

Apontamentos sobre Ditadura e loucura em *Quatro-Olhos* de Renato Pompeu¹

Elizabeth Cardoso*

RESUMO: Este artigo debruça-se sobre o romance *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu. A obra aborda a loucura em diálogo íntimo com a percepção e a memória do golpe militar no Brasil. A leitura aqui realizada indica como, na tessitura do literário, o delírio torna-se portador de discernimento e se desdobra em metáfora de resistência ao regime ditatorial, seja por meio do exercício de lembrar para documentar, esquecer para sobreviver ou escrever para transgredir. Com maestria poética, Renato Pompeu vence a dicotomia forma e conteúdo e constrói romance raro na literatura brasileira.

Palavras-chave: Ditadura, Loucura, Memória, Renato Pompeu, *Quatro-Olhos*.

Abstract: Abstract: The article analyzes the novel *Quatro-Olhos* (1976), by Renato Pompeu. The work addresses the issue of madness in an intimate dialogue with perception and memory of the military coup in Brazil. The proposed interpretation suggests how, in the articulation of a literary expression, delirium becomes a bearer of discernment and unfolds into a metaphor of resistance to dictatorship, either through the exercise of remembering in order to document, forgetting in order to survive or writing in order to transgress. With poetic mastery, Renato Pompeu overcomes the dichotomy between form and content and creates a rare novel in Brazilian literature.

Key words: Dictatorship, Madness, Memory, Renato Pompeu, *Quatro-Olhos*

¹ O artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e financiada pela Capes.

* Professora doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – São Paulo, SP, Brasil. Tradutora e escritora. elizcardoso@terra.com.br

1 Literatura, ditadura e loucura

O romance *Quatro-Olhos* (1976) de Renato Pompeu, merece atenção por sua potência literária e por abordar de modo corajoso e inovador a repressão e a violência do Estado contra cidadãos, militantes ou não, durante a última ditadura militar. Esse período de exceção política no Brasil teve início com o golpe militar de 31 de março de 1964, quando o presidente João Goulart foi destituído, e durou até 15 de janeiro de 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves. Dentre as principais características do regime estavam a cassação de direitos políticos, a repressão e a censura aos movimentos sociais, aos meios de comunicação e artístico, o controle dos sindicatos, a implantação do bipartidarismo – ARENA e MDB –, a perseguição às guerrilhas contrárias ao regime militar e o uso de violência (sequestro, tortura e assassinato).

O pior momento do período de exceção iniciou-se em 1968, com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), que institucionalizou a repressão do Estado. Em 1975, começou o processo de abertura política, chegando às eleições democráticas em 1989. O AI-5 foi revogado em 1978 e em 1979, promulgada a Lei de Anistia, perdoadando qualquer crime cometido por militantes de esquerda e militares, durante a ditadura. O que resultou desse ato foi o silêncio e, conseqüentemente, o esquecimento, pois com o perdão parecia não haver mais motivos para abordar o assunto.

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

Para além da quantidade de obras, o discurso e a memória literária da ditadura são duplamente importantes para a crítica literária pelo caráter de registro e de

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

E nesse bojo destaca-se a contribuição de dois trabalhos, *Vale quanto pesa* (1982), de Silviano Santiago, e *Literatura e vida literária* (1985), de Flora Süssekind, que identificaram a abordagem alegórica e a jornalística como predominantes na produção literária da época. Na primeira, estão os “textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura” e, na segunda, “o romance-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 1982, p. 52). Posteriormente, o pesquisador refere-se novamente às duas linhagens de textos e inclui uma terceira corrente, a de cunho autobiográfico (SANTIAGO, 2002). Para operar suas classificações, esses dois críticos brasileiros levaram em conta que, na maioria das obras, o uso literário ou poético da linguagem (literariedade, para ficarmos com um conceito) esteve em segundo plano ou ausente. Santiago pondera que a literatura do período preserva “um laço mais estreito com a censura, visto que sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção” (SANTIAGO, 1982, p. 53).

Se assim for, *Quatro-Olhos* é exceção à regra. Pois nessa obra de Renato Pompeu (1941-2014) as relações entre literatura e história (assim como com a psicanálise) são construídas pela linguagem, portanto o literário não é repositório de acontecimentos políticos. *Quatro-Olhos* conjuga linguagem poética, inovações

estilísticas e narrativas sobre violência do Estado. Cabe ressaltar que o elemento responsável pela forte presença de literariedade no romance de Pompeu é a loucura, que conflui com a ditadura enquanto tema, mas a supera e a evidencia enquanto uso poético da linguagem e do gênero romance.

Os encontros entre loucura e literatura não são poucos nem novos na tradição literária. Desde *Nau dos loucos*, de Sebastian Brandt (1494), e *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel Cervantes, até o surrealismo de Breton, já na virada do século XIX para o XX, a representação da loucura tem sido tema constante e central para vários prosadores e poetas. E assim também ocorre nas artes plásticas, com Bosch, no final do século XV, até Salvador Dalí, no século XX, para citar dois artistas reconhecidamente dedicados a revelar os contornos da desrazão.

A partir do final do século XIX, é raro o romance que não imprima algum nível de transtorno psíquico em suas personagens. Desde as abordagens diretas do tema, como em *O alienista*, (1882) de Machado de Assis, e no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” (1962), de Guimarães Rosa, até a depressão traduzida em modos casmurros em romances de Machado; a angústia íntima causada pelas desigualdades impressas em Graciliano Ramos; a histeria provocada pelo cotidiano das mulheres reprimidas por seus papéis sociais em Clarice Lispector e a perversão rasgada em Nelson Rodrigues, para ficarmos em nomes canônicos da literatura brasileira. Ainda poderíamos citar Lima Barreto, Dyonélio Machado, Maura Lopes Cançado, Sérgio Sant’Anna, Carlos Sussekind e, mais recentemente, Lourenço Mutarelli, e mesmo assim deixaríamos vários nomes de fora.

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

A fala louca – de algum modo presente no sujeito inconsciente que habita a todos – é atravessada pela ilogicidade e por incertezas, denunciando a impossibilidade de conhecimento e tradução do mundo. Trata-se de um saber que resiste e escapa a interpretações fechadas. A fala do louco subverte o discurso institucional e legal, reorganizando o “real”. Assim, a Verdade fica anulada e as instituições enfraquecem. Nesse caos aparente, surge a possibilidade de o louco encontrar um lugar social e linguístico para atuar como sujeito e vencer os aparelhos repressivos (subjetivos e institucionais).

Não por acaso Renato Pompeu² configura a loucura fragmentada e caótica como metáfora de resistência à ditadura militar. Estabelecendo simultaneamente duas linhas de ação no romance: uma da escrita (e da loucura) que quer enfrentar o poder autoritário, recuperando e preservando a memória, questionando os padrões estabelecidos pelo regime de exceção e denunciando as violências por ele cometidas; e outra que coloca a loucura (e a escrita) como resultado da privação dos direitos civis e das liberdades individual, política e criativa.

Quatro-Olhos localiza-se no cruzamento dessas forças. Não é certo se a personagem principal de Pompeu, ora narrador, ora apenas protagonista, escreveu até enlouquecer ou enlouqueceu até escrever. Teria sido uma vida que desembocou na loucura ou a loucura que desembocou em uma vida? Quem é o portador da lucidez, o delirante ou o normal? Qual a melhor maneira de superar o trauma, lembrando ou esquecendo? Pompeu vai além das dicotomias e supera-as com uma peculiar *mise en abyme*: o relato fragmentado de um romance inacabado dá forma ao romance propriamente dito. Resta ao leitor descobrir qual dos dois romances é o inacabado e qual é o completo. Enquanto esse saber não se revela, Pompeu nos prende em uma trama incerta, desesperada e sem fim. Abismal. Teria ele buscado representar a dor imensurável do torturado, que, além das violências físicas e psicológicas, tem que conviver com a dor da impossibilidade de narrar, de nomear suas memórias?

2 A resistência pela palavra

Quatro-Olhos, publicado em 1976, traz uma visão delicada e contundente sobre a ditadura. Tal efeito se dá principalmente pelo fato de o protagonista estar à margem do ativismo político contra o golpe militar. O relato do sofrimento e das perdas que o regime ditatorial impôs a ele, apenas porque era casado com uma intelectual militante

² Pompeu nasceu em Campinas (São Paulo), em 1941, e faleceu em 2014. Foi jornalista atuante na grande imprensa (*Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, revista *Veja*), ganhou três Prêmios Abril e um Prêmio Esso de Jornalismo. Como escritor, teve 22 livros publicados, entre ficção e não ficção. Colaborou até os últimos dias com as revistas *Caros Amigos*, *Carta Capital* e nos jornais *Diário do Comércio* e *Diário de S. Paulo*, além de manter um blog. Entre os livros publicados, destacam-se os romances *Quatro-Olhos* (1976), *A saída do primeiro tempo* (1978) e *Samba-enredo* (1982). E de não ficção, *Memórias da loucura* (1983), *Globalização e justiça social* (1996), *Canhoteiro: O homem que driblou a glória* (2002). O tema da loucura interessou pessoalmente ao autor, que teve histórico de internações psiquiátricas. A primeira delas aos 29 anos, após ser preso pelo regime militar, como *Quatro-Olhos*.

de esquerda, dá uma medida da violência e da intolerância que o regime imputou nos anos de chumbo³.

A estrutura do romance não é linear, mas no decorrer da leitura a fragmentada história de Quatro-Olhos se completa, mesmo que temporariamente. De origem mais humilde que a esposa, ele tem a vida dividida entre o casamento, o trabalho e a escritura de um livro, ao qual começou a dedicar-se quando tinha 16 anos de idade: “[...] passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se romance ou um livro de crônicas” (POMPEU, 1976, p. 15)⁴.

No decorrer da vida torna-se funcionário de um banco e promove sua ascensão social com a iniciativa de informatizar o sistema da agência⁵. Com a vida profissional e financeira estabilizada, Quatro-Olhos passa a testemunhar a militância da esposa, professora universitária. Essa observação é repleta de ironias dirigidas aos acadêmicos de esquerda. Pompeu, em um momento histórico no qual o pensamento de esquerda era hegemônico nas letras nacionais, não poupou seus colegas de uma ácida crítica sobre a discrepância entre a ingenuidade presente nas discussões teóricas e a complexa e árida realidade do País. Talvez, essa insistência em ironizar a inteligência nacional seja a chave para recepção pouco gloriosa do livro e de seu autor.

Quando ela [a esposa] pensava em ir ao povo, o importante não era o povo e sim o fato de ela sair a ele; assim quando da visita de nossos amigos ela devia ser o objeto único de meus comentários, seus humores, o seu almoço. [...] Gastava porém seu latim com nossos convidados; todos eles tinham evoluído da juventude contra o sistema para a porfia por melhores rendimentos e mais prestígio [...] (POMPEU, 1976, p. 101-102).

De todo modo, apesar da crítica mordaz, o ativismo de sua mulher chega ao ponto de a clandestinidade ser premente, e de fato, minutos depois de sua fuga a polícia chega para prendê-la. Como não está, os militares levam Quatro-Olhos e apreendem seu precioso manuscrito. “Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo” (p. 136),

³ As comissões estabelecidas para investigar e documentar o período estimam 356 mortos e desaparecidos; 25 mil presos políticos e 10 mil exilados.

⁴ Doravante, todas as vezes que uma citação referente ao romance *Quatro-Olhos* aparecer no corpo do texto, ela virá entre aspas, mas, para evitar repetições, não haverá indicação da edição, que será sempre a de 1976, da editora Alfa-Omega.

⁵ Cabe notar o interesse de Renato Pompeu pelas novas tecnologias em uma época, década de 1970, quando o tema era residual no Brasil. Mesmo sem as máquinas corretas Pompeu já exercitava a lógica digital. Um exemplo é sua iniciativa de deixar uma história começada na máquina de escrever e convidar pessoas para contribuírem livremente com sua escrita.

responde o policial quando Quatro-Olhos avisa que a esposa havia ido embora. Antes de partir, os militares encontram e confiscam o manuscrito do livro que Quatro-Olhos vinha escrevendo. Depois de algumas horas preso (informação que só temos no fim do romance), recuperar esses escritos torna-se sua obsessão. Ao ponto de levá-lo ao hospício diagnosticado como “doente mental”. O principal sintoma seria suas andanças pela cidade, na tentativa de resgatar folha por folha, capítulo por capítulo, a sua obra.

[...] Ele só se sentia à vontade com os outros pacientes. Para o médico, por exemplo, sua busca do livro era inútil e sem cabimento, já que o livro deveria estar perdido em algum porão policial, se é que não tinha sido queimado uma vez que não poderia servir de prova nenhuma. Mas quando Quatro-Olhos contava suas “deambulações” a um paciente [... esse] entendia perfeitamente que não havia outra coisa a fazer senão procurar o livro por toda a cidade. (POMPEU, 1976, p. 186).

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

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

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

Para além do debate sobre a loucura, a analogia entre o literário e o conhecimento psicanalítico se dá aqui também no conceito de lembrança encobridora. Trata-se de uma estratégia do sistema psíquico e da memória para preservar o sujeito de sentir desprazer. Assim, no lugar de alguma lembrança perturbadora encaixa-se uma recordação insignificante ou disparatada. O importante é que ambas as lembranças, a encobridora e

a encoberta, estejam associadas em alguma medida (FREUD, 1901/2006). O que conecta o livro e a esposa de Quatro-Olhos é o fato de terem desaparecido simultaneamente por culpa do regime militar. Pensar no livro e procurá-lo é um modo menos doloroso de procurar, ou pensar, na esposa.

Durante todo o romance, as reflexões sobre a memória parecem ecoar as ideias de Freud sobre o tema. O psicanalista postulou que a memória não é um arquivamento de fatos, mas sim produto da constante reelaboração, pelo sujeito, das impressões vividas. Para Freud, o aparelho psíquico não existiria sem a memória e tudo o que acontece com o sujeito, mesmo fatos corriqueiros, deixa seu traço anotado. No entanto, o processo de rememorar inclui editar, transformar, esquecer, ressaltar ou até mesmo inventar. Foi estudando as lembranças infantis que Freud estabeleceu “a natureza tendenciosa do funcionamento de nossa memória” e escreveu *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (FREUD, 1901/2006, p. 59). Obra na qual o psicanalista relaciona vários tipos de esquecimentos, lapsos e enganos para ilustrar o quanto o sujeito elabora a memória, reinventando-a. Para Freud, memória não é preservação de lembranças, mas resultado da diferença entre o consciente e o inconsciente; nesse sentido, o sujeito lembra-se do que escapa ao sistema consciente.

Em *Quatro-Olhos*, todo o primeiro capítulo, “Dentro”, é quase uma representação literária dessa memória desafiada por um movimento intermitente e contraditório. Em meio à tentativa desesperada de lembrar, Quatro-Olhos declara: “Ter esquecido me apraz” (p. 16).

O leitor então se depara com uma fala louca, uma escrita delirante, que se desdobra e se reencontra na configuração do tempo da narrativa. Pompeu horizontaliza três tempos narrativos. O tempo das histórias narradas no romance desaparecido (clandestinado, torturado e talvez morto, se formos considerar a analogia com a esposa), o tempo do romance que se dá agora, o *Quatro-Olhos*, que conta a história do primeiro, e o tempo dos fatos de sua vida pessoal que lhe vem à mente enquanto tenta lembrar-se do texto escrito anteriormente. Ficcionalizando a questão do tempo, Pompeu coloca na escrita de seu protagonista-autor a chave de sua interpretação: vale aqui o tempo da memória, onde não há passado, nem futuro, apenas um presente possível.

Dizem que foi assim que a coisa começou mas, no livro, eu espertamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infundáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio anterior – pelo menos era o que o leitor em

certo momento podia julgar. Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. [...] Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com solércia o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado – com essa argumentação tento encobrir meu ataque ao presente.

Em suma, defendo um futuro que o passado devia ter tido – e que não teve. (POMPEU, 1976, p. 28).

3 A loucura pela palavra

Amparado pelo tempo da memória e pelo ambiente de loucura referenciado direta e indiretamente⁶, o romancista campineiro faz uso pouco comum da fala louca. Ele a traz para o corpo de seu texto, tornando ambíguo e duvidoso o que é delírio e o que é “real”. A própria existência ou não do livro escrito por Quatro-Olhos, e que sustenta a narrativa do romance agora lido, fica suspensa nessa chave da ir-realidade. “Quatro-Olhos dizia ter perdido um livro que era necessário refazer, mas como sofria de alucinações não se sabia ao certo” (p. 163), comenta o narrador em terceira pessoa, na segunda parte do romance.

A arquitetura do enredo também é espelhada na expressão da loucura. A escrita fragmentada, circular, aparentemente sem lógica ou continuidade, especialmente localizada na primeira parte do romance, encontra eco na arte de deambular dos internos do manicômio: são trajetórias que só ganham sentido para o observador/leitor sensível e capaz de entender essa lógica peculiar.

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

Mas para quem saiba ler a deambulação na sua completa expressão de sentido, ela pode ser “a felicidade, enfim, escorrendo pelos pés; só prestando atenção nos pés,

⁶ A personagem que dá nome ao título ganha esse apelido no manicômio onde passa quatro meses. Não temos notícia sobre seu nome verdadeiro. A prevalência da nomeação adquirida no curto tempo de surto dá uma medida da importância do tema para o romance.

pisar ou evitar a risca, crescer dentro da gente a posse do mundo” (p. 168). Essa plenitude que os internos encontravam na deambulação é a mesma que Quatro-Olhos encontrava na escrita.

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

Depois de perder a mulher e o manuscrito para a repressão da ditadura militar, ele une as duas ações expressivas (deambular e escrever), passando a zanzar pela cidade em busca do livro perdido.

Mas para além do gesto, vejamos como Pompeu traz a fala louca, propriamente dita, para seu texto. No trecho abaixo, a poética imagem de um autor que vê seu livro concretamente espalhado pela rua, lido e comentado por leitores, é atravessada pelo caos da linguagem desorganizada e verborreica que conforma um quadro surreal.

[...] era o meu livro jogado no banco, um desses bancos de cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. Ou melhor, estivera, pois muitas folhas saíram pelas janelas ou caíram pelos degraus porta a fora; alguns passageiros puderam mesmo avaliar o sentido e a velocidade das correntes de vento sobre o Ferreira e a Água Podre, a partir do movimento do meu livro perdido no ar. As folhas, aliás, andaram indo e vindo, nunca no mesmo ritmo, mas não se haviam espalhado em todas as direções, apenas em algumas. A pessoa estava me contando que tinha podido ler algumas frases, tendo chamado sua atenção a frequência de períodos com vírgula no meio e ponto no fim e lembrar-se de ter lido algumas palavras em que aparecia a letra D. [...] Descobri porém algumas folhas no meio das rosas na ilha da avenida; tinha chovido, estavam descoradas e ilegíveis, com manchas de sangue do homem que ali morrera. Muito antes dos jesuítas, os índios já moravam ali em aldeia e talvez eles tivessem plantado as flores, mas eu duvido e até faço pouco [...] (POMPEU, 1976, p. 22).

Em outros trechos, abundantes na segunda parte do romance, o narrador dedica-se a retratar o cotidiano do hospício, as manias e os surtos dos internos. Sempre no campo da ambiguidade entre a beleza plástica das imagens, a estranheza das ações e a lógica peculiar da loucura.

Cabelos voejando ritmados, pingando ouro do nariz, Regismundo empreitava diabruras com o real. Enquanto o mundo chão teimava em encrespar-se, pois parecia aspirar em espiral, com idas e voltas, revoltas e contravoltas, persistia o sábio Regismundo em assomar-se direito, convencido por loucura racional ser o não-torto o menos comprimido e assim o mais cumprido entre duas situações. Destoava assim singular, certificado de que era o único certo, não se lhe antolhava outro modo, só o seu era dado; e, conforme o mundo marchava aqui e acolá, Regismundo não despencava, pois por vezes desvanecia-se no encontro entre ângulos retos e o caráter obtuso e oblíquo do que lhe ocorria por fora (POMPEU, 1976, p. 148).

Além do conteúdo, o enredo do romance é determinado pela desrazão, seja na nomeação das partes ou no revezamento da narrativa pela voz em primeira e em terceira pessoa. O primeiro capítulo, mais próximo do discurso do delírio, é narrado em primeira pessoa como se não fosse possível o distanciamento, a mediação. Nas outras duas partes, o narrador em terceira pessoa aparece para mediar, ponderar, organizar a narrativa. E de fato, elas são menos delirantes.

Quanto à nomeação das partes, todo o primeiro capítulo, “Dentro”, escrito em primeira pessoa, trata da tentativa de reescritura do manuscrito roubado, na qual vários tempos de narrativas se misturam. Tais dimensões não se separam, criando uma fala louca plena de significação. O segundo capítulo, em terceira pessoa, “Fora”, descreve sua estada no hospício, e o terceiro, curtíssimo, “De volta”, conta a retomada de sua vida pós-internação.

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

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

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

O manuscrito apreendido pela polícia reunia histórias da vida cotidiana de personagens aparentemente comuns, mas que Quatro-Olhos registrava com interesse pelo gesto miúdo e despojado atravessado pelo desespero de sobreviver. Após o trauma, ao tentar recordar os textos e reescrevê-los, a fragmentação e o *nonsense* das histórias ganham vulto e tudo parece compor cenas espaços de um sonho. Não pelo conteúdo, mas pelo formato das pequenas narrativas. Passagens, como o último trecho citado, parecem estar em analogia com os dois conceitos que Freud postulou na *Interpretação dos sonhos* (1900/1972). Trata-se da condensação e do deslocamento, que formam caminhos abertos pelo conteúdo inconsciente para se tornarem conscientes, burlando o sistema de censura. Na condensação, alguns elementos do pensamento (formadores) do sonho são omitidos, divididos, comprimidos ou combinados para criarem uma nova unidade (sonho) que, por relação de similaridade em cadeias associativas, remete aos seus aspectos formadores. Já o deslocamento, por contiguidade, cria um novo elemento por meio da substituição, justaposição ou ênfase de atributos fundamentais do pensamento onírico que se tornam secundários e de difícil interpretação. Logo após, Freud publica *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901/2006), obra na qual afirma que a condensação e o deslocamento estão presentes igualmente na elaboração da memória, do ato falho, do chiste e do lapso. É por causa de conceitos como esses que Lacan afirmará que o inconsciente se estrutura como linguagem e aprofundará os estudos de Freud, associando-o à retórica e à linguística, especialmente a de Roman Jakobson. No fluxo dessas relações, o psicanalista francês apontará que a condensação corresponde à metáfora e o deslocamento, à metonímia, chegando a afirmar que o lapso é um discurso bem-sucedido (LACAN, 1998), pois comunica o incomunicável.

A afirmação lacaniana está espelhada em *Quatro-Olhos*, visto que Renato Pompeu tornou um discurso ausente em presente. O manuscrito roubado, censurado, perdido e esquecido torna-se o livro publicado e lido, no mesmo mecanismo do lapso, só que em escala social. O lapso é o que escapa ao controle e vem à tona independente da autorização ou vontade consciente do falante, formando um discurso ao mesmo tempo louco e revelador, pois, apesar de descontrolado, é portador de verdades indizíveis. *Quatro-Olhos* usa a linguagem para transgredir a repressão da ditadura militar e recordar seus traumas, tecendo uma peculiar rede de sentidos.

Esse jogo entre os textos (falas e discursos), que conseguem ou não vir à tona, suscita ainda breves comentários sobre dois aspectos relevantes na composição do romance, a técnica de *mise en abyme* e a impossibilidade de narrar o trauma.

4 Um livro abismal

A dinâmica entre memória coletiva e individual atravessa o romance de Renato Pompeu. A dor sem nome, sem explicação e impossível de descrever, presente em *Quatro-Olhos* e seus companheiros de internação, pertence a todos.

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

A dor incomunicável é central na potencialidade do papel político da obra, pois uma das discussões levantada e ficcionalizada por Pompeu é justamente a urgência e a impossibilidade de narrar o trauma. Urgência, devido à relação entre narrar o trauma e o “sentido primário de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Pois narrar a dor, além de compartilhá-la, torna possível reestabelecer a relação com “o outro”, com a comunidade e assim voltar a ser parte da sociedade que não viveu o trauma. A impossibilidade está vinculada ao difícil afastamento do evento traumático a fim de construir um testemunho legível – daí a literatura e seu amplo campo de realização

constituir-se o destino preferido das narrativas do trauma e da dinâmica da memória que atua para preservar o indivíduo sobrevivente ao evento traumático, aquele que precisa lembrar, mas quer esquecer.

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

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

Um desses desdobramentos, além dos posteriormente indicados, é a história dentro da história, talvez a principal característica do enredo de *Quatro-Olhos*. Um romance que conta a história de um manuscrito que por sua vez está composto de várias crônicas possivelmente interligadas.

Essa técnica foi primeiramente observada por André Gide, que a ela se referiu como *mise en abyme*, em texto de 1893. O termo diz respeito à narrativa estruturada “em abismo”, como as bonecas russas, matrioskas, uma dentro da outra. O procedimento está presente na literatura (desde *Dom Quixote* (1605), de Cervantes, e *Tristram Shandy* (primeiro volume, 1759), de Laurence Sterne, a *Ulysses* (1923), de James Joyce, e *Jogo de Amarelinha* (1963), de Julio Cortázar), no teatro (*Hamlet* (1603), de William Shakespeare; *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello), no cinema (*A noite Americana* (1973), de François Truffaut; *Oito e Meio* (1963), de Federico Fellini; *Tudo Sobre a Minha Mãe* (1999), de Pedro Almodóvar) e nas artes plásticas (*O casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, e *As meninas* (1656), de Velázquez).

Dällenbach destaca quatro características básicas de tal recurso. Ele é capaz de fazer a obra voltar-se sobre si mesma; objetiva ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra; revela a realidade estrutural e sua denominação está associada a um procedimento emblemático, com relação à obra (DÄLLENBACH, 1991, p. 16-17).

Outro aspecto implicado na *mise en abyme* é sua capacidade de tornar o invisível visível, de revelar ângulos até então escondidos, ou não evidentes.

Em *Quatro-Olhos* tal recurso parece questionar a existência do romance e, em última análise, da literatura. De um lado, ecoando a indagação de Theodor Adorno sobre a (im)possibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz. Por outro ângulo, incorporando o texto na dimensão do delírio ou de algo que nunca existiu, senão como proposta, ou ainda como a rememoração de outros textos. Desse modo, o autor provoca o leitor a pensar que o romance que ele acabara de ler não foi escrito, ou é escrito por meio da leitura, ou ainda, está por ser escrito. “E logo descobriu o que tinha que fazer. Escrever outra vez o livro”, decreta a última frase do romance.

Considerações finais

Pompeu é pouco estudado na academia. O acervo de críticas sobre a sua obra não chega a uma dezena de teses e dissertações, e mais essa quantidade de artigos. De modo geral, a produção se divide em três grupos: os interessados na representação da loucura, os voltados para as questões de ambientação política do período ditatorial e os dedicados a formular um painel da literatura brasileira editada na década de 1970 – a literatura de resistência, para ficar com um rótulo.

No primeiro grupo, destaca-se a tese de doutorado de Eloésio Paulo dos Reis, *Literatura e loucura: O escritor no hospício em três romances dos anos 70*, defendida em 2004, na Unicamp. Reis aborda o papel do escritor como personagem na literatura brasileira contemporânea e discute a representação do hospício nos romances *Quatro-Olhos* (Renato Pompeu), *Armadilha para Lamartine* (Carlos Sussekind) e *Confissões de Ralfo* (Sérgio Sant’Anna). Destaca-se também o livro *Sortilégios do avesso – razão e loucura na literatura brasileira*, de Luzia de Maria, que elenca *Quatro-Olhos* como exemplo, mas tece poucos comentários.

No segundo grupo, voltado para a ambientação política, merece menção a tese de Lizandro Calegari, *A literatura contra o autoritarismo: A desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*, defendida em 2008, na Universidade Federal de Santa Maria. Calegari reflete acerca da fragmentação textual vinculada à desordem social do período referido no título, abrangendo *Zero* (Ignácio de Loyola Brandão), *A festa* (Ivan Ângelo), *Reflexos do baile* (Antonio Callado) e *Quatro-Olhos*.

Na terceira vertente, *Quatro-Olhos* é quase sempre citado nas coletâneas da literatura dos anos de 1970, mas pouco analisado. A título de exemplo, remeto ao artigo de Renato Franco (1998).

Este trabalho procurou colaborar com a fortuna crítica, ampliando a leitura de *Quatro-Olhos*, melhor romance do autor. Ler nele apenas uma obra dedicada a denunciar os abusos do golpe militar é ignorar outros temas de fundamental importância, como a loucura, a memória e a metaliteratura, e é também deixar de reconhecer a genialidade poética de um romancista brasileiro detentor de recursos literários raramente vistos em sua época.

REFERÊNCIAS

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: A desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Artes e Letras, UFSM, Santa Maria, 2008.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Tradução para o espanhol de Antonio Machado. Madri: Visor, 1991.

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

FRANCO, Renato. “O romance de resistência nos anos 70”. *XXI LASA CONGRESS*, Chicago, EUA, 1998. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>. Acesso em: novembro de 2012.

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

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

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

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

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

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

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

REIS, Eloésio Paulo dos. *Literatura e loucura: O escritor no hospício em três romances dos anos 70*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2004.

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

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

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

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

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

Data de submissão: 09/08/2014

Data de aprovação: 02/10/2014