afirma que no

fundo da prática científica existe um discurso que diz: “nem tudo é verdadeiro; mas em todo lugar e a todo momento existe uma verdade a ser dita e a ser vista, uma verdade talvez adormecida, mas que no entanto está somente à espera de nosso olhar para aparecer, à espera de nossa mão para ser desvelada. A nós cabe achar a boa perspectiva, o ângulo correto, os instrumentos necessários, pois de qualquer maneira, ela está presente aqui e em todo lugar. (FOUCAULT, 2019, p.190)

Haveria também, segundo o filósofo, uma outra verdade arraigada na nossa sociedade, “a verdade que tem instantes propícios, lugares privilegiados, não só para sair

da sombra como para realmente se produzir” (2019, p.190). Ele fala da “geografia da verdade”, ou seja, espaços onde na verdade mora. A verdade teria localização, data de acontecimento e um saber específico dentro de um meio no qual ela foi produzida. Ela é “uma relação ambígua, reversível, que luta belicosamente por controle, dominação e vitória: uma relação de poder” (p.192).

As doenças, o crime e a loucura, ou tudo que tem uma carga negativa na sociedade capitalista, foram ditados por uma manifestação da verdade em forma de conhecimento e prova, segundo Foucault. Esta última “tendendo sempre a se esconder sob” o conhecimento, e este “procurando por meio dela [da prova] se justificar” (2019, p.197). Segundo o teórico, “as grandes estruturas hospitalares do século XIX tomaram para si durante muito tempo essa dupla função” (2019, p.198) e tiveram vários problemas em decorrência desse pensamento. Com a revolução de Pasteur, o médico foi privado “de seu papel sem dúvida milenar, na produção ritual e na prova da doença” (p.200).

Foucault afirma que no século XVIII, a loucura era percebida como “erro ou quimera”, os lugares de cura eram a natureza e o teatro; já no século XIX, a loucura passa a ser “desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre”, ela não mais está no eixo “verdade-erro-consciência”, mas no eixo “paixão-vontade-liberdade” (2019, p.202). Essa nova forma de ver a loucura criou um novo lugar de cura: os hospitais psiquiátricos.

Segundo Esquirol, alienista francês do século XIX, “a diminuição do delírio só é um sinal efetivo de cura quando os alienados retornam às suas primeiras afeições” (*apud* Foucault, 2019, p.202). Esse retorno, esse processo de cura, seria o revelar da verdade, na qual o paciente retoma seus primeiros hábitos. De acordo com Foucault, o papel do asilo era “permitir a descoberta da verdade da doença mental, afastar tudo aquilo que, no meio do doente, possa mascará-la, confundi-la, dar-lhe formas aberrantes; alimentá-la e, também, estimulá-la” (p.202).

O hospital seria um “lugar de confronto” de vontades: a do paciente e a do médico. A vontade do médico seria “a” verdade a ser respeitada, a verdade que conduz à vitória; a verdade do paciente é “perturbada” e deve ser submissa e se renunciar àquela do médico. Foucault afirma que se trata de “um processo de oposição, de luta e de dominação”, como se vê nos tratamentos psiquiátricos da época: “isolamento, (...) tratamentos-punições, como a ducha, pregações morais, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, (...) relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e às vezes de servidão entre doente e médico” (FOUCAULT, 2019, p.203).

Segundo Esquirol, para curar a loucura, devia-se “aplicar um método perturbador, quebrar o espasmo pelo espasmo... Deve-se subjugar todo o caráter de certos doentes, vencer suas pretensões, domar seus arroubos, quebrar seu orgulho, ao passo que se deve excitar e encorajar os outros” (*apud* Foucault, 2019, p.203).

A função do asilo no século XIX seria: “lugar de diagnóstico e de classificação”, lugar de disputa de vontades em que o médico é “ao mesmo tempo aquele que pode dizer a verdade da doença pelo saber que dela tem, e aquele que pode produzir a doença em sua verdade e submetê-la, na realidade, pelo poder que sua vontade exerce sobre o próprio doente” (p.203), ele é, portanto, o “mestre da loucura” (p.204), aquele que a identifica, que a revela, que a cura.

No conto de Poe, M. Maillard reconhece que algumas formas de loucura se escondem muito bem e é por isso que não se pode deixar de vigiar um louco, uma vez que

sua astúcia é enorme e proverbial. Se tem alguma projeto em vista, sabe escondê-lo com maravilhosa hipocrisia. A habilidade com que, então finge a saúde mental oferece ao estudo do metafísico um dos mais curiosos problemas psíquicos. Quando um louco simula estar *inteiramente* bom, é mais que tempo, fique certo, de o mandar reter em camisa de força¹⁶⁷ (POE, 2017, p.136).

O método de “brandura” da personagem era o contrário a que se fazia habitualmente no século, nesse novo sistema a vontade do paciente não era contrariada, pelo contrário, segundo D. Maillard “nós a tolerávamos, como até mesmo encorajávamos, e assim pudemos operar grande número de curas radicais. Não há raciocínio que afete tanto a razão enfraquecida de um louco quanto a *redução* ao absurdo”¹⁶⁸ (POE, 2017, p.119-120). Dizendo o contrário, Poe ironiza as atitudes médicas daquele tempo, as valoriza em seu texto com o sentido implícito da desvalorização, da crítica e da denúncia. A personagem explica o tratamento que aplicara a “homens que se julgavam frangos”, esse tratamento consistia em “reconhecer, em aceitar o caso como fato positivo – acusar o enfermo de estupidez não constitui exatamente um reconhecimento do fato – e, a partir daí, recusar-lhe durante uma semana inteira qualquer alimentação diversa da dos frangos”

¹⁶⁷ *His cunning, too, is proverbial and great. If he has a project in view, he conceals his design with a marvellous wisdom; and the dexterity with which he counterfeits sanity, presents, to the metaphysician, one of the most singular problems in the study of mind. When a madman appears thoroughly sane, indeed, it is high time to put him in a straitjacket.*

¹⁶⁸ *We contradicted no fancies which entered the brains of the mad. On the contrary, we not only indulged but encouraged them; and many of our most permanent cures have been thus effected. There is no argument which so touches the feeble reason of the madman as the argumentum ad absurdum.*

e assim, com esse método, a personagem afirma que “bastavam-nos uns punhados de milho e cascalho para operarmos milagres”¹⁶⁹ (POE, 2017, p.120).

Poe mostra como o médico era esse “mestre da loucura”, aquele que afirma ou desabona uma verdade. Devido ao seu suposto saber, validado pela sociedade, ele é aquele que “faz [a loucura] se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de tê-la sabiamente desencadeado” (FOUCAULT, 2019, p.204). A loucura, na verdade, dependia do olhar do médico, portanto, este “produz a verdade da doença”, é uma questão de “sobrepoder do médico” (FOUCAULT, 2019, p.204). De acordo com Foucault, essa exaltação da figura do médico e do cientista se dá em uma época em que o poder dessas figuras “encontra suas garantias e justificações nos privilégios do conhecimento”, ou seja, o médico “é competente, o médico conhece as doenças e os doentes, detém um saber científico (...) eis o que permite sua intervenção e sua decisão” (p.204).

Nos contos aqui analisados, o questionamento do poder e do saber dos alienistas se faz presente. Vivia-se o século XIX e o cientificismo, portanto, a soberania do cientista e do médico era algo aceito e validado pela sociedade, no entanto, questionado por alguns, como constatamos na literatura. Machado, Maupassant e Poe ironizam a cura da loucura, o lugar para onde ela é mandada, fabricada e tratada; e ainda, a sociedade que a legitimava sem grandes hesitações.

Contudo, o poder que fortaleceu o surgimento dos asilos, da “psiquiatria clássica” (p.211), é o mesmo que o abalou no século XX. Segundo Foucault, “o que foi questionado é a maneira pela qual o poder médico estava implicado na verdade daquilo que dizia, e inversamente, a maneira pela qual a verdade podia ser fabricada e comprometida pelo seu poder” (FOUCAULT, 2019, p.206). Hoje em dia vive-se a “antipsiquiatria”, que reconhece esse antigo papel do mestre e produtor de uma verdade e “recoloca em questão o papel do psiquiatra” (p.206), a “ciência soberana do médico” (p.208). Apesar dessa tomada de consciência em relação à psiquiatria e à loucura, Foucault questiona:

É possível que a produção da verdade da loucura possa se efetuar em formas que não sejam as da relação de conhecimento? Problema fictício, dirão, pergunta que só tem lugar numa utopia. De fato, ela se coloca concretamente todos os dias a propósito do papel do médico, do sujeito depositário do estatuto do conhecimento, no trabalho da despsiquiatrização. (FOUCAULT, 2019, p.212)

¹⁶⁹ *In this manner a little corn and gravel were made to perform wonders.*

CAPÍTULO 7: O PODER

7.1 Relações políticas

De acordo com Bosi (2007), não bastaria dizer que o conto de Machado faria somente uma “sátira ao cientificismo aplicado ao estudo da loucura” (p.88), mas a história seria também uma espécie de “comédia de erros”¹⁷⁰ (p.88), ou seja, uma sequência de eventos equivocados sob um ar divertido. Para Bosi, o eixo do conto é a questão do “arbítrio do poder” antes da questão da ciência em si, mesmo que as duas questões se somem. Machado faria, portanto, uma crítica equiparando ou colocando ainda o hospício acima da câmara. Para Bosi (2007, p.89), o hospício seria “a Casa do Poder”. Podemos estender a mesma reflexão para o conto de Poe, o hospício de Dr. Maillard também poderia ser considerado como a Casa do Poder, com diferentes ressalvas.

Em Machado, Bacamarte está não só envolvido com as questões da saúde, mas da política de sua cidade. Segundo o pesquisador Baptista (2016): “além da caricatura, depara-se sempre com a realidade histórica brasileira, percebida e denunciada com a lucidez conhecida: Itaguaí como alegoria do Brasil.” (p.543). Para o estudioso, por trás da figura de Simão Bacamarte e do seu poder diante da câmara de vereadores e de toda a cidade, vê-se também uma crítica aos ideais sociais e humanitários da crescente psiquiatria da época. Portanto, publicar um conto em que a personagem principal é um psiquiatra renomado que manda e desmanda na cidade colocando quem ele bem entende num hospício: vereadores, manifestantes e o próprio padre da cidade, e ao fim, se dar conta de que tudo aquilo não tenha passado da própria loucura, em um ano em que a psiquiatria ganhava um enorme destaque na sociedade, fica entre a coragem, a ousadia e o atrevimento de Machado de Assis.

Já no conto de Poe, a personagem está muito afastada de uma cidade para manter relações políticas com os regentes. O núcleo de Poe é menor, no entanto, não menos complexo. Temos no conto a relação de poder estabelecida entre o doutor e os pacientes e quem está no comando do hospital naquele momento em que o visitante chega. O hospital afastado também pode ter o título de casa do poder, uma vez que talvez o desejo pela tomada do poder tenha sido maior do que pela cura dos pacientes. O poder da casa de Poe não reverbera na cidade como uma instituição administrativa ou política, mas trata-se de uma luta de poderes centralizada no hospital, a questão está em quem dentro

¹⁷⁰ *comédie d'erreurs*

daquela coletividade vai tomar ou não a posse da gerência, o posto de autoridade máxima. Durante a narrativa de Maupassant, vemos o poder nas mãos do médico e dos julgamentos da sociedade; e ainda, no fim do conto francês, a briga pelo poder também aparece na relação de Héraclius e de Dagobert no espaço da casa de alienados.

Não é de se admirar que eles continuem sendo lidos há mais de um século, pois permanecem atemporais, falando do homem e do anseio pelo poder e pelo controle. Em Coimbra, Simão Bacamarte talvez não fosse tamanha autoridade como o fora em Itaguaí. Na cidade, em uma região central, talvez Dr. Maillard não tivesse a oportunidade da tomada de poder. E é na cidadezinha de Balançon que Héraclius, precisamente na sua própria casa, também afastado, que ele constrói seu templo para os animais, seu próprio mundo, com suas próprias regras. A ciência, a ambição e a loucura caminham juntas até o fim em espaços e sociedades propícias.

Em *Le Docteur Héraclius Gloss*, todos os homens da linhagem do protagonista carregarem o título de “doutor” mesmo não tendo diploma, assim a sociedade balançonesa parece admirá-los enquanto sábios. Ao final do conto, a crença filosófica se estende para a questão política quando o narrador cita a facção política medieval dos Guelfos e dos Gibelinos, pois, ao comparar Héraclius e Dagobert a chefes de clãs opostos, a questão passa a ser ligada ao poder, sobre quem realmente manda no hospício e não mais a antiga questão da busca pela verdade filosófica.

A questão do poder neste conto está também no fato de a sociedade decidir quem é louco e quem não é juntamente com os médicos. Essa junta teria o poder de mandar as pessoas que não consideram sãs para o asilo dos alienados e de as excluírem do convívio social. Na primeira vez em que Héraclius é considerado louco: “uma multidão imensa de pessoas soltando gritos tumultuosos se aglomerou em frente às janelas do Dr. Héraclius Gloss. Logo uma chuva de pedras quebrou as janelas e a multidão estava prestes a arrombar as portas quando a gendarmaria apareceu no final da rua.” (MAUPASSANT, 2010, p.100)¹⁷¹, já na segunda vez, “a indignação foi geral. Um segundo motim estourou na cidade, e ele sem dúvida teria escapado pela multidão sem a intervenção das forças armadas. Todos os médicos de Balançon foram convocados à Prefeitura e unanimemente declararam que o Doutor Héraclius Gloss era louco”¹⁷² (MAUPASSANT, 2010, p.118).

¹⁷¹ *une foule immense de peuple poussant des cris tumultueux se pressait devant les fenêtres du docteur Héraclius Gloss. Bientôt une grêle de pierres brisa les vitres et la multitude allait enfoncer les portes quand la gendarmerie apparut au bout de la rue.*

¹⁷² *“l’indignation fut générale. Une seconde émeute éclata dans la ville, et il aurait été sans doute échappé par la multitude sans l’intervention de la force armée. Tous les médecins de Balançon furent convoqués à la Préfecture, et déclarèrent à l’unanimité que le docteur Héraclius Gloss était fou.*

A questão da loucura sempre fora uma questão de poder, como afirma Foucault (2012, p.20). Tanto o conto machadiano, quanto o maupassiano e o de Poe tratam da loucura, do poder, da sociedade e das questões da natureza humana, cada um à sua maneira e conforme às suas medidas.

7.2 Relações de poder e saber

Seria talvez preciso também renunciar a toda uma tradição que deixa imaginar que só pode haver saber onde as relações de poder estão suspensas e que o saber só pode se desenvolver fora de suas injunções, suas exigências e seus interesses. Seria talvez preciso renunciar a crer que o poder enlouquece e que em compensação a renúncia ao poder é uma das condições para que se possa se tornar sábio. Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil) que poder e saber estão diretamente implicados que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder (FOUCAULT, 2014, 31).

O poder produz o saber e vice-versa. De acordo com Roberto Machado (2019), “o fundamental da análise [de Foucault] é que saber e poder se implicam mutuamente: não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, e, reciprocamente todo saber constitui novas relações de poder”, ou sejam, “todo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber” (ASSIS, 2019, p.28).

Buscamos analisar nos contos o saber médico sobre a loucura, as relações de poder que este saber implica. Foucault articulando essas relações mostrou “como a psiquiatria, em vez de descobrir a essência da loucura e a libertar, é a radicalização de um processo de dominação do louco” (ASSIS, 2019, p.8). Segundo as reflexões de Machado, “é o hospício que produz o louco como doente mental, personagem individualizado a partir da instauração de relações disciplinares de poder” (ASSIS, 2019, p.25), ou seja, “o poder disciplinar não destrói o indivíduo; ao contrário, o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos” (ASSIS, 2019, p.25).

De acordo com Foucault, portanto, o saber e o poder fabricam o louco. Nos três contos, as três personagens estão diretamente ligadas ao saber, ao poder e à loucura. Dito isso, podemos nos indagar: uma vez que o saber e o poder engendram a loucura, eles são, portanto, por ela atingidos? Fato é que, nos textos, nenhum dos doutores renuncia ao poder: Bacamarte quer manter sua influência na cidade e quer se manter na diretoria da Casa Verde; Dr. Maillard quer se manter diretor da Casa de Saúde; e, Dr. Héraclius quer

ser reconhecido, primeiramente, como aquele que descobriu e criou a teoria da metempsicose; e, posteriormente, no último capítulo, torna-se um dos líderes de uma facção que divide o poder do manicômio em que está internado. Nenhum dos três se afasta ou renuncia ao poder, os três enlouquecem com a busca, não da verdade, mas do poder.

Bosi, no texto *A máscara e a fenda* (2007), analisa o conto de Machado de Assis e ressalta que o *Alienista* faz sátira do cientificismo da época e deixa na superfície a “sugestão de ser o alienista o único alienado” (2007). Bosi ainda afirma que essa história de loucos “quer-me parecer índice de uma outra dimensão, que inclui e ultrapassa a caricatura do perfeito alienista. Porque há nela o desenho claro de uma *situação de força* (BOSI, 2007, p.89). De acordo com o estudioso:

não quer acusar o sujeito porque foi incapaz de ser herói. O perfil meio caricato de suas consequências precárias ou venais é apenas um efeito de sombreamento no desenho das personagens. A crítica, silenciosa, tem um alvo maior: é o processo do Processo. O anúncio do *fatum* poderá valer por uma denúncia universal (BOSI, 2007, p.87).

A personagem de Simão Bacamarte, segundo a leitura de Bosi, tem plenos poderes para executar suas experiências na cidade, uma vez que é um protegido do rei: “seu *status* de nobre e portador do valimento régio transforma-o em ditador da pobre vila de Itaguaí. A população sofre os efeitos de um terrorismo do prestígio de que as relações entre médico e doente, psiquiatra e louco, são apenas casos particulares (BOSI, 2007, p.89). Para Bosi, antes mesmo de se tratar de um conto sobre loucura, o eixo do conto de Machado é o *arbítrio do poder* (2007, p.89): “o hospício é a Casa do Poder, e Machado sabia disso bem antes que o denunciasse a antipsiquiatria” (2007, p.89).

De acordo com Foucault (2015), “a razão não cessou de querer exercer [o poder] sobre a loucura, do século XVII até nossa época” (p.221). Se pensarmos como a epígrafe deste trabalho diz: “a loucura existe somente em uma sociedade”¹⁷³ (FOUCAULT, 2019a, p.163), podemos entender as razões de terem nascido as instituições psiquiátricas, assim como as prisões e outros espaços de opressão. No texto *Poder e saber*, Foucault afirma que a sociedade produz “efeitos de verdade (...) a cada instante” (2015, p.224):

Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam. (FOUCAULT, 2015, p.224)

¹⁷³ *La folie n'existe que dans une société.*

A loucura, pois, está diretamente ligada a essas relações de verdade/poder e de saber/poder estabelecidas na sociedade. De acordo com o filósofo, o problema da loucura não estaria em “perceber [como] a loucura penetrou na consciência das pessoas em uma época dada”, mas o problema seria

examinar o discurso sobre a loucura, as instituições que dela se encarregam, a lei e o sistema jurídico que a regulamentaram, a maneira como os indivíduos se viram excluídos (...). Todos esses elementos pertencem a um sistema de poder, no qual o discurso não é senão um componente religado a outros componentes. Elementos de um conjunto. (FOUCAULT, 2015, p.248).

No texto *A loucura só existe em uma sociedade*, Foucault afirma que “a loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura 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” (FOUCAULT, 2019a, p.163), portanto, podemos nos questionar: o que leva uma sociedade a considerar um determinado comportamento louco? De acordo com Foucault, seriam as forças políticas, as estratégias e os “mecanismos de poder” (FOUCAULT, 2015, p.253). Devemos nos questionar quais mecanismos de poder estão ligados aos processos de produção de uma sociedade.

No compilado de aulas de Foucault chamado *Problematização do sujeito* (2019b), como já mencionado neste trabalho, os loucos começam a ser colocados em espaços de opressão quando surge, no século XVII, “o começo da formação da sociedade industrial” (FOUCAULT, 2019b, p.265). De acordo com Foucault, é a partir deste século que “a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão”. Ela perde aquela noção que vimos, em Gil Vicente ou em Shakespeare, por exemplo, de portar a verdade, de “função de manifestação, de revelação”, pelo contrário, “ela se torna derrisória, mentirosa” (FOUCAULT, 2019b, p.163). No final do XVIII, acontece a liberação dos loucos por Pinel, em 1793, no entanto, ele ainda deixa “os loucos dentro dos estabelecimentos” e libera somente “enfermos, velhos, ociosos e prostitutas” (2019b, p.266). Isso acontece, pois há um interesse maior na sociedade, “é porque a partir do início do século XIX a velocidade do desenvolvimento industrial se acelerou, como primeiro princípio do capitalismo, as hordas de desempregados proletários eram consideradas como um exército de reserva da força de trabalho”, portanto, “os que não trabalhavam, sendo capazes de trabalhar, saíram dos estabelecimentos” (FOUCAULT, 2019b, p. 266), e,

quem não queria trabalhar ou não tinha essa capacidade “a saber os loucos, foram deixados dentro dos estabelecimentos e foram considerados como pacientes cujos distúrbios tinham causas que se referiam ao caráter ou de natureza psicológica” (FOUCAULT, 2019b, p.266).

Foucault afirma que o início do século XX “se apossa da loucura, a reduz a um fenômeno natural, ligado à verdade do mundo” (2019b, p.163) e, desde então, “os distúrbios mentais tornaram-se o objeto da medicina e uma categoria social chamada de psiquiatria nasceu” (FOUCAULT, 2018, p.266). De acordo com Foucault, a medicalização do louco se deu por razões “essencialmente econômicas e sociais” (2019b, p.266).

7.3 - O poder da ciência e da medicina

Foucault, na *História da loucura*, discorre sobre a medicina e a moral, segundo ele, esse parentesco seria tão antigo quanto a medicina grega (FOUCAULT, 2017, p.88). De acordo com o estudioso, o louco e sua relação com o pecado e com a culpa será desenvolvida no século XVII (2017, p.87), essa “confusão entre o castigo e o remédio”, “o fazer o bem ao fazer o mal”, essa “quase-identidade entre o gesto que pune e o gesto que cura” (FOUCAULT, 2017. p.87) está presente no controle e na repressão dos hospitais da caridade que, futuramente, vão se tornar exclusivamente hospitais psiquiátricos. De acordo com o filósofo, os remédios morais “serão atividade principal dos primeiros asilos do século XIX” (2017, p.88). Foucault cita Joseph Guislain, um médico que teria apresentado uma lista desses sedativos morais: “o sentimento de dependência, as ameaças à fala severa, os ataques ao amor-próprio, o isolamento, a reclusão, as punições (como a cadeira giratória, a ducha brutal, a cadeira de repressão de Rush) e, às vezes, a fome e a sede” (GUISLAIN, 1835, p.405-433, *apud* FOUCAULT, 2017, p.325).

Dentre esses sedativos, destacamos a ducha, uma vez que, no conto de Maupassant, a personagem recebe esse tratamento no hospital para o qual é enviado; e no conto de Edgar Allan Poe, também há a presença de uma ducha como castigo para os prisioneiros, como já mencionado neste trabalho. De acordo com a publicação de Guislain, *Tratado sobre Frenopatias*¹⁷⁴, publicado em Bruxelas em 1835: “O Banho; método muito usado em estabelecimentos para loucos e especialmente na França.

¹⁷⁴ *Traité sur les Phrénopathies*

Diferentes autores elogiaram esse agente de repressão; outros afirmam não ter obtido nenhuma vantagem significativa”¹⁷⁵ (GUISLAIN, 1835, p. 414 - texto original). Na sequência, explica o procedimento do tratamento:

Imagine, disse o ex-morador do Salpêtrière, uma montanha de gelo que se esmaga com seu peso e se aniquila com sua temperatura, que impede de respirar e reclamar por obstruir a boca e as narinas, e teremos uma ideia dos efeitos do banho; é por experiência que falo disso, acrescenta o autor. Esses sofrimentos são tão grandes que os lunáticos mais furiosos têm motivos suficientes para pedir imediatamente que sejam poupados. Nas primeiras vezes, geralmente ocorre fraqueza do estômago, náuseas, às vezes vômitos; a cabeça fica fria como a água que recebe e, logo em seguida, um calor considerável se desenvolve nessa parte. O banho deve eventualmente desorganizar o cérebro e determinar a incurabilidade da loucura em muitos casos. Portanto, acho que deveria ser totalmente proibido como método médico. (GUISLAIN, 1835, p.415)¹⁷⁶

O conto de Maupassant, escrito em 1875, mostra a enorme violência física e psicológica às quais a personagem é submetida. Héraclius é colocado em um quarto no qual todos os móveis estão grudados no chão, ao tentar tirá-los em um acesso de fúria, os médicos o colocam em uma camisa de força e ele é levado para a sala de duchas. Ele é despido e colocado em uma banheira, em seguida, uma “avalanche de água glacial” lhe cai sobre os ombros. O médico repete o procedimento:

um segundo jato desabou do teto e o doutor afundou, estremecendo, estrangulado, sufocando no fundo de sua banheira gelada. Ele foi então tirado, enrolado em cobertores quentes e deitado em sua cama na cela, onde dormiu profundamente trinta e cinco horas.¹⁷⁷ (MAUPASSANT, 2012, p.104)

Como resultado desse tratamento, a personagem

que não se esquecera do banho do dia anterior, estava muito calmo e muito educado; sem dizer uma palavra sobre o assunto que poderia ter lhe rendido tal contratempo, ele falou por um longo tempo da maneira mais interessante e se esforçou para provar a seu anfitrião que era tão

¹⁷⁵ *La Douche; moyen très usité dans les établissements d'aliénés et surtout en France. Différents auteurs ont fait l'éloge de cet agent de répression ; d'autres assurent n'en avoir obtenu aucun avantage marquant.*

¹⁷⁶ *Qu'on se figure, dit l'ancien interne de la Salpêtrière, une montagne de glace qui écrase par son poids, et anéantit par sa température, qui empêche de respirer et de se plaindre en obstruant la bouche et les narines, et on aura une idée des effets de la douche ; c'est par expérience que j'en parle, ajoute l'auteur. Ce sont des souffrances si grandes, que les aliénés les plus furieux ont assez de raison pour demander instamment qu'on les leur épargne. Les premières fois, il survient ordinairement des faiblesses d'estomac, des nausées, quelquefois des vomissements ; la tête devient froide comme l'eau qu'elle reçoit, et peu après, il se développe une chaleur considérable dans cette partie. La douche doit finir par désorganiser le cerveau et déterminer l'incurabilité de la folie dans bien des cas. Je pense donc qu'on doit la proscrire entièrement comme moyen médical.*

¹⁷⁷ *une seconde couche s'écrouta du plafond et le docteur s'abattit grelottant, étranglé, suffoquant au fond de sa baignoire glacée. Il fut ensuite enlevé, roulé dans des couvertures bien chaudes et couché dans le lit de sa cellule où il dormit trente-cinq heures d'un profond sommeil.*

são quanto os sete reis magos da Grécia.¹⁷⁸ (MAUPASSANT, 2012, p.104-5)

No texto “A água e a loucura”, de Foucault (1994, p.269), o autor afirma que a água já era procedimento usado antes de Pinel, o que muda com ele é o “protocolo”:

a água não é mais banho calmante, chuva enfim fresca sobre a terra carbonizada: é a surpresa - o que tira o fôlego e faz perder a compostura. A ducha é administrada inesperadamente ou substituindo repentinamente a água quente por água fria; às vezes o paciente é colocado em um assento que repentinamente afunda na água. O sujeito, em uma camisa, está amarrado; a uma distância variável acima de sua cabeça (dependendo da violência que você deseja atingir), existe uma torneira que pode ter até cinco centímetros de diâmetro.¹⁷⁹ (FOUCAULT, 1994, p.269)

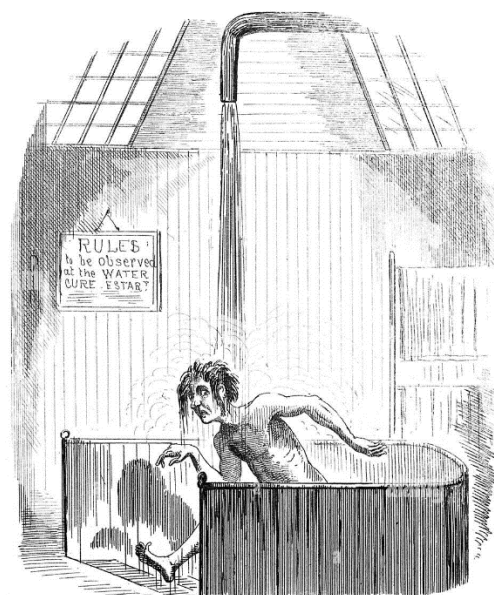
Como descreve Foucault, a ducha poderia vir de cima, de um balde ou de um cano, como poderia vir por baixo por meio jatos de água. O paciente também poderia ser jogado em um tanque cheio de água gelada. Esse último era conhecido como o “banho da surpresa”. Vejamos as imagens encontradas em *Alamy Banque D'images*, fornecidas por *Science History Images* em 2016 que ilustram tais procedimentos:

¹⁷⁸ *qui n'avait pas oublié son bain de la veille, se montra fort tranquille et fort poli ; sans dire un mot du sujet qui avait pu lui valoir une pareille mésaventure, il parla longtemps de la façon la plus intéressante et s'efforça de prouver à son hôte qu'il était aussi sain d'esprit que les sept sages de la Grèce*

¹⁷⁹ *l'eau, ce n'est plus le bain apaisant, la pluie enfin fraîche sur une terre calcinée: c'est la surprise – ce qui coupe le souffle et fait perdre toute contenance. On administre la douche à l'improviste, ou en remplaçant brusquement l'eau chaude par l'eau froide ; il arrive qu'on installe le malade sur un plateau qui tout à coup s'en fonce dans l'eau. Le sujet, en chemise, est attaché ; à une distance variable au-dessus de sa tête (selon la violence qu'on veut obtenir), il y a un robinet qui peut avoir jusqu'à cinq centimètres de diamètre.*



a)



b)

"THE DOUCHE.
"Oh! Oh! Oh! Oh!"

a) *Hydrothérapie, douche froide, 1843 (ALAMY, 2016)*

b) *Hydrothérapie, douche, 1860 (ALAMY, 2016)*



c)

"THE ASCENDING DOUCHE.
"Now Sir, please to take a seat here."

d)

c) *Hydrothérapie, chaire hydrothérapeutique, 1860 (ALAMY, 2016)*

d) *Thorazine Bath (MACRAE, 2020)*

to restore them to
their senses

Less than 200 years ago, the mentally ill were bled, purged, beaten and sometimes nearly drowned in efforts to restore them to their senses.

The treatment of mental illness has progressed far beyond methods such as these. One of the major advances in psychiatry has come through chemotherapy—now an important factor in the treatment of mental illness, pioneered and developed with 'Thorazine'.

The importance of 'Thorazine' in psychiatry is twofold: (1) its continued widespread use has established it as a fundamental drug that can be used with confidence, and (2) it has led S.K.F. to the development of related drugs which offer the psychiatrist opportunities to help an even greater number of patients.

THORAZINE*
chlorpromazine, S.K.F.

© Smith Kline & French Laboratories
*U.S. Pat. U.S. Pat. Off.

"Surprise Bath" used in colonial times to "restore the distracted to their senses." Original wood engraving by John De Pol.

Vemos, em Maupassant, que Héraclius é pego de surpresa e que a violência aplicada contra ele é feita com demasiado exagero. Héraclius é praticamente afogado em uma banheira de água extremamente gelada, e de uma torneira localizada acima de sua cabeça, os médicos controlavam os jatos d'água. De acordo com Foucault, a água tinha quatro funções: ela deveria ser dolorosa, humilhar, reduzir ao silêncio e castigar. Segundo

o estudioso, o propósito era fazer o doente confessar sua loucura: “aplica-se a ducha para que o delirante reconheça que o que está dizendo é ilusão, falsas crenças, imagens presunçosas - puro e simples delírio. O louco deve admitir que é louco”¹⁸⁰ (FOUCAULT, 1994, p.270). Foucault afirma que, para Pinel, a água era um “instrumento de confissão”¹⁸¹ (1994, p.270).

No conto de Maupassant, ao ser pego na cela para ir à sala das duchas, Héraclius gritava e não sabia o que ia acontecer “e antes que ele tivesse tido tempo de se reconhecer, foi absolutamente sufocado pela mais horrível avalanche de água gelada que jamais caíra sobre os ombros de um mortal”¹⁸² (MAUPASSANT, 2010, p.104). Em seguida, Héraclius “se calou subitamente”¹⁸³. No dia seguinte, a personagem comporta-se como se fosse outra pessoa e, como já mencionado, “muito calmo e muito educado”, tentando mostrar aos médicos que estava mais sã do que nunca. Depois de um mês, admite seu erro, confessa ter estado louco e, assim, sai do hospício:

finalmente, em uma bela manhã de sol, o doutor, ele mesmo novamente, o Héraclius dos bons dias, apertou calorosamente a mão de seus dois amigos e anunciou-lhes que renunciara para sempre à metempsicose, às suas expiações animais et às suas transmigrações, e que ele batia no peito reconhecendo seu erro¹⁸⁴ (MAUPASSANT, 2010, p.111).

Um procedimento parecido com o da ducha também está presente na narrativa de Poe. Segundo Samuel (2015), haveria também o *hosepipe treatment*, ou seja, tratamento por mangueiras: espécie de hidroterapia que consistia em forçar pela boca do paciente a entrada de água a fim de que os venenos saíssem, como se vê na imagem seguinte:

¹⁸⁰ *on applique la douche pour que le délirant reconnaisse que ce qu'il dit est illusion, fausses croyances, images présomptueuses – pur et simple délire. Le fou doit reconnaître qu'il est fou.*

¹⁸¹ *L'instrument de l'aveu*

¹⁸² *et avant qu'il eût le temps de se reconnaître, il fut absolument suffoqué par la plus horrible avalanche d'eau glacée qui soit jamais tombée sur les épaules d'un mortel.*

¹⁸³ *se tut subitement*

¹⁸⁴ *enfin, par un beau matin de grand soleil, le docteur redevenu lui-même, l'Héraclius des bons jours, serra vivement les mains de ses deux amis et leur annonça qu'il avait renoncé pour jamais à la métempsycose, à ses expiations animales et à ses transmigrations, et qu'il se frappait sa poitrine en reconnaissant son erreur.*



Hidroterapia para um paciente com artrite, 1846.¹⁸⁵
(HULTON ARCHIVE)

Podemos imaginar algo parecido na narrativa de Poe, em que os prisioneiros dos loucos são “trancafiados nos porões”¹⁸⁶:

E por mais de um mês ali haviam vivido encarcerados e, durante todo esse período, o sr. Maillard generosamente lhes concedera não só uma ração de alcatrão e penas (a base de seu famoso “sistema”), como também um pouco de pão e água em abundância. Desta última, todo dia uma bomba lhes esguichava a ração sob forma de violenta ducha¹⁸⁷ (POE, 2017, p.141).

Esses recursos ditos terapêuticos para a época, tais como a ducha violenta de água e a oferta de pouca comida, parecem uma retaliação dos loucos contra os guardas, uma vez que o tratamento dos alienados nessa época era à base dos “remédios morais” citados por Foucault, ou seja, além de serem trancafiados em celas, podiam ser tratados com fome e sede, dentre outros métodos de clara tortura e sedação da época.

Esses métodos morais, que ligam a loucura a uma falha moral do sujeito, também estão presentes no conto de Machado de Assis, no entanto, não há violência física na cura de Simão Bacamarte, a loucura ainda está ligada a valores morais. Primeiramente, Simão prende os loucos por amor e aqueles que tinham mania das grandezas ou monomania religiosa. No decorrer do conto, ele muda de ideia e prende as pessoas sem nenhum defeito. Os “remédios morais” aos quais ele lança mão eram “atacar de frente a qualidade predominante” (2012, p.322), como vemos no excerto abaixo:

¹⁸⁵ *Hydrotherapy for an arthritis patient, who is being fed water through a hose in the belief that the water would push the poisons from his system, 1846.*

¹⁸⁶ *shut up in underground cells.*

¹⁸⁷ *They had been so imprisoned for more than a month, during which period Monsieur Maillard had generously allowed them not only the tar and feathers (which constituted his “system”), but some bread and abundance of water. The latter was pumped on them daily.*

Suponhamos um modesto. Ele aplicava a medicação que pudesse incutir-lhe o sentimento oposto; e não ia logo às doses máximas, mas, - graduava-as, conforme o estado, a idade, o temperamento, a posição social do enfermo. Às vezes bastava uma casaca, uma fita, uma cabeleira, uma bengala, para restituir a razão do alienado; em outros casos a moléstia era mais rebelde; recorria então aos anéis de brilhantes, às distinções honoríficas, etc. (ASSIS, 2012, p.322).

Neste conto, o autor ironiza o tratamento da loucura, uma vez que esta estaria inicialmente em alguma falha moral do paciente e, depois de diversas reflexões, o cientista muda de ideia, considerando a verdadeira loucura aquela com a ausência total de falhas morais. Assim, procede com um tratamento tão insano quanto ele, mas somente alguns desconfiam de sua sanidade e de sua autoridade como psiquiatra. Podemos nos lembrar mais uma vez do quadro de Bosch, no qual o médico com um funil na cabeça faz uma operação na cabeça de um homem e os expectadores parecem acreditar no que veem.

A ciência mudou diversas vezes de opinião em relação ao que é e ao que não pode ser considerado insano. Foucault mostra como a ideia que se tem da loucura veio de uma construção de vivências, é resultado de muitos episódios aos quais o estudioso faz referência: na Idade Média, por exemplo, com as naus dos loucos, em seguida, surge a ideia de colocá-los em uma casa de saúde ou de correção, primeiramente para tirá-los de circulação; e, somente depois de um tempo, com a ideia de tratamento e de cura. No decorrer da história, as casas de internamento não alojam somente os loucos, mas homossexuais, profanadores, pessoas com doenças venéreas ou libertinos, vários eram os motivos da monarquia e da burguesia para se internar alguém. Foucault nos fala de como a insanidade se torna “objeto da percepção” (2017, p.103).

É curioso notar que nem todos os loucos são aceitos nos hospitais de internamento. Foucault cita um hospital da Inglaterra que não aceitava “os lunáticos considerados incuráveis” até o ano de 1733 (FOUCAULT, 2017, p.114). No conto de Poe, o Hospital psiquiátrico também não aceita todos os loucos, os mais furiosos são mandados embora: “assim, nós o sequestrávamos até que pudéssemos devolvê-lo aos parentes ou amigos, porque nada queremos com loucos furiosos. Em geral, eram transferidos para manicômios públicos”¹⁸⁸ (POE, 2017, p.120-1). De acordo com Foucault, esse termo “furioso”, “furor” é uma palavra muito frequente nos livros do internamento e “designa de modo preciso uma das formas da loucura” (FOUCAULT, 2017, p.112).

¹⁸⁸ *and there kept him until we could dismiss him to his friends—for with the raging maniac we have nothing to do. He is usually removed to the public hospitals.*

No conto de Maupassant, a personagem principal é enviada ao manicômio pela primeira vez por ter tido um acesso de raiva ao salvar um gato; e, pela segunda vez, por ter matado todos os animais de sua casa, nessa ocasião, “a fúria o sufocava”¹⁸⁹, e, logo, “todos os médicos de Balançon foram convocados à Prefeitura e declararam unanimemente que o Doutor Héraclius Gloss estava louco”¹⁹⁰ (MAUPASSANT, 2012, p.117-8).

É interessante notar que, em Machado de Assis, essa palavra não é evocada para caracterizar, em nenhum momento, o alienista. O médico não tem acessos de raiva ou de furor, ao contrário, Bacamarte é sempre calmo: “a paciência do alienista era ainda mais extraordinária do que todas as manias hospedadas na Casa Verde; nada menos que assombrosa” (1998, p.279), pesquisava “à força de sagacidade e paciência” (1998, p.280). No final da narrativa, Bacamarte chega à conclusão de que esse equilíbrio mental e moral, essa paciência toda o classificaria como louco:

Isso é isto. Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto (ASSIS, 1998, p.326).

Alguns de seus pacientes são separados nas classes “os furiosos e os mansos” (ASSIS, 1998, p.277). Na narrativa, antes da construção da Casa Verde: “cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua” (ASSIS, 1998, p.274). Quando o Alienista prende o personagem Costa, homem que havia emprestado dinheiro sem juros, conta-se que ele teve um ataque de fúria: “dizia-se que o Costa ensandecera, no almoço, outros que de madrugada; e contavam-se os acessos, que eram furiosos, sombrios, terríveis – ou mansos, e até engraçados, conforme as versões” (ASSIS, 1998, p.288). E quem o fora ver logo em seguida na Casa Verde, “achou o pobre Costa, tranquilo, um pouco espantado, falando com muita clareza, e perguntando por que motivo o tinham levado para ali” (ASSIS, 1998, p.288).

A população, ao se revoltar, também estaria ligada aos sentidos dessa palavra: “a multidão agitou-se, murmurou, bradou, ameaçou, congregou-se toda em derredor do barbeiro. Era a revolta que tornava a si da ligeira síncope, e ameaçava arrasar a Casa

¹⁸⁹ *la fureur le suffoquait*

¹⁹⁰ *tous les médecins de Balançon furent convoqués à la Préfecture, et déclarèrent à l'unanimité que le docteur Héraclius Gloss était fou*

Verde” (ASSIS, 1998, p.303). O narrador opta pelo uso da palavra “síncope”, ou seja, uma perda súbita e temporária da consciência, uma vez que a população havia se desanimado frente à postura inusitada de Bacamarte, pois ele havia respondido ao grupo de “revoltosos”, à “turba” (ASSIS, 1998, p.301) com “tamanha serenidade” (ASSIS, 1998, p.302), e somente após as palavras de ordem do barbeiro, “lutemos até o fim!” (ASSIS, 1998, p. 302), que o grupo voltava a se animar e a se revoltar. No momento em que os trezentos “rebeldes” defrontam os “dragões”, a guarda da cidade: “a multidão urrou furiosa; alguns, trepando às janelas das casas, ou correndo pela rua fora, conseguiram escapar; mas a maioria ficou, bufando de cólera, indignada, animada pela exortação do barbeiro” (ASSIS, 1998, p.304). Percebemos, pois, que a população também está ligada ao furor, à fúria da loucura, enquanto, quem realmente é louco no fim da narrativa, está ligado à calma, a uma estranha serenidade, à monomania.

7.4 – A mecânica do poder

O poder não tem necessidade de estar centralizado, mas de permear, de induzir, de produzir e se reproduzir. De acordo com Foucault:

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 2019a, p.45)

Segundo Foucault, o poder não é uma categoria simples em que uma figura ou um estado consegue apropriar-se dele por completo, ele é “muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho de Estado. Não se pode entender o desenvolvimento das forças produtivas próprias ao capitalismo, nem imaginar seu desenvolvimento tecnológico sem a existência, concomitante, dos aparelhos de poder” (FOUCAULT, 2019a, p.335)

A novidade do século XIX é que o poder se torna “uma maquinaria de que ninguém é titular” (p.332). Portanto, não há uma figura em que se deposita confiança, alguém que tem o poder por sua natureza e desejo divino, “nessa máquina, ninguém ocupa o mesmo lugar; alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. De modo que eles podem assegurar uma dominação de classe, à medida que dissociam o poder do domínio individual” (FOUCAULT, 2019a, p.332). Nessa gestão,

em que o poder é organizado “como uma máquina funcionando de acordo com suas engrenagens complexas, em que é o lugar de cada um que é determinante, não sua natureza” (p.334), não há, pois, como confiar em ninguém, uma vez que todos se vigiam.

Foucault aponta para a genialidade da burguesia no sistema capitalista, uma vez que conseguiu não só construir máquinas de poder, mas máquinas “que instauram circuitos de lucro, os quais por sua vez, reforçam e modificam os dispositivos de poder, de maneira móvel e circular” (FOUCAULT, 2019a, p. 337). O poder “da burguesia se reproduz, não por conservação, mas por transformações sucessivas” (p.337), visto que “as técnicas de produção foram inventadas para responder às exigências da produção” (p.338).

Na estrutura de *panopticon*, proposta por Bentham, seria uma das tecnologias do aparelho de Estado para vigiar e controlar a população, visto que “cada um, de acordo com seu lugar, é vigiado por todos e por alguns outros (...) trata-se de um aparelho de desconfiança total e circulante.” (FOUCAULT, 2019a, p.334). Esse sistema esteve muito presente em instalações como escolas, hospitais, prisões e hospitais psiquiátricos no século XIX. Na literatura do mesmo século, vemos essa sociedade disciplinar em várias distopias como em *1984* (1949), de George Orwell, *Admirável mundo novo* (1932) e *a Ilha* (1962), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood entre outros. Nessas obras, podemos ver como os aparelhos de poder funcionam para garantir que uma verdade predomine sobre as outras.

No entanto, há uma certa ilusão nessa estrutura panóptica, visto que, segundo Foucault, os reformadores do século XVIII acreditaram “que as pessoas iriam tornar-se virtuosas pelo simples fato de serem olhadas” (FOUCAULT, 2019a, p.339), Bentham não levou em conta a “resistência efetiva das pessoas” (p.340),

é preciso analisar o conjunto de resistências ao *panopticon* em termos de tática e de estratégia, vendo que cada ofensiva serve de ponto de apoio a uma contraofensiva. A análise dos mecanismos de poder não tende a mostrar que o poder é ao mesmo tempo anônimo e sempre vencedor. Trata-se ao contrário de demarcar as posições e modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros. (FOUCAULT, 2019a, p.341-342)

Foucault levanta a questão da resistência dos prisioneiros em um sistema panóptico, se haveria a possibilidade de tomarem a torre central e questiona: “os prisioneiros fazendo funcionar o dispositivo pan-óptico e ocupando a torre – você acredita então que será muito melhor assim que com os vigias”? (p.343). Podemos levar esse

questionamento para o texto de Poe, no qual vimos que houve uma inversão dos vigias com os loucos e estes passaram a controlar a “central” do hospício. Ao conseguirem o assumir o poder do hospital, eles dão continuidade ao mesmo sistema de governadoria, mantendo desse modo os guardas presos e causando-lhes violência psicológica e física, assim como era maltratados nas celas secretas dos porões. O poder, nesse texto, só muda de mão e continua com possibilidades de ataques e contra-ataques, como vemos ao final da narrativa, quando os guardas conseguem se liberar da prisão.

Na narrativa de Machado, temos uma expressa tomada de poder da parte de Simão ao edificar a Casa Verde. Há, no entanto, resistência da população marcada principalmente pela revolta dos canjicas. O líder da resistência, ao invés de tomar o poder para si, tenta se juntar à Simão, corrompendo-se, pois. Na narrativa de Maupassant, não há esse tipo de inversão ou resistência frente à figura do médico psiquiatra, no entanto, frente à figura do Doutor Gloss, a população se revolta e ele acaba perdendo sua credibilidade dentro da sociedade burguesa na qual ele estava inserido, indo assim, parar na casa dos alienados, local afastado geograficamente da cidade que o exclui de seu antigo meio.

As engrenagens do poder evidenciadas nos contos mostram tanto o poder opressor do hospital psiquiátrico, como o poder ligado ao saber, ao conhecimento que se atribui a figura do cientista e médico, assim como também aponta a sociedade que valida as instituições e suas verdades, participando ora ativamente delas, ora resistindo às mesmas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos este trabalho falando da importância da literatura como bem imaterial para a formação do intelecto e na sensibilidade humana. Vimos, com Eco, que contar e ouvir histórias chega a ser uma função biológica (ECO, 2003, p.227); buscamos enredos em todos os discursos narrativos. As ficções, por já serem narrativas, não são menos verdadeiras, ou não deveriam ser julgadas nesses termos, elas “pretendem simplesmente dizer uma verdade qualquer através de uma estrutura narrativa atraente. Além do mais (...) vimos que muita filosofia contemporânea ao invés de ir buscar a verdade nos filósofos do passado, foi buscá-la em Proust ou Kafka, Joyce ou Mann” (ECO, 2003, p.229). A literatura também tem a sua verdade a ser levada em conta.

Trabalhamos a teoria do conto, as suas unidades e tensão. Os contos trabalham em profundidade, verticalmente. Enquanto o romance seria um rio largo e profundo, o conto é um pequeno lago, tem uma superfície menor, no entanto, é tão profundo quanto. De acordo com Isaac Babel, ao falar dos contos de Maupassant, afirma que: “*No hay hierro que pueda penetrar de forma tan efectiva en el corazón humano como un punto colocado en su sitio*”¹⁹¹ (BABEL, s/d, p.2). Contos são como uma faca que atinge um ponto profundo do homem. Também podemos comparar os contos a bombas relógio, uma vez que ao começarmos a leitura, o relógio parece começar a contagem regressiva, até que a bomba estoure no fim. O texto traz tensões que vão se cerrando até que o desenlace chegue. Vimos a possibilidade de pensar as narrativas em forma de ampulheta, triângulo invertido, espiral, ou ainda dentro do quadrado semiótico de Greimas, cada uma dentro de suas possibilidades e limitações tentando refletir a linguagem e a narrativa literária.

Os contos analisados não só representam uma visão irônica e sarcástica do cientificismo do final do século XIX, em que a figura do cientista estava em voga na literatura, como ultrapassam essa ironia. Os doutores dos textos, por trás de suas caricaturas, parecem ultrapassar a dimensão do cientista maluco, como afirma Bosi (2007) ao analisar o conto machadiano. De acordo com Goethe e sua teoria sobre a *Weltliteratur*, poderíamos dizer que esses contos fariam parte de uma literatura mundial, pois teriam em si um universal, visto que trazem uma organização interna e um protótipo da natureza humana.

Trabalhamos também a questão da ironia e do humor, desse sorriso torto do qual Machado era mestre, assim como Poe e Maupassant. A presença dessa figura enigmática

¹⁹¹ Não há ferro que possa penetrar tão eficazmente no coração humano como um ponto colocado em seu lugar.

não só pode fazer rir, mas sua finalidade consiste em apontar o trágico, a crítica, a denúncia, a miséria humana. A percepção da ironia cabe ao leitor do texto, se este não consegue entender fica excluído de sua compreensão.

O espaço do manicômio é importante na construção nas narrativas aqui analisadas, uma vez que ele é espaço que guarda e resguarda o conhecimento e a figura do médico, ele é também espaço que oprime aquele que não detém a verdade, o louco. Os contos não representam somente a visão da época em que a psiquiatria surgia, mas a visão da condição humana em si. Os contos trazem à tona questões sobre o egotismo, a crueldade, a tirania do homem e sede pelo poder.

Nessa árdua tarefa de analisar os contos aqui propostos, buscamos entender a relação saber-poder-loucura nas obras de Foucault. De acordo com o filósofo, “o saber não pode existir totalmente independentemente do poder” (2015, p.263), a loucura é determinada dentro de uma sociedade, ela também não pode existir sem os “mecanismos do poder” (FOUCAULT, 2015, p.263), assim sendo, o poder também está intimamente ligado a um saber, uma vez que para dominar, para se ter estratégias de opressão, ele deve convencer o outro a obedecer. Vimos que a loucura pode estar ligada ao saber, como na figura do cientista maluco do século XIX. De acordo com Foucault, um “objeto de análise é sempre determinado pelo tempo e pelo espaço, embora se tente lhe dar uma universalidade” (2015, p.261).

Para localizar melhor a loucura no tempo e no espaço, discorreremos sobre a história da loucura debruçando-nos novamente sobre os estudos de Michel Foucault e Goffman. O louco na idade média fazia parte da sociedade de forma positiva, e ao passar do tempo, com a sociedade industrial e capitalista, o louco já não poderia mais estar em meio dos considerados sãos, devido aos interesses de produção e lucro dessa nova coletividade. A presença do louco, do vagabundo, das prostitutas e dos miseráveis não combinava mais com a nova sociedade que ia em busca do capital. Eles foram, portanto, enclausurados em estruturas, muitas vezes panópticas, e receberam tratamentos punitivos por longos anos. As mulheres receberam um acolhimento especial, visto que elas tinham o útero, um órgão que por si só já despertava a loucura nelas. A imagem do médico e do louco foi retomada várias vezes pela literatura e pela arte, assim como pudemos ver no capítulo destinado à loucura neste trabalho.

Os três contos nos fazem refletir sobre a dupla verdade, sobre o eterno retorno e sobre a produção de verdade. Discutimos nos capítulos finais dessa tese a questão da verdade, do ethos-pathos-logos de Aristóteles, do discurso persuasivo do mítico-religioso

e da ciência que produzem a verdade e que fabricam o louco. Refletimos sobre o sistema do poder e de suas engrenagens de produção, manutenção e reprodução das verdades dentro de uma sociedade que valida essas relações de saber e poder.

Retomando a epígrafe deste trabalho: “a loucura existe somente em uma sociedade” (FOUCAULT, 2019b, p.163), tentamos provar aqui que a loucura foi, até a chegada na psicanálise, e, ainda, o é, em várias instâncias, uma verdade ditada pelas regras de normalidade da sociedade, sendo, portanto, uma convenção. Qualquer verdade não existe por si só, ela é uma produção validada dentro de uma coletividade, portanto, não há e nem haverá uma verdade, mas verdades que se debatem para conseguir um lugar de destaque, de repressão e de adestramento.

Os contos propostos para análise nesta tese se mostram grandes poços nos quais podemos ir buscar inúmeras questões da natureza humana. Buscamos aqui trabalhar as relações políticas que a sociedade engendra, as estruturas de poder, saber, verdade e loucura criadas pela própria sociedade a fim de atender as demandas e interesses de uma classe dominante. De acordo com Foucault: “onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui” (2019a, p.138). Aquele atingido pelas crueldades do poder é sempre o mais vulnerável.

No início deste trabalho, trouxemos a seguinte epígrafe: “quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza” (FOUCAULT, 2017, p.22). Discutimos aqui a sanidade e a não sanidade e chegamos à conclusão de que elas são uma convenção coletiva baseada nos interesses de uma classe dominante. Os homens de saber entram em consonância para determinar acordos sobre as verdades já estabelecidas ou a serem estabelecidas, em união, evidentemente, com os arroubos do homem. Não de todos, mas daqueles que detêm o poder. De acordo com Foucault, o animal que assombra o homem é o próprio homem.

Machado de Assis, Guy de Maupassant e Edgard Allan Poe nos deixam um legado na tradição do conto. Nosso trabalho procurou evidenciar as particularidades de cada conto, assim como suas similitudes. Ao analisarmos os textos, entramos em uma verdadeira imersão nos jogos do poder e própria na loucura. Não esgotamos de forma alguma os diversos elementos que esses contos abordam para discussão; e, retomando Calvino, “por mais que analisemos, sempre há algo a descobrir, conceitos e verdades que

mudam com o tempo” (CALVINO, 2007, p.12), uma vez que os clássicos assim o são, pois se renovam a cada leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMORIN, Marcelly Olívia Fernandes. *Intermezzo: o xamã e o médico, uma análise sobre doença e cura*. Revista *Ñanduty*, 2018, p.42-63. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/9518/5012> Acesso em abril de 2022.

ARISTÓTELES, Arte poética, In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2ªed. Coleção Biblioteca de autores clássicos. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

ASSIS, Machado de. O Alienista. In: _____. *Contos: uma antropologia, volume 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.273-327.

AUDIGIER, Émilie Geneviève. *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/emilieaudigierdoutorado.pdf> Acesso em: janeiro de 2019.

ALAMY BANQUE D'IMAGES. *Science History Images*, 2016. Disponível em: <https://www.alamyimages.fr/hydrotherapie-douche-froide-1843-image352809124.html> Acesso: 31 de março 2022.

BABEL, Isaac. *Guy de Maupassant*. Disponível em: http://www.iesxunqueiral.com/maupassant/Documentos/Guy_Babel.pdf Acesso em abril de 2022.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Col. Tópicos. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. *Veridicção: um problema de verdade*. São Paulo: ALFA - Revista de linguística, UNESP. 1988.

BAPTISTA, Abel Barros. O paradoxo do alienista. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Machado de Assis: Lido e relido*. Campinas: Editora Unicamp. 2016, p. 541-556.

BARBIERI, Ivo. Sob o disfarce da ciência. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Machado de Assis: Lido e relido*. Campinas: Editora Unicamp. 2016, p. 575-595.

BARBUDO, Maria Isabel. *Arte pela arte (ars gratia artis)*. E-dicionários de termos literários, 2009. Disponível em: <https://edtl.fsh.unl.pt/?s=arte+pela+arte> Acesso em janeiro de 2020.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BASSE, Josse. *Le translateur ; La grant nef des folles selon les cinq cens de nature, composée (en latin par Josse Bade) selon l'Évangile de Monseigneur saint Mathieu, des cinq vierges qui ne prindrent point d'uylle avecques elles pour mettre en leurs lampes*. Tradução de Jehan Drouyn para o francês. França: BNF Gallica, 1510. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71469q.image> Acesso em março de 2021.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do grupo CASA, coordenação de Ivã Carlos Lopes. Bauru: EDUSC, 2003.

BIRON, MICHEL. *Liminarité de Maupassant : Le Docteur Héraclius Gloss (1875)*. Lieux Littéraires – La Revue. Université Paul-Valéry. Vol.5. Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 141-155. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulm/1063> Acesso em março de 2021.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol II. 23ªed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p.181-198.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In.: _____ Machado de Assis: O enigma do olhar. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.73-125.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. Tradução Karin Volobuef. 1 ed. São Paulo: Octavio, 2010.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A.M.. *Que é Literatura Comparada?* 2ªed. Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BUIRETTE, Claude. *Histoire de la vilde de Sainte-Ménéhould et de ses environs*. Sainte-Ménéhould : Poignée-Darnauld, 1837. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=nssTSNxIqoIC&hl=pt&pg=GBS.PA1> Acesso em março de 2021.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro, Harper Collins, 2018.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17ªed. Tradutores: Vera da Costa [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *La littérature nous transforme*. BÉCHEREL, Sophie. Collège de France. Direção de Laurent Salters e Vincent Gaullier. Documentário, 2'55". Fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YZGYRINnVyI>. Acesso em julho de 2020.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ªed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Antonio Candido – Direito à Literatura*. CEDACVIDEOS. Entrevista com Antonio Candido, 3'04''. Abril de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4cpNuVWQ44E&t=185s>. Acesso em março de 2021.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária*, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>. Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: _____. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.171-193.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p.13-32.

CARVALHAL, T.F. *Literatura Comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, 2ªed, p.230-233.

CARVALHAL, Tania Franco. Introdução. In: _____; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.15-21.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Vol.1 Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

CASSIRER, Ernest. *Filosofia das formas simbólicas – III Fenomenologia do conhecimento*. Vol.III. Tradução de Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. Col. Debates – Filosofia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17ªed. Tradutores: Vera da Costa [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2002.

CONON. *Récits de Conon*. Tradução para o francês de Abbé Gedoyn. Obra digitalizada por Marc Szwajcer. França: Bibliothèque de Photius, 1738. Disponível em : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/photius/conon.htm> Acesso em março de 2021.

COUTINHO, Eduardo F. (orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.189-205.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Col. Debates. Tradução de Davi Arriguci Jr. e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectivas, 2013.

CUNHA, Karolina Dias da. *As mulheres brasileiras no século XIX*. Universidade Federal do Espírito Santo. Laboratório de Estudos de Gênero, Poder e Violência. Anais do Encontro Nacional do GT-Gênero/ANPUH, 2014, p.1-12. Disponível em: https://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/karolina_dias_da_cunha.pdf Acesso em março de 2021.

DIÓGENES LAÉRCIO. Pythagore. In.: _____. *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Tradução de Robert Genaille, 1933. Disponível em: <http://ugo.bratelli.free.fr/Laerce/Pythagoriciens/Pythagore.htm> Acesso em janeiro de 2019.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2006.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. 1ªed. Editora digital LeBooks. Edição Kindle, 2019.

ECO, Umberto. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

ECO, Umberto. A literatura contra o efêmero. In.: _____. *O nome da rosa*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2001. Disponível em: <https://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html> Acesso em março de 2022.

FARLEX, Dictionary of Idioms. Entrada *tar and feather someone*. 2015. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/tar+and+feather+someone> Acesso em março de 2021.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: editora contexto, 2018.

FITZ, Earl. *A recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960*. Machado Assis Linha, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 24-52, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212012000100003&lng=pt&nrm=iso Acesso em março de 2021

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Coleção Tópicos. Tradução de Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-saber*. Ditos e Escritos. Vol. IV. Org. Manoel de Barros da Motta. 3ªed. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Col. Estudos. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 11ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FOUCAULT, Michel. L'eau et la folie. In. _____. *Dits et Écrits – 1954-1988*. Vol I. Paris: Galimard, 1994 (p.268-272)

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019a.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In.: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.) *Michel Foucault - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* Col. Ditos e Escritos. Vol.III Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.411-422.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Ditos e Escritos. Vol. I. Org. Manoel de Barros da Motta. 3ªed. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019b.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Penalidade e Prisão*. Ditos e Escritos. Vol. VIII. Org. Manoel de Barros da Motta. 1ªed. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

FORSTER, E.M. Aspectos do Romance. 4ªed. Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2004.

GALASTRI, Luciana. *Mistério da pedra que brilha sozinha (depois de ser exposta ao Sol) foi resolvido depois de 400 anos*. Revista Galileu-Globo, versão online, ago. de 2015. Disponível em : <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2015/08/misterio-da-pedra-que-brilha-sozinha-depois-de-ser-exposta-ao-sol-foi-resolvido-depois-de-400-anos.html> Acesso em: fevereiro de 2022.

GAYON, Fanny. *Variations sur la métempsychose*. Séquence pédagogique. N° 995. França: Canopé-Le Réseau de création et d'accompagnement pédagogique. p.30-37. s/d. Disponível em : <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-4179-12276.pdf> Acesso em: janeiro de 2019.

GLEDSOON, John. Os contos de Machado de Assis: O machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antropologia, volume 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.15-55.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Col. Debates, psicologia. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Vol.I. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018, p.429-432.

GREIMAS, Algirdas Julien. O contrato de veridicção. In.: _____. *Sobre o sentido II: Ensaios semióticos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp, 2014 (p.115-125).

GREIMAS, Algirdas Julien. O saber e o crer: um único universo cognitivo. In: _____. *Sobre o sentido II: Ensaios semióticos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp, 2014 (p.115-125).

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *De minha vida: Poesia e verdade*. Rio de Janeiro: Editora Unesp. Edição do Kindle, 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *A Metamorfose das Plantas*. Tradução de Fábio Mascarenhas Nolasco. 1ªed. São Paulo: Edipro. Edição do Kindle, 2019

HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press. Edição do Kindle. Ebook. 2002.

HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. Edinburgh: Longman, 1996 (p.55-57).

HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. Tradução de Rogério de Campos. São Paulo: Editora Hera, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

HORACIO. Arte Poética. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014, p.53-114.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

HUIZINGA, John. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. Col. Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

HULTON ARCHIVE. *Hosepipe treatment*. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/hydrotherapy-for-an-arthritis-patient-who-is-being-foto-jornal%C3%ADstica/3293890?adppopup=true>
Acesso em 31 de março de 2022.

<https://www.statnews.com/2015/11/06/alarming-medical-procedures-history-forgot/>

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JUNIOR, Manuel Alexandre. Introdução. In.: ARISTÓTELES. *Retórica*. 2ªed. Coleção Biblioteca de autores clássicos. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 2005.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasilienses. 1981.

KRIPPNER, Stanley. *Os primeiros curadores da humanidade: abordagens psicológicas e psiquiátricas sobre os xamãs e o xamanismo*. Tradução de Letícia Alminhana. Archives of Clinical Psychiatry, n.34, supl 1., 2007, p.17-24. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rpc/a/STfDM8qzr5dm3bG5YTWfMhb/?format=pdf&lang=pt> Acesso em abril de 2022.

LIMA, Luiz Costa. O palimpsesto de Itaguaí. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.253-265.

LOISON, Aurore. *Une vie de Maupassant ou "l'écriture du vide"*. Université de Pau et des Pays de l'Adour. Littératures, 2008.
Disponível em : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498644/document>
Acesso em março de 2021.

LONGINO, Do sublime., In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.

LOPES, Edward. *A Identidade e a Diferença: Raízes Históricas das Teorias Estruturais da Narrativa*. São Paulo: Edusp - Imprensa Oficial, 1997.

LOPES, Ivã Carlos; BEIVIDAS, Waldir. *Veridicção, Persuasão, Argumentação: notas numa Perspectiva Semiótica*. Vol. 9, n.1, São Paulo: Todas as Letras, 2007 (p.32-41).

MACHADO, Roberto. *Introdução – por uma genealogia do poder*. In.: FOUCAULT, Michel, *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019, p.7-34.

MACRAE, Meghan. *Horrifying Psychiatric Treatments From The Age Of Reason*. CultNation, 2020. Disponível em : <https://cvltnation.com/horrifying-psychiatric-treatments-from-the-age-of-reason/> Acesso em março de 2022.

MATIAS, Kamilla Dantas. Todos a bordo! Os passageiros da “Nave dos loucos” de Bosch. UEL -ENEIMAGEM, 2011, p.1716 - 1722

MAUPASSANT, Guy de. *Le Docteur Héraclius Gloss*. Paris: Éditions Allia, 2010.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução de Antônio José de Lima Leitão. São Paulo: Centaur, 2013. (Ebook)

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEVES, Angela das. *A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.8.2007.tde-04122007-104232. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-04122007-104232/publico/TESE_ANGELA_NEVES.pdf Acesso em: março de 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Editora Zahar. 2016.

NUNES, Carlos Alberto. Apêndice. In.: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

OLIVEIRA, Paulo César. *Averrois e a religião do filósofo*. Theoria – Revista Eletrônica de Filosofia Católica de Pouso Alegre. Vol. VIII, N.19, p. 107 - 114, 2016. Disponível em: <https://www.theoria.com.br/edicao19/06012016RT.pdf> Acesso em: março de 2021.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Tradução de Domingos Lucas Dias. Editora 34, 2019.

PASTOUREAU, Michel. *Vert - Histoire d'une couleur*. Paris: Editions du Seuil - Edição do Kindle, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia.” In.: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.91-99.

PERES, Maria Angélica de Almeida; BARREIRA, Ieda de Alencar Barreira; SANTOS, Tânia Cristina Franco; FILHO, Antonio José de Almeida Filho; OLIVEIRA, Alexandre Barbosa de Oliveira. *O Ensino da Psiquiatria e o poder disciplinar da Enfermagem Religiosa: O Hospício de Pedro II no Segundo Reinado*. Texto Contexto Enferm, Florianópolis, 2011 Out-Dez; 20(4): 700-8. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v20n4/08.pdf> Acesso em: janeiro de 2019.

PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André M. Vers une définition. In.: _____. La Littérature comparée. Paris: Colin, 1967, p.173-85. In: COUTINHO, Eduardo F. (orgs.) *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.230-233.

PRINCIPE, João. *Cassirer pensador da técnica*. Revista Scientiae Studia, São Paulo, v.14, n.2, 2016, p.387-408.

PLATÃO, *O mito da caverna*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.

POE, Edgar Allan. O sistema do doutor Alcatrão e do professor Pena. In.: _____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.113-142.

POE, Edgar Allan. The System of Doctor Tarr and Professor Fether. In.: _____. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2015, p.613-627.

POE, Edgar Allan. Edgar Allan Poe: *The Complete Works*. Pandora's Box. Edição do Kindle, 2020.

REMAK, Henry H. H. Literatura Comparada: definição e função. In.: CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada – Textos fundadores*. 2ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.189-205.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução de Paulo Sérgio Brandão. 3ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Col. Idées. France, Gallimard, 1967.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. – The moralists; a Philosophical Rhapsody. Vol. II. HardPress, 2010.

SHALLEY, Mary. *Frankenstein ou o prometeu moderno*. Tradução de Santiafo Nazarian. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana: História da literatura brasileira. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STEVENSON, Robert. *O doutor Jekyll e o mostro*. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: Edições Paulinas, 1968.

SUZUKI, Márcio. *A ciência simbólica do mundo (Goethe)*. Arte Pensamento. Col. Poetas que pensaram o mundo. 2005. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-ciencia-simbolica-do-mundo-goethe/> Acesso em: março de 2021

TIMELLI, Maria Colombo. *La Nef des folles. Adaptation de Jean Drouyn et alii. Édition critique par Olga Anna Duhl*. Studi Francesi. N. 174. Open Edition Journals, 2014. Disponível em: [file:///C:/Users/gerso/Downloads/studifrancesi-1096%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/gerso/Downloads/studifrancesi-1096%20(1).pdf) Acesso em março de 2021.

TRIAIRE, Sylvie ; BERTRAND, Jean-Pierre ; DENIS, Benoît (dir.). *Sociologie de la Littérature : La question de l'illégitime*. Col. Littératures, n° 5. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée. 2016, p.141-155. Disponível em: <https://books.openedition.org/pulm/1063#ftn16> Acesso em: 11 jan. 2019

VICENTE, Gil. O auto da barca do inferno. In.: _____. *Autos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p.62-95.

VIRGÍLIO. Eneida. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Ebooks Brasil: 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html#3> Acesso em março de 2021.

VOLOBUEF, Karin. *Introdução*. In: BRANT, Sebastian. A nau dos insensatos. Tradução Karin Volobuef. 1ªed. São Paulo: Octavio, 2010.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *A ironia (quase) invisível na narrativa de Poe*. Anais do Congresso Internacional Para Sempre Poe. UFMG, 2009, p.49-53
Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2019/08/26082019.pdf> Acesso em: março de 2021.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 4ªed. Tradução de José Palla e Carmo. Sintra: Publicações Europa-América, 1955.