



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS

WELLITON DHEYMIS OLIVEIRA DOS SANTOS

O LOUCO DO CATI E A LOUCURA COMO FORÇA CONFIGURADORA DO
TEXTO LITERÁRIO

Rio de Janeiro
2025

WELLITON DHEYMIS OLIVEIRA DOS SANTOS

O LOUCO DO CATI E A LOUCURA COMO FORÇA CONFIGURADORA DO
TEXTO LITERÁRIO

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de licenciado em Letras
na habilitação Português-Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Araújo Vasconcelos Júnior

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

S2371 Santos, Welliton Dheymis Oliveira dos
O Louco do Cati e a loucura como força
configuradora do texto literário / Welliton Dheymis
Oliveira dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2025.
79 f.

Orientador: Gilberto Araújo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2025.

1. A relação entre loucura e literatura. 2. A
loucura como força reconfiguradora do romance. I.
Araújo, Gilberto, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

WELLITON DHEYMIS OLIVEIRA DOS SANTOS

O LOUCO DO CATI E A LOUCURA COMO FORÇA CONFIGURADORA DO TEXTO LITERÁRIO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras na habilitação Português-Literaturas.

Aprovado em: 23/07/2025



Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior (Orientador)

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof^a. Dr^a. Vanessa Ribeiro Teixeira – Leitora crítica

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nota:
10,0

Nota: 10,0 (dez)

Rio de Janeiro
2025

À minha avó. À minha mãe e aos meus irmãos. À minha esposa. Aos amigos, colegas e professores. A todos que acreditam na literatura e na arte como expressão viva e sempre mutante do que é ser gente. E à memória de Dyonélio Machado.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, e à proteção dos Orixás, que têm guardado minha cabeça. Agradeço à minha avó, Francisca, à minha mãe, Maria, aos meus irmãos, e especialmente à minha esposa, Adrielly Ribas, que tanto me incentivou e que esteve ao meu lado do começo ao fim deste trabalho. Agradeço a todos os meus professores, amigos, colegas, ex-orientadores de pesquisa, e, em especial, à professora Beatriz Cristino, minha eterna orientadora e grande exemplo de empatia, ética e rigor científico. Agradeço também ao meu orientador, professor Gilberto Araújo, pela qualidade e sofisticação do ensino de literatura, por todo o crédito e incentivo, e especialmente pelos *feedbacks* sempre atenciosos em meus trabalhos acadêmicos. Por fim, agradeço imensamente à professora Vanessa Ribeiro, por ter aceitado ser avaliadora deste trabalho, e especialmente pela qualidade incontestável de suas aulas, onde tanto aprendi, através do trabalho com texto, sobre as formas culturais e artísticas do continente africano.

Cheguei com meu universo
e aterriso no seu pensamento
trago as luzes dos postes nos olhos
rios e pontes no coração

Chico Science & Nação Zumbi

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura do romance *O Louco do Cati*, de Dyonélio Machado, a partir da ideia de que a loucura não é apenas tema da narrativa, mas força formal que desestabiliza seus regimes tradicionais de representação. Em vez de buscar restaurar a linearidade dos eventos ou interpretar o texto a partir de uma chave extraliterária (médica, autobiográfica, psicanalítica), defendemos que o romance se constitui como campo de experimentação estética, em que a fragmentação, o humor e o delírio não são falhas, mas operações críticas e criativas. Tensionando leituras anteriores da obra — em especial aquelas de J. K. Dornelles e Márcia Helena Barbosa —, amparados em estudiosos como Theodor Adorno, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Maurice Blanchot e Michel Foucault, argumentamos que *O Louco do Cati* dramatiza os limites do saber racional e a crise da linguagem como forma de enunciação totalizante. A partir da análise de elementos narrativos como a instabilidade do narrador, a duplicidade dos registros (terrestre e aéreo), a ironia, a comicidade e a sobreposição de tempos e espaços, propomos que o romance perfaz um gesto permanente de hesitação, aproximando-nos e conduzindo a uma ideia de que a experiência literária pode ser compreendida como forma singular de conhecimento — um saber que se dá no próprio ato de narrar, e cuja força crítica está justamente na recusa de organizar o mundo para apresentá-lo como inteireza.

Palavras-chave: Dyonélio Machado; loucura; narrativa fragmentária; ironia; forma literária; literatura e conhecimento.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: Fundamentação teórico-metodológica.....	13
Capítulo 2: Loucura e anti-aventura: o herói problemático e a jornada heroica.....	19
Capítulo 3: O narrador, o Louco e a composição do tecido narrativo.....	32
Capítulo 4: A loucura como força criativa: dois episódios.....	48
Considerações finais: desfechos e aberturas.....	67
Referências bibliográficas.....	76

Introdução

Com a devida vênia, desenvolvo esta introdução em primeira pessoa do singular a fim de situar com mais precisão algumas das razões íntimas que colocam a categoria da loucura no centro do meu interesse de pesquisa. Sou do interior do estado do Amazonas. O município de Guajará, onde nasci, é um dos dois que abrigam o Vale do Javari, vasta região onde vivem pelo menos sete povos indígenas contatados e mais uma porção de isolados. Nem sempre é fácil explicar, para quem cresceu afastado da influência de uma floresta cujas dimensões tendem ao infinito, como lá os limites do que se convencionou chamar de real são muito menos perenes, esgarçam-se e corrompem-se facilmente. Eu, neto de uma rezadeira de ascendência negra e indígena e de um seringueiro contador de histórias, não poderia ter sido mais impactado. Mesmo que tenha sido arrancado daquele mundo há muitos anos, nunca pude olvidá-lo. Desde as práticas religiosas de matriz africana e indígena, incluindo beberagens diversas (de diuréticos à ayahuasca) até o contato com os seres fantásticos (como o mapinguari e o batedor) das histórias do meu avô, tudo era percebido com a mesma certeza de que o rio Juruá estaria lá no dia seguinte.

Com isso, não quero dizer que identifico essas diversas práticas como loucura. Mas reconheço que circunscrevem uma visão de mundo avessa à concepção estabilizadora da razão ocidental. Creio que meu interesse genuíno pela loucura, agora como pesquisador de literatura, tem nessa visão de mundo, que ainda preservo, a sua origem provável. Já afastado da vida nas franjas da floresta, na dinâmica do cotidiano urbano, habitei casas em que a luz elétrica, ao iluminar todos os ângulos escuros, afastava para longe os pequenos mundos fantásticos que os habitavam.

Através do contato com a literatura e a arte, no entanto, pude, mais do que reencontrá-los, aprender a desenhar os mapas que me conduzem de volta às suas veredas. Sondando a relação tensa que diversas escolas, movimentos, e gerações artísticas estabeleceram com os limites do real, pude constatar a recorrência da combinação entre loucura e arte, em geral, e literatura especificamente. O contato profícuo que tive ao longo de minha formação com autores como Lima Barreto, Maura Lopes Cançado, Carlos Sussekind; com artistas como Bispo do Rosário; ou ainda com experiências como a da companhia de teatro Ueinz (idealizada por

usuários comuns de um hospital de saúde mental de São Paulo, e levadas a cabo com o apoio do pesquisador Peter Pál Pelbart); tudo isso fortaleceu em mim a certeza da fecundidade da combinação entre loucura e produção artística. O que se soma ainda às diversas experiências artísticas, do romantismo ao surrealismo, que envolvem a indução a um estado alterado de consciência pela ingestão das mais variadas substâncias.

Foucault, diz que “não há sociedade sem loucura; não há cultura que não abra espaço, em suas margens, para as pessoas que são chamadas, em suma, de loucas.” (FOUCAULT, 2022, p. 106), e que o que se considera loucura hoje não foi, e não é, sempre o mesmo que se considerou em outros tempos e em outros lugares. Mas, em um deslocamento interessante, afasta a loucura da sua acepção medicalizante contemporânea (que a restringe a transtorno mental), quando defende que se trata de uma categoria que atende a um princípio de classificação: ou seja, não apenas pessoas com determinados quadros médicos podem ser consideradas loucas, mas frases, ideias, obras de arte, pessoas medicamente sãs *etc.* também o podem. Para ele, literatura e loucura são como duas imagens espelhadas: “Vê-se por que a loucura exerce sobre a literatura a sabida fascinação e por que a literatura sempre reconhece nela o tema do espelho. É que a loucura é de fato o espelho da literatura, espaço fictício que reflete a própria imagem dela.” (FOUCAULT, 2002, p. 104).

Com isso em vista, escolhi me debruçar sobre uma obra que trata da loucura, mas cujo autor, a rigor, nada tem de louco — ao contrário, tendo sido, além de romancista, um médico psiquiatra, de certa forma, ele se posiciona em um polo oposto ao da loucura. Estamos falando de Dyonélio Machado e *O Louco do Cati*, de 1942, romance em que desenrola a jornada errante de um homem assombrado pelas memórias violentas do seu passado. O romance, como pista inicial, oferece o subtítulo “aventuras”. E, como costuma ocorrer em textos de aventura, o leitor o pega no meio da coisa: não se sabe seu nome, de onde vem, aonde tenciona ir este protagonista estranho. Apenas alguns capítulos adentro é dado saber ao leitor que a origem de sua loucura (aquilo de que ele foge) está no passado, que inicialmente chega à superfície do texto como *flashes* de uma memória torturada. Pouco a pouco, percebemos que ele não tem mesmo um destino definido, vai sendo levado algo randomicamente, ao bel prazer de um ou outro personagem que o acompanha ou conduz ao longo do texto.

Vale lembrar quão organizado é o romance internamente, em unidades e capítulos: ao todo são setenta e três capítulos, distribuídos nas cinco unidades que designamos a seguir: “A EXCURSÃO”, “NO ESCURO”, “GENTE VIVENDO”, “DE VOLTA”, e “TUDO É NOVO”. As edições mais recentes contam ainda com um mapa desenhado pelo próprio Dyonélio, dando conta de detalhes minuciosos sobre o itinerário que o Louco percorre. Mas nem a organização interna nem o mapa que induz a supor um percurso contínuo e linear encontram confirmação na realidade da viagem, que, repleta de adiamentos e desvios, avança aos trancos. O texto primeiramente leva o leitor, junto com o Louco e seus companheiros, do centro de Porto Alegre até o litoral em uma viagem de carro. E, depois de uma prisão repentina, o Louco e Norberto (um dos personagens mais influentes no destino do protagonista) são conduzidos em uma viagem multimodal que vai costeando o país até o Rio de Janeiro, onde são encarcerados definitivamente. Para o Louco, será o primeiro e mais longo encarceramento, mas não o único. Ele ainda foi confinado em um quarto, pelo próprio Norberto, e no porão do navio, quando já retornava para o sul. O seu retorno, aliás, é tão acidentado quanto a ida, com as memórias do Cati reincidindo aqui e ali. Até que, depois de um pouso de emergência da pequena aeronave em que ele vinha na companhia de dois outros sujeitos, o Louco enxerga no comandante do avião um soldado do Cati. Esse é o disparador do seu último espasmo de fuga, desenvolvido nos três últimos e mais alucinantes capítulos do romance, quando ele reencontra com o verdadeiro Cati, já em ruínas.

Uma particularidade de *O Louco do Cati* é o papel francamente secundário que o protagonista ocupa na grande maioria de suas páginas. Na sucessão de imagens que o avanço da narrativa projeta, o Louco parece sempre deslocado do ponto de fuga, como se o narrador estivesse sempre lateralizado em relação a ele, apanhando-o ocasionalmente no seu campo periférico de visão. São comuns trechos com páginas e páginas em que ele sequer é mencionado. Ele fala, mas são raras as vezes que sua voz é explicitamente registrada. Além disso, não fica claro se ele efetivamente queria empreender aquela viagem, ou se apenas foi manietado por Norberto, que talvez tentava despistar as autoridades que o buscavam. Até porque, se Norberto é uma espécie de Sancho do Louco, é do tipo que ludibriaria seu amo a fim de ganhar uns trocados com a venda do seu escudo ou cavalo. Foi, em alguma medida, o que Norberto fez, ao empenhar o chapéu e as roupas do Louco. Sua loucura consiste em enxergar o Cati em toda parte. Sua crise é

disparada por qualquer coisa que o remete à atmosfera sombria e lendária do Cati das suas memórias infantis: é quando ele, correndo em disparada, sai do silêncio direto para o grito. Essa atuação do Louco como linha de fuga que desestabiliza o relato é talvez o principal pressuposto de nosso trabalho.

Este trabalho parte da hipótese de que a imposição de falha ou desvio incorporada ao enredo pela loucura não pode ser entendida negativamente, mas como o seu próprio motor — aquilo que devassa o tecido narrativo desde dentro. A partir dessa hipótese, a pergunta que procurei responder e que orientou nossa discussão foi a seguinte: de que modo, em *O Louco do Cati*, a loucura pode ser entendida, mais do que como apenas tema, como força criativa que reconfigura o romance? E o que esse entendimento implica para a experiência literária? A fim de respondê-las, proponho uma análise que procura olhar de perto os mecanismos por meio dos quais o texto incorpora (ou recusa) o protagonista Louco, sua voz, seus silêncios, seus gritos, suas memórias e o que parecem ser seus pensamentos.

A estrutura do trabalho organiza-se em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No capítulo 1, delinee os principais referenciais teóricos e metodológicos que orientaram a análise, com destaque para Lukács, Adorno, Deleuze & Guattari, Blanchot, e Foucault. O capítulo 2 analisa a figura do Louco como herói problemático, desconstruindo o modelo da jornada heroica tradicional. O capítulo 3 dedica-se à análise do narrador e da composição do tecido narrativo, evidenciando as estratégias de supressão, descontinuidade e duplicidade que bifurcam o registro narrativo do texto. No capítulo 4, examinei dois episódios em que o protagonista foge para o mato, vetorizando verdadeiras linhas de fuga e de reorganização simbólica do mundo ficcional de que ele faz parte, destacando a função estética do delírio. Por fim, nas considerações finais, retomo os principais argumentos desenvolvidos e discuto o estatuto da literatura como forma de conhecimento.

O objetivo da proposta não é fornecer uma leitura definitiva da obra de Dyonélio Machado, mas adicionar uma entrada possível para pensá-la como campo de força crítica, onde linguagem, loucura e forma se entrelaçam para desafiar a percepção ordinária do real.

Lembro quase tudo que sei
E organizando as idéias
Lembro que esqueci de tudo

¹Chico Science & Nação Zumbi

Capítulo 1: Fundamentação teórico-metodológica

Antes de nomear os autores que compõem o horizonte teórico-metodológico em que ancoramos nosso trabalho, é oportuno explicitar que tais escolhas se baseiam em uma postura crítica, que assumimos, sobre como nós, estudiosos do texto literário, podemos nos acercar dele, comentá-lo, investigar seus sentidos, e propor novos. Nos diversos cursos e leituras de teoria literária que fizemos ao longo de nossa formação, constatamos que nenhuma teoria pontual é capaz de esgotar a pluralidade do que se convencionou chamar de literatura; antes o contrário, aprendemos que teorias costumam envelhecer rapidamente em face dos novos textos, que, avessos a sua rigidez, são escritos, muitas vezes, para contrapô-la; portanto fundamentamo-nos no pressuposto de que, no processo de interpretação de um texto literário, mais importante do que, de partida, enquadrá-lo a um arcabouço teórico-metodológico qualquer, é lê-lo pelo que ele é, sem nos afastarmos mais que o necessário de sua materialidade textual. Não se trata, está claro, de necessariamente virar as costas, por exemplo, para o contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita, ou de ignorar fatos marcantes da vida de quem a forjou (desde que essa dimensão histórico-biográfica tenha o condão de enriquecer e ampliar os sentidos que o texto carrega em si), mas simplesmente de dar primazia ao texto. Trata-se, portanto, de uma conduta, ao nosso ver saudável, de contínua vigilância contra a submissão, completa e a priori, dos sentidos do texto a qualquer coisa que esteja situada para além do que ele produz enquanto texto.

Com isso em vista, organizamos nosso processo de acercamento do romance em algumas etapas. O primeiro passo consistiu em realizar uma leitura de *O Louco do Cati*, preocupando-nos apenas em fruí-lo. Trata-se, para nós, de um pré-requisito fundamental (ainda que, à primeira vista, possa parecer frívolo);

¹ Todas as citações epigráficas, inclusive a de abertura do trabalho, foram retiradas do álbum *Afrociberdelia*, de 1996, de Chico Science & Nação Zumbi.

fundamental, primeiro, porque devolve ao trabalho de análise crítica a importante dimensão do prazer da leitura; e segundo porque afasta temporariamente, tanto quanto possível, os constructos teóricos que nos formaram e que dirigem nosso olhar, e aproxima-nos, de alguma forma, daquele leitor de dezesseis anos que um dia nós fomos, que lia *Dom Casmurro* ávido por capítulos como “O penteado”, pulando, com irritação, as digressões e os metadiscursos que o retiravam constantemente da posição privilegiada de quem espia intimidades alheias pelo buraco da fechadura. O segundo passo consistiu em reler o romance, dessa vez com os olhos bem abertos aos possíveis diálogos que possam ser estabelecidos entre o texto e todas referências crítico-teóricas que, ao fim e ao cabo, nos constituem como pesquisadores.

Assim, pairavam, em nosso horizonte, naquele momento, prontas para serem mobilizadas(os), noções como a de obra aberta, de Umberto Eco, de morte do autor, de Roland Barthes, de estranhamento, de Viktor Shklovsky, de livre associação, de Jacques Lacan, ou métodos interpretativos, como o do sistema indiciário, de Carlo Ginzburg, ou, ainda, ideias como a de fragmentação, sob a perspectiva estética, que aparecem em György Lukács, Theodor Adorno e Walter Benjamin — com sentidos diversos, é verdade, mas reconhecida como traço da obra de arte na modernidade —, como categorias críticas fundamentais para se pensar a literatura sob o império instrumentalizante da racionalidade.

O terceiro passo, portanto, consistiu em: i) selecionar, desse amplo horizonte, os textos e autores que iriam, de forma direta, fundamentar nossos comentários sobre o romance, ii) visitar tais textos, e, nesse processo, iii) eleger os argumentos e ideias que concretamente seriam mobilizados pela nossa proposta de análise. O quarto passo consistiu em retornar, à luz de tais escolhas, aos momentos-chave do romance, relê-los e verificar, na acareação entre teoria e obra, quais das ideias iniciais mantinham-se de pé. As ideias que se sustentaram nos serviram de escudo contra a adesão espontânea e acrítica às propostas interpretativas que encontramos no enfrentamento da fortuna crítica do autor, que, aliás, constituiu o quinto passo. O sexto consistiu em eleger os(as) autores(as) que, segundo nosso juízo, fizeram as contribuições mais importantes para a interpretação do romance, sintetizar essas contribuições, e desenhar um projeto interpretativo que, sem necessariamente submeter-se aos seus pressupostos, dialogue com ela. Por fim, o sétimo, último e mais difícil passo, consistiu

propriamente em converter o projeto em texto, com o desprendimento suficiente para, se preciso, abandonar questões que inicialmente pareciam incontornáveis, e com a abertura necessária para incorporar novas ideias que eventualmente viessem a surgir no processo de escrita.

Com isso, nossa ideia foi construir, da forma mais autoral possível, um caminho de leitura para *O Louco do Cati*, que avance para além da sua chave interpretação mais consolidada, que, no limite, resume o romance a uma crítica política ao Estado Novo. E, para isso, valeram-nos de balizas, entre outros, os trabalhos de György Lukács (*Teoria do Romance*), Theodor Adorno (“A posição do narrador no romance contemporâneo”), Michel Foucault (*Loucura, linguagem, literatura*), Gilles Deleuze e Félix Guattari (*O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*), Maurice Blanchot (*O espaço literário*). Também nos apoiamos nos estudos de Luís Bueno (*Uma história do romance de 30*) sobre a obra de Dyonélio e de Márcia Helena Saldanha Barbosa (*A paródia em O Louco do Cati* e “No meio do redemunho: razão e loucura em Guimarães Rosa e Dyonélio Machado”) sobre *O Louco do Cati*.

György Lukács, por meio de sua *Teoria do Romance*, nos legou, entre outras coisas, a categoria do herói problemático, fundamental ao processo interpretativo da situação do protagonista de *O Louco do Cati* a que nos propomos. Poderíamos defini-lo da seguinte maneira: diferentemente do herói clássico, que resolve problemas, o herói problemático é, ele mesmo, o problema, e sua jornada gira em torno desse reconhecimento. Mas esta ainda é uma definição incompleta, pois falta dizer que esse problema passa necessariamente pela deterioração da relação do herói com o mundo. É por isso que Lukács diz que ele já nada tem de semelhante ao seu predecessor épico, que se aventurava em um mundo perfeitamente fechado e acabado, essencialmente idêntico a ele próprio, por onde transitava sem conhecer o risco de perder-se, já que, dentro de si, não levava nenhum abismo; e todo o mundo era mesmo como a sua própria casa, com quem integrava uma totalidade homogênea de sentidos. Mas, como ensina Lukács, perdida a unidade entre eu e mundo, perde-se a ideia de uma totalidade simplesmente aceita das formas, capaz de endereçar o sentido. Qualquer sentido de totalidade da vida, no romance, segundo ele, é dado pela sua ausência, pela busca de sua presença, por uma tentativa de recompô-la que, entretanto, nunca se completa. Assim, o romance, enquanto forma, se defronta com o seguinte dilema:

estreitar ou volatizar a vida, ou, por outro lado, demonstrar a impossibilidade da sua própria realização, introduzindo “no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.” (LUKÁCS, 2009, p. 36). Esse é o mundo de *O Louco do Catí*, um mundo abandonado por Deus, em que o sujeito erra, à deriva: “com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento. Somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio.” (LUKÁCS, 2009, p. 52).

Theodor Adorno, com o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, nos ofereceu importantes formulações que sedimentam a concepção de narrador, e mesmo de texto literário, com as quais escolhemos trabalhar. Ao defender o romance moderno (em oposição ao tradicional) como uma rebelião contra o caráter ilusionista (ou de *palco italiano*) do texto narrativo, Adorno nos conduz a pensar que o sentido de um romance como *O Louco do Catí* não está simplesmente reduzido a uma crítica à opressão política, por exemplo. O dilema do romance, para o autor, está em demonstrar, com a palavra, o engodo que a palavra é. E a instabilização da figura do narrador, no caso de textos de ficção, bem como a eliminação do caráter de palco italiano das narrativas tradicionais, abrem espaço para se pensar que a *verdade* de um texto literário, ou o *real* que ele seria capaz de enunciar, não está na verossimilhança ou na factibilidade ficcional do que se narra, mas, sim, nas suas fissuras, naquilo que nele é resistência à forma narrativa. Comentando o narrador de James Joyce, Adorno desenvolve algumas ideias que nos ajudam a pensar o narrador de Dyonélio Machado, especialmente o de *O Louco do Catí*, sobretudo quando (indo ao encontro de Lukács) relaciona a desintegração da experiência de uma vida articulada e contínua a rupturas da integridade do próprio relato objetivo que, pela linguagem, pretende positivar o mundo; assim, o texto literário esquiva-se da ingenuidade ou da cumplicidade perigosa de “entregar-se” a um “mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido” (ADORNO, 2003, p. 56).

Michel Foucault, com a obra póstuma *Loucura, linguagem, literatura*, ao discutir a loucura no teatro barroco e no teatro de Artaud, nos ajudou a pensar, para a situação específica de *O Louco do Catí*, as possíveis relações entre a loucura, morte e o texto literário, bem como a série de duplicações e reduplicações produzidas no jogo especular dessas aproximações. No teatro barroco, para Foucault, a loucura pode ser traduzida como uma função de autorrepresentação do

teatro (“a loucura no teatro do teatro” (FOUCAULT, 2024, p. 95)), na medida em que ela ganha vida no interior de um espaço controlado dentro do espetáculo maior; e o papel do que se passa no palco da loucura é o de dar forma àquilo que não teve formulação no palco do teatro.

Para o pensador francês, a imagem invertida disso é o teatro de Artaud, que transformou a experiência biográfica com a loucura em uma experiência radical de teatro, “em que a loucura não é mais representada de nenhuma forma, mas vivida de dentro, sentida no nível da linguagem, já antes da linguagem, quando é roída por dentro e só pode sair à luz já em ruínas” (FOUCAULT, 2024, p. 96); o procedimento desse teatro é o inverso do habitual: em vez de um cenário fictício (simbólico), no qual se enunciam falas e gestos pretensamente verdadeiros, o que há são falas e gestos simbólicos (que comunicam uma linguagem *outra*) em um espaço brutalmente real; ao contrário do teatro dentro do teatro, aqui há uma dissolução dos limites do palco, que passa a incluir toda a sala de *show*; e o público, arrancado da condição de mero espectador, é lançado no centro do espetáculo, que é a própria vida em sua crueza, e que se desenrola a sua volta, abolindo, no limite, a representação. Em *O Louco do Cati*, o que a atuação do protagonista promove, especialmente em seus momentos de loucura, é a quebra da linha lógica da narração, ou a erosão do seu sentido de continuidade e inteireza, filtrados por um narrador que já não domina plenamente a narrativa de vai desfiando.

Se Foucault (2024) nos mostra como a loucura desestabiliza as estruturas de representação, Maurice Blanchot (1987), em *O espaço literário*, indo na mesma direção, nos oferece a chave para compreender como o horror do Cati, e aquilo que esse horror provocou no Louco, resiste à sobriedade do relato. Recuperando a diferenciação, feita por Mallarmé, entre palavra bruta e palavra poética, Blanchot desenvolve a ideia de que a palavra literária não se sustenta em qualquer plenitude da linguagem, mas, ao contrário, precisamente no reconhecimento de seu vazio (ou sua morte) constitutivo. O enredo do romance se inicia sem que saibamos nada do protagonista: nome, origem, idade, tudo, além do fato de que ele está em trânsito, nos é incógnito — e assim seguimos até o sexto capítulo, quando nos é dado saber de sua infância nas redondezas do quartel do Cati. De todo modo, até que o Louco entre em crise pela primeira vez, o enredo é desenvolvido com sobriedade, pela palavra bruta. É assim que Norberto conta sobre o Cati com a frieza que o discurso histórico pede: “E Norberto contou-lhes esta **História**: Havia terminado a revolução

com a vitória do governo [...]” (MACHADO, 2003, p. 30, grifo nosso). Norberto nomeia o autoritarismo, os abusos, menciona até as degolas.

Mas a palavra “degola”, mesmo nomeada, não dá a verdadeira dimensão do que tenta nomear: apenas quando o Louco é despertado para o trauma das suas memórias infantis, é que a totalidade do horror que ela carrega encontra na crise dele a tradução que o relato referencial não consegue entregar. Ele transforma o horror da morte bestializante em mito. É assim que a expressão de acontecimentos situados entre o final do século XIX e início do século XX evoca tantos elementos medievalizantes e ganha contornos lendários². Essa violência não comunica, mas assombra, e, como um fantasma, só aparece nas frestas. Assim, o romance não circunscreve o trauma; reproduz os sintomas da sua presença na própria narrativa fragmentada, onde o Cati aparece, primeiro como fantasma (medo da morte, ou a morte como um fim) e, depois, como ruína (morte como renovação).

Essa abordagem, ao nosso ver, permite ir além da leitura sociológica ou psicológica: o que está em jogo não é a representação da loucura, mas sua fecundidade como motivo literário, sua motricidade criativa. Esse deslocamento torna possível reativar a potência do romance (afinal, e é nisso que acreditamos, a sua relevância contemporânea não se explica apenas pelo fato de que infelizmente o Brasil de hoje ainda guarda muitas semelhanças com o Brasil do Estado Novo, ou com o Brasil do Cati) —, e será retomado à luz de Deleuze e Guattari, no último capítulo de nosso trabalho, onde exploraremos a loucura não como patologia, mas como força criadora que reinventa a linguagem. Deleuze e Guattari (2010), em *O Anti-Édipo*, propõem a interessante concepção de linhas de fuga com a qual desejamos concluir nosso trabalho. Para os autores, a esquizoanálise (em oposição à psicanálise) não interpreta a loucura como sintoma a ser decifrado, mas como potência de desterritorialização que escapa às segmentações sociais. *O Louco do Cati*, nesta chave, não é um caso clínico, mas um corpo sem órgãos em estado nascente: suas fugas para o mato, seus gestos repetitivos e sua recusa à narrativa linear são movimentos esquizoides que desarticulam a máquina literária tradicional. A esquizoanálise, aqui, não é método terapêutico, mas ferramenta crítica para ler o texto como campo de batalha entre fluxos desejantes e estruturas de captura.

² São diversos os momentos do texto em que, além do explícito aceno intertextual à lenda do lobisomem, a palavra “lendário” surge para qualificar a atmosfera do Cati, quer pela memória fragmentada, quer pela própria alucinação do Louco.

Quando degolaram minha cabeça
Passei mais de dois minutos
Vendo o meu corpo tremendo

Chico Science & Nação Zumbi

Capítulo 2: Loucura e anti-aventura: o herói problemático e a jornada heroica

Parece praticamente irresistível à boa parte dos comentadores de *O Louco do Cati* traçar um paralelo entre a experiência biográfica de Dyonélio e a trajetória ficcional dos personagens (o Louco e Norberto); já que o Louco, como o autor, é natural de Quaraí; e, assim como Norberto, Dyonélio era um ativista político; e, com ambos, o romancista ainda compartilha a vivência do cárcere arbitrário. Informações, no que diz respeito aos personagens, que aparecem dentro do texto e que fazem sentido dentro dele, sem que haja a necessidade de extrapolá-las para que caibam em uma leitura condizente com a biografia do autor. Até porque, a informação de que Norberto é um ativista político é pontual, e surge apenas no momento de sua prisão. Além disso, o quadro que se faz dele ao longo do texto não é nada edificante, e revela o que ele tem de contraditório. O modo, por exemplo, como ele enxerga e trata o Louco (seu companheiro de viagem, e tão marginalizado quanto ele próprio) é análogo ao modo como Nílson, colega de cela do presídio do Rio de Janeiro, enxerga e trata as mulheres, presas no pavilhão adjacente: “Nílson já havia fulminado tudo aqui com a sua experiência. Sabia bem por que é que elas entravam para o movimento: era para.../ — Você não pode dizer isso! Não se esqueça que a mulher do seu irmão também está aqui! Aguentando conosco!” (MACHADO, 2003, p. 115). Vale destacar que Norberto, além de espoliar o protagonista até mesmo de suas roupas, é o primeiro personagem do romance a atribuir e reiterar a ele a pecha de louco: “— Esse sujeito é meio louco.” (MACHADO, 2003, p. 17) e “— Como é o nome desse camarada?/ — Quem? O maluco?” (MACHADO, 2003, p. 17). Nesse sentido, nos parece que forçar a comparação entre Norberto e Dyonélio depõe até mesmo contra o tipo de ativista político que Dyonélio foi: um comunista.

Mas esse pressuposto analítico que aproxima a biografia do autor e a obra, e que, em geral, direciona a interpretação de todo o romance, é perene e deriva provavelmente da sua chave de leitura mais consolidada: segundo a qual o romance

funcionaria como denúncia das violências do Estado Novo enquanto reformatação da violência medievalizante do quartel do Cati. Trata-se evidentemente de uma leitura válida e legítima, porém esse tipo de abordagem muitas vezes desvia a atenção de um dos aspectos que, no nosso entender, mais importam à análise de um texto literário: o que ele é capaz de produzir enquanto objeto estético. E mesmo quando é dada alguma atenção aos aspectos formais do texto, sempre existem grandes chances de que o seu sentido final seja inapelavelmente devolvido a razões extraliterárias. Ler uma obra como *O Louco do Cati* a partir de uma ótica excessivamente presa a aspectos biográficos (do autor) ou sócio-históricos (da época em que foi escrita), segundo nossa compreensão acaba mesmo obliterando sua incontestável atualidade, e aquilo que ela pode comunicar ao nosso tempo.

Barbosa (1994), uma das mais influentes intérpretes da obra dyoneliana, em seu texto seminal *A paródia em Louco do Cati*, tem o mérito de encetar uma análise formal criativa. A autora mobiliza, com inteligência, conceitos como hibridismo, paródia, polissemia, intertextualidade e metamorfose, que conferem musculatura a sua análise. O mesmo é possível dizer sobre a leitura de Luís Augusto Fischer; ainda que não tenhamos tido acesso a nenhum texto crítico de fôlego, essa foi a impressão que nos deixaram os seus comentários, encontrados em pequenos artigos e ensaios dispersos. Dornelles (2009) e Castro (2018), em análises implícita ou explicitamente tributárias à de Barbosa (1994), ainda que partam de interessantes categorias formais (ironia e carnavalização, respectivamente), terminam, ao nosso ver, reconduzindo o sentido último do texto a motivos alheios a ele próprio.

Aliás, fala-se muito sobre o recurso ao humor como dado fundamental de *O Louco do Cati*, mas praticamente sem nunca elevá-lo à condição de elemento estruturante das análises empreendidas. Ao contrário, privilegiam-se aqueles caracteres que acentuam seu tom grave, de livro sério, denunciador. É justamente o caso dos estudiosos que mencionamos. Nossa proposta, no presente capítulo, é, então, lançar luz à dimensão cômica do romance, tantas vezes reconhecida, mas, ao contrário de sua dimensão trágica, ainda não suficientemente analisada.

No interessante podcast *Coisa que não edifica nem destrói* (que, aliás, virou livro pela Tinta da China, em 2023), o humorista e escritor português Ricardo Araújo Pereira, ao refletir sobre o humor como arma para derrotar o medo, faz uma releitura instigante do mito grego de Perseu. Sua abordagem nos ajudou a pensar a

situação do Louco e de sua luta contra o terror que as violências do Cati lhe imprimiram, e que o presente da viagem constantemente reativa. O esboço de uma casa de arquitetura militar, a visada de um aparato policial, a silhueta de um grande pavilhão, uma ordem de prisão proferida aos gritos, uma figura alta trajando negro, a aba negra de um casaco — cada uma dessas imagens³ que o Louco casualmente encontra no caminho o devolvem ao terror do Cati, e o impelem à fuga desesperada. Diz o autor que, tendo Perseu recebido o desafio de matar a górgona (monstro de cabelos de serpentes cujo mito já recebeu diferentes interpretações, e que, aqui, simboliza o medo ou a morte), lança-se no mundo, e, após viver uma série de perigos, ele enfim encontra o monstro, que, então, dormia; mas sua tarefa é bem mais difícil do que se supõe, pois todos que encaram o rosto da górgona diretamente são transformados em pedra. Perseu, para vencer, precisará de mais que apenas sua força. Ele vale-se, então, do seguinte artifício: utiliza a superfície polida de seu escudo como espelho para, assim, aproximar-se da medusa sem precisar mirar seu rosto. É através desse estratagema que ele consegue finalmente decepar a cabeça do monstro. O humorista argumenta que a astúcia de Perseu está em perceber que a imagem espelhada (e, portanto, invertida) do monstro assusta menos que o monstro em si, quando encarado sem qualquer intermediação. A citação é longa, mas vale a pena reproduzi-la:

[...] Um instrumento de defesa que é, ao mesmo tempo, uma ferramenta de ataque, ou seja, um escudo que é simultaneamente um espelho. Aqui está mais uma excelente definição daquilo que nós costumamos chamar humor [...]. Em um espelho, como nós sabemos, as coisas não aparecem exatamente como são, mas rigorosamente invertidas. Isto é mais um ponto que aproxima o escudo [...] de uma disposição humorística. [...]; lembramos imediatamente da ironia, que é uma operação em que, muitas vezes, dizemos o contrário do que pretendemos dizer [...]. Ora, acontece que o escudo de Perseu não é apenas um espelho; é, como todos os escudos, um espelho convexo, como aqueles que, na atração tradicional das feiras, distorcem a realidade e fazem rir; esse é seu propósito. [...] Não é apenas um espelho, que inverte, é um espelho que inverte e deforma. É um espelho que, tal como acontece com as caricaturas, nos mostra uma imagem deformada, muitas vezes pior ainda que a imagem real, em que os

³ Respectivamente localizadas em MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003, p. 28, 63, 94, 184, 249.

aspectos mais terríveis da realidade, em vez de serem atenuados, são acentuados. [...] Ver o monstro aumentado assusta menos do que olhar diretamente para ele; olhar para o monstro através do espelho que aumenta e deforma, convida o herói à ação que o derrota, quando olhar para ele diretamente paralisa [...] (PEREIRA, 2023, 7min16s-10min58s)

A argumentação que Pereira (2023) empreende dialoga e se complementa bem com as considerações de Foucault (2024) sobre a relação especular entre loucura, morte e literatura. Dessa conjugação de ideias, podemos inferir que o texto literário, ao encarar a loucura, opera como o escudo-espelho de Perseu: transforma o imperscrutável em distorção discursiva e, no limite, em rompimento da palavra, que revelam, é claro, mais pela recusa a fazer aparecer do que pela representação direta.

Em *O Louco do Cati*, essa dinâmica se manifesta também por meio do olhar humorístico que não ameniza, mas intensifica o horror, seja pela ironia do narrador, pelo absurdo das situações, ou pelo próprio protagonista como figura tragicômica; e é justamente transformando sua fuga (defesa) em perseguição (ataque) que, de alguma forma, o Louco triunfará (ainda que pague um preço alto por isso) sobre as ruínas do Cati. Dessa transformação específica trataremos no último capítulo de nosso trabalho. Por ora, vale ressaltar que essa complexa articulação entre morte, loucura e riso encontra um ponto de apoio decisivo na reflexão acerca do humor de Umberto Eco⁴, para quem o cômico é a expressão humana definitiva da consciência da mortalidade. Diferente dos demais seres, que apenas enfrentam a morte no instante final, o homem sabe antecipadamente que é mortal — e esse saber produz um riso que não é mera evasão, mas uma resposta ambígua e profunda ao medo.

O riso, portanto, não anula o temor, mas o confronta, abrindo uma fresta onde o sofrimento e a afirmação da vida se entrelaçam. Sob essa perspectiva, o riso deixa de ser um simples alívio diante do horror para tornar-se catalisador da tragicidade — um gesto que expõe a ferida que se abre com a via que conduz o humano a sua bestialização. E, não à toa, a loucura, que é instrumentalizada para o rebaixamento do protagonista à condição de um cão, é também sua única possibilidade de humanizar-se. Essa dimensão da loucura (que, no romance, opera como móbil do cômico), em face da morte (ou do horror da morte), reforça a leitura

⁴ Reflexão que o escritor e crítico italiano elabora tanto em *O nome da Rosa* quanto na entrevista à *Paris Review*, n. 197, em 2008.

foucaultiana dos limites da representação diante das rupturas operadas na linguagem em Artaud, e ecoa a análise de Pereira (2023) sobre o medo fundamental que a deformação cômica traduz para desarmar. Em *O Louco do Cati* (romance em que a animalização dos personagens, aliás, é generalizada, começando pelo protagonista) o humor não apenas espelha a loucura, ele a torna sensível, intensificando o absurdo. Se no teatro barroco a loucura é palco calculado, e, em Artaud, transforma o teatro no seu avesso (seu duplo), aqui, ela emerge mais claramente do acidente textual, como força que rompe o projeto do narrador, tornando visíveis os sulcos do mundo que a produz, e, ao mesmo tempo, afirmando-se no território da palavras, rápidas e sonhadoras companheiras do percurso singular que vai de um enigma a um mistério.

O Louco, embora pouco fale, faz ver; ele transita pela narrativa como personagem-espelho que reflete, ao mirar para o presente histórico ficcionalizado, o passado mítico do Cati. O Estado Novo brasileiro (regime autoritário liderado por Getúlio Vargas, que, entre 1937 e 1945, centralizou o poder sob a justificativa de unificar e modernizar o país) não é nomeado diretamente em momento algum, mas (como, aliás, procedeu boa parte dos comentadores de *O Louco do Cati*) não é difícil de inferir, com base em pistas que o próprio romance oferece, que a temporalidade da viagem se reporta aos primeiros anos daquele regime. Ao fazê-lo, expõe a contradição maior de um projeto político que se dizia modernizador: sua desconcertante semelhança com o Cati das degolas⁵, que prometia superar através do seu nacionalismo idealizante. Barbosa (2007), salientando a dupla ocorrência do insólito verbo “entronizar” no romance, demonstra, de forma lapidar, como o banditismo *entronizado* no quartel do Cati é profundamente aproximado do insano *entronizado* na masmorra infernal a que descem Norberto e o Louco, registrada no poema de um dos detentos. Embora a comicidade, nesse caso, esteja diluída na dimensão trágica dos acontecimentos que se espelham, ela está lá. *O Louco do Cati*, pelos rumos tortuosos em que progride a narrativa, sem precisar afirmar nada diretamente, e sem deixar de ser ficção, assume a feição de um contra-discurso, oblíquo, capaz de desmontar o discurso oficial do Estado Novo.

⁵ A degola é eleita no romance como imagem símbolo das violências perpetradas pelo Cati ao arrepio de qualquer lei, mas que serviria também como boa tradução para a violência política do Estado praticada para sufocar as diversas revoltas que eclodiram entre a queda do império e o fim da República Velha no Brasil. O Estado Novo, com sua pretensão positivista, vendia-se como superação desse tempo sem lei, e o Louco, ao enxergar, através da sua alucinação, fragmentos Cati no Estado Novo, expõe involuntariamente a contradição da pretensão deste último.

Vejamos, agora, algumas passagens de *O Louco do Cati* em que o protagonista transita como uma espécie de *clown* da própria tragédia. No capítulo “O outro dia era um domingo”, por exemplo, o procedimento humorístico atinge uma expressão refinada. Seu Amaral, um dos tantos personagens insólitos que aparecem ao longo do trânsito do Louco, desde o momento de sua aparição, mobiliza comicidade. O entusiasmo exacerbado da passageira (“Muito bem, seu Amaral!” (MACHADO, 2003, p. 187)) simplesmente porque ele declarou que considera domingo um dia perdido, já prepara a cena para a menção à imitação perfeita (executada por ele) de um sujeito que, no entanto, ninguém conhecia (um tal espíquer americano, ironicamente reconhecível, talvez, apenas de costas), e antecipa sua própria vacuidade. O riso nasce precisamente da contradição entre a pretensão de representação fiel e o referente que, por alguma razão, se ausenta, configurando uma metonímia da estratégia do romance: tal como o espíquer fantasmagórico, o Cati só se faz presente através dos efeitos de distorção que ele mesmo dá causa, nunca como representação direta. É curioso notar que, também aqui, o caráter heroico da experiência do Louco (o que a justificaria como aventura), assim como a promessa de imitação de seu Amaral, não se confirma. Aliás, é frontalmente contrariado, especialmente porque, na cena seguinte, ficamos sabendo que o protagonista, mais uma vez, livra-se de seus problemas não pelas próprias ações, mas pela iniciativa ocasional de terceiros. A eventual alegria que a performance de imitação poderia trazer àquele “dia perdido” termina deixando na língua um sabor *amargo* de frustração, análoga, aliás, ao desconcerto de ter de admitir um herói que, mais do que não ter capacidade de socorrer quem quer que seja, precisa o tempo todo ser socorrido.

Destacamos, também, a situação do capítulo “Em que se joga o seu destino”, no qual o protagonista, por duas vezes, tenta realizar uma operação comercial com uma moeda sem valor, como um cômico que tentasse obstinadamente destrancar uma porta com chave inglesa. Outro trecho que queremos trazer à luz ocorre logo em seguida, quando o Louco é qualificado por seus colegas de viagem como um *flâneur* gozador:

“— Você vendeu por um bom preço aquele centenário...”

Não se lhe conhecia um rumo definido. Talvez mesmo não tivesse nenhum, e fosse um desses gozadores que passeiam de bonde para se distrair.

“— É. Ele tem o jeito de gozador...” (MACHADO, 2003, p. 18)

Note-se, portanto, que não somos os únicos a perceber nele uma certa comicidade, que, nesse caso, é diegeticamente reconhecida. Outra cena emblemática surge no capítulo “No escuro”, quando, já confinados, ao ver Norberto preocupado diante da grade de ferro e do guarda de baioneta, o Louco como que tateia: “— Isto não será o Cati?” (MACHADO, 2003, p. 79); ao que seu companheiro lhe responde com rudeza: “— Deixa de ser bobo.” (MACHADO, 2003, p. 79). Primeiro gozador, depois bobo (da corte?). Indo além, poderíamos mencionar também o seu trancão atrapalhado como mais um indício da convocação ao riso que estamos tentando demonstrar — alguns filmes de Chaplin estão aí para não nos deixar mentir que se pode extrair graça até mesmo do modo de andar. A cena em que seu passo desajustado ganha contornos mais vivamente cômicos acontece no capítulo “Vida nova”:

Entraram. Já estava tudo combinado: regulariam o passo nos degraus, de modo que parecessem um só, — o dono do quarto a recolher-se (Lopo abria os olhos, a fisionomia, os braços, expondo para os outros aquele plano tão natural.) — Mas o maluco atrapalhou-se. Não ritmou bem o seu trancão. (MACHADO, 2003, p.128)

Essa cena é icônica, pois, ao nosso ver, mostra o Rio de Janeiro (“cidade igual às outras”, como é qualificada a, então, capital do país no título de um dos capítulos do romance) como microcosmo da dinâmica urbana desenvolvida na ficção de Dyonélio, em que os personagens, sem qualquer possibilidade aparente de escapar à condição de marginalidade a que estão lançados, sobrevivem por meio de pequenos trambiques, tomando emprestado de um agiota para pagar a outro, ou, enfim, lutando pela refeição do dia — motivo recorrente na ficção da década de 1930. Nesse caso específico, o estratagema de Lopo consiste no ilusionismo de fazer o movimento de três corpos passarem a impressão de ser apenas de um (ou seis passos soarem como apenas dois) e, assim, esconder de sua senhoria que convidou Norberto e o Louco para pernoitar em seu quarto.

A escolha do autor pela forma mais antiga (“Lopo”), em vez da mais moderna (“Lobo”), para designar o personagem alagoano, ao nosso ver, não é gratuita, e parece ser indicativa do caráter desse personagem. Ao longo do texto, se

há figuras que facilmente reconhecemos como predatórias (como seu Ricardo, e o próprio João Francisco, nome de batismo do chefe do Cati), esse não é exatamente o caso de Lopo, que, ao contrário, é uma figura sorrateira, que se move na surdina. Uma consoante sonora em seu nome, que o transformasse onomasticamente em lobo, destoaria do seu movimento silencioso. E isso se confirma no desenvolvimento do romance, pois além de, no final das contas, ser um sujeito afável, generoso e até empático com Norberto e o Louco, Lopo não deixa de ser também apenas mais um marginalizado fazendo tudo que pode para sobreviver nas bordas de uma grande cidade. Seu nome, ainda que graficamente equivocado, é surdo como o seu passo. Tudo nele indica que poderia furtar, mas jamais tomar de assalto. É a esse passo tão bem calculado que o Louco não consegue sincronizar o seu trancão, quase estragando o truque do outro, e, assim, conferindo tonalidade cômica à cena. Da mesma forma como ocorre com Naziazeno, em *Os ratos*, a condição extrema da experiência do Louco se explica pela sua total inabilidade para mover-se, no interior do território que o marginaliza, com a mesma destreza com que se movem figuras como Norberto e Lopo.

No capítulo “Três almoços (continuação)”, há mais uma cena que fortalece a hipótese de que a figura do Louco não apenas sensibiliza como também, nesse caso, é sensível ao humor: deparamo-nos com um riso (efêmero como sua voz) que lhe varre a face repentinamente, quando Norberto, frustrado por não ter conseguido o empréstimo que buscava, conta a anedota do agiota que servia sobremesas em urinóis bem lustrados (aparentemente para não ter de comprar uma travessa). Prosseguindo na leitura do romance, no capítulo “A feira”, nos deparamos com mais um episódio em que a comicidade do texto passa pela figura do Louco; trata-se do comentário que D. Miroca faz à sua vizinha sobre o nosso protagonista, que ela, então, estava hospedando em sua casa neste momento da narrativa:

— O pobre! — fez D. Miroca. — Ninguém imagina como é bom para as crianças. É ele quem puxa a água. Agora tenho até demais. Já não sei mais aonde é que vou botar. De vez em quando, ele está parado aqui dentro muito bem. Daí um pouco, levanta-se. Sai. Já se sabe o que é que vai fazer: vai tocar a manivela do poço. (MACHADO, 2003, p.206)

É curioso que o sujeito que, até então, vinha tendo sua qualificação como louco justificada, em boa medida, pela falta — de ímpeto para a ação, de aptidão para lidar com o dinheiro — ou pela sua aparente afasia, no episódio acima, tem seu desajuste demarcado pelo excesso. E é precisamente esse desajuste que confere ao episódio uma dose de humor, pois é o que provoca a atrapalhação de D. Miroca, que, então, já não sabia qual fim dar a toda a água que seu hóspede não cessava de lhe trazer. O capítulo “Um tesouro”, por seu turno, é uma verdadeira joia no que toca ao tratamento humorístico; o que vemos ali é um humor obscuro, kafkiano, que expõe sobretudo a arbitrariedade e a estupidez do estado policalesco como burocratização do absurdo. Furtaremos-nos a reproduzir trechos específicos desse capítulo por dois motivos: por um lado, o sentido derrisório do episódio não está em um ponto ou outro, mas do começo ao fim, e, por outro, esse capítulo é provavelmente o mais lembrado pelos comentadores de *O Louco do Cati* interessados em explorar algum aspecto de sua comicidade. Sendo assim, não vemos necessidade de tecer maiores comentários, além, é claro, de apontar que a origem da derrisão de toda a conversa que se desenvolve nesse episódio está no Louco, no seu silêncio e na quietude da sua figura (nesse caso, literalmente fraturada), que são interpretados pelos policiais como subversivos.

Se o riso desestabiliza o *complexo de épico*⁶ da narrativa, não o faz sozinho; outro elemento que contribui para sua desconstrução é o constante adiamento da aventura prometida. Lembremos que o romance se abre desde o subtítulo vendendo-se como uma experiência aventurosa: “*O Louco do Cati* (aventura)”. E o título do primeiro capítulo (“A primeira aventura foi no bonde”) reforça essa ideia, no entanto, à medida que prosseguimos na leitura, somos contrariados por um movimento de constante postergação do avanço da trama. Nada de efetivamente aventureesco acontece, e tudo que vai se passando parece desvio ou suspensão da promessa que nos foi feita. Assim transcorre praticamente toda a primeira unidade (“A EXCURSÃO”). O seu último capítulo, desde o título (“Onde começam, mesmo, as Aventuras”), tem um claro sentido de “agora é a vera”, o que ironicamente confere aos quinze capítulos anteriores a importância de simples delongas. Um outro capítulo carregado da atmosfera de estagnação que estamos destacando é o “É tocar para frente”, em que vemos o esforço de Norberto para convencer um dos

⁶ Referência à canção homônima do instigante álbum *Todos os olhos* (1973), de Tom Zé, em que o artista ironiza a sisudez dos compositores brasileiros.

companheiros (Maneco) da importância de voltar para a estrada. Apenas depois de uma longa discussão, e especialmente depois de saber que um dos colegas já havia furtado o combustível que eles precisavam, é que Maneco deu-se por vencido. Veja-se o que se sucede depois que nada mais os impede de seguir viagem:

— Pois então é tocar — veio dizendo Maneco, que depois da discussão se havia também sentado no chão, amuado: é tocar pra frente. Não, Norberto?
— E sorriu. Batia as calças com as mãos, para tirar as pedrinhas do areião que haviam ficado pegadas na roupa.

Ninguém porém se moveu. O silêncio ficou maior, — um silêncio de verão, todo gordo de mil ruídozinhos, de chiado de insetos, de ruídos do vento. O vento, numa rajada, dobrou os galhos das árvores. Dali de onde estavam se avistava a copa da grande figueira do mato, lá para os lados da “garage”, à cuja sombra descansava o *Borboleta*. A rajada morna havia também passado por ali, havia sacudido suas folhas. (MACHADO, 2003, p. 40)

Apenas o vento se move. Em um último gesto de recusa a avançar, a cena ainda retrocede uma última vez, para mostrar o desfecho do episódio do Louco sendo resgatado do mato em que se havia enveredado depois de sua primeira crise. Mas que aventura é essa, afinal, tão profundamente marcada por remoras? Se estamos mesmo diante de uma paródia, qual exatamente é o objeto parodiado? Barbosa (1994) defende que se trata de paródia tanto da poesia épica quanto de relatos de aventura situados entre os séculos XIV e XVIII. Em que pese o respeito que temos pelo trabalho da autora, nos parece que a referência parodiada não foi suficientemente delimitada, o que enfraquece a leitura de *O Louco do Cati* por essa chave, já que o objeto parodiado está diluído em uma quantidade excessivamente grande de experiência literárias.

O texto que espontaneamente nos veio à mente quando lemos *O Louco do Cati* pela primeira vez foi o romance português *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett (não porque *O Louco do Cati* se constrói como paródia dele, mas porque ambos parecem filiados a uma mesma tradição ficcional — a tradição irônica, em que estão situados autores como Laurence Sterne, Franz Kafka, Ítalo Calvino, e Machado de Assis). E, claro, é impossível pensar no romance de Garrett sem imediatamente ser remetido ao também notável *Viagem à roda do meu quarto*, do

francês Xavier de Maistre. O que talvez haja de comum entre esses dois romances e *O Louco do Cati*, além do senso de humor largamente empregado, é a própria temática da viagem, que, nos três textos, é menos um avanço linear rumo a um destino do que exploração do próprio ato de narrar. E a principal diferença diz respeito ao fato de que aparentemente, nos dois romances europeus, os comentários de diversas ordens, os devaneios e desvios advêm de uma única fonte: o narrador. Já em *O Louco do Cati*, a fonte é dupla: o narrador e o próprio Louco. Enquanto o primeiro, implícita ou explicitamente, suspende o enredo para comentá-lo, o segundo, com sua força cega, suspende momentaneamente o próprio narrador.

O senso de humor (ora ferino, ora pastelão), a contínua postergação da ação, e as quebras e desvios promovidos pelo Louco conferem ao texto um profundo sentido parabático. O próprio capítulo “Onde começam, mesmo, as Aventuras”, que mencionamos há pouco, mais do que simples elemento paratextual que guia o leitor na diegese, reveste-se de um caráter metaficcional, pois claramente avalia a qualidade da matéria narrada. O destaque ao risível (da aventura que não se confirma) dado pelo narrador estende-se também ao seu próprio projeto anunciado e falhado. E a quebra de expectativa (recurso humorístico por excelência) que, nesse movimento, vai-se impondo gradualmente ao leitor, é possivelmente elemento derrisório central de *O Louco do Cati*, e para ele todos os outros confluem.

O Louco, com suas fugas, encarna a antítese do herói clássico de que nos fala Lukács: na recusa em seguir o roteiro da aventura do relato linear, progressivo, revela a fratura entre indivíduo e mundo. Sua jornada não é de conquistas e superação da condição humana, mas de tentativa de recuperação da sua própria humanidade — um anti-herói cuja maior proeza aparentemente é sobreviver à própria inadequação. Convocamos Blanchot para compreender que o que a força do Louco promove à linguagem pode atuar como antídoto contra a fossilização do sentido, mas, para tal, instabiliza o chão da narrativa (até o quase completo desfazimento) que, ao mesmo tempo, é a sua única possibilidade de, sem deixar de ser o que é, existir no texto.

Em *O espaço literário*, o autor francês argumenta que a literatura se sustenta não na certeza do sentido da palavra (dada, por exemplo, pela relação entre significante e significado), mas na descoberta do seu vazio: a palavra literária,

ao contrário da cotidiana (que dissimula), expõe o abismo entre o que se diz e o de que se diz. Assim, a única possibilidade de existência da literatura passaria necessariamente pelo reconhecimento inafastável da sua *oquedade*, que é também a oquedade da linguagem. O Louco, com suas cismas, personifica essa crise: suas fugas e silêncios não são simples elipses narrativas, mas verdadeiras interrupções da enunciação que (se não revelam) insinuam o insondável — as violências e o trauma do Cati, que só se manifestam plenamente através da fragmentação do texto. Assim como Blanchot descreve a obra literária como um espaço vazio onde a linguagem se desfaz para se refazer, o romance de Dyonélio constrói-se da tensão entre o dito e o indizível, onde o horror no texto se delineia mais vivamente na deformação humorística, na mitificação da violência ou nos acidentes que o mutilam.

Nesse sistema de representação pela ausência do representado — onde o espíquer americano existe apenas como eco fantasmático, e o Cati como caricatura e memória mitificada —, o desaparecimento final do Louco, no mato em que se defrontará com os escombros do quartel do Cati, consuma a lógica radical do romance. Como a Medusa no escudo de Perseu, a violência que está na origem de todo o movimento do romance só alcança plena expressão entre o grito e o silêncio. E, assim como o Louco, o narrador (a exemplo do que também sucede ao próprio texto) também não passará incólume por esse processo; ao final, ele também será outro. E essa estratégia, mais do que simplesmente negar a jornada heróica, reinventa-a como travessia tragicômica pelas fraturas do real que, como a górgona, só pode ser capturada pela deformação especular que o trabalho com a linguagem intermedeia.

Vamos retomar diretamente a transformação do narrador no último capítulo. Por ora, queremos encerrar este capítulo aproximando-nos de Manuel Bandeira e Guimarães Rosa, autores cujos trabalhos incorporam reflexões que vão ao encontro do que viemos discutindo até aqui. Um exemplo disso está no poema “A realidade e a imagem”, em que Bandeira faz surgir duas presenças distintas — o arranha-céu, erguido no ar lavado, e o seu reflexo, na poça de lama —, mas o verso decisivo vem logo depois: “Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa, / Quatro pombas passeiam.” A poesia de Bandeira, nesse gesto mínimo, recusa a fixar-se na solidez do real ou na duplicação ilusória da imagem: é no espaço entre ambos, onde nada de grandioso parece ocorrer, que algo estranho se move. São quatro pombas

— aves banais, e até malquistas, que não voam, caminham sem um rumo evidente, desenhando, no espaço seco da separação, uma terceira presença, incontornável. E é justamente aí, nesse *entre* que não é margem de nada e, ao mesmo tempo, tudo toca, que a poesia acontece. Esse território do meio — nem o fato nem o reflexo, nem a razão nem o delírio — pode também ser lido em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. O pai, ao se instalar no centro do rio, rompe com a lógica binária das margens: não parte, não volta, não chega — apenas permanece, ocupando o território impossível de um terceiro lugar, que só existe como território da invenção. Ali, como aqui, o que interessa à literatura não é o lugar dado, mas aquele que se abre no intervalo, na suspensão do objeto, no desvio inesperado. Assim também se configura o tecido narrativo de *O Louco do Catí*, onde a instabilidade do narrador, a tensão entre vozes e os silêncios reiterados constroem uma linguagem que se recusa à transparência, ao caminho óbvio, porque também recusa-se a aderir exclusivamente ao império da coisa ou da sua expressão, afirmando-se em uma coordenada incerta entre ambos. Este só pode ser o lugar da criação artística. A ideia de que esse entrelugar seja também onde a literatura encontra uma forma para dizer a loucura será explorada, com mais profundidade, no último capítulo de nosso trabalho, à luz da filosofia deleuze-guattariana.

Borboletas se equilibram no espaço
Um muro velho em minha face
Uma cadeira flutua num espiral

Chico Science & Nação Zumbi

Capítulo 3: O narrador, o Louco e a composição do tecido narrativo

Antes de retomar, agora por outra via, a ideia que tratávamos anteriormente, propomos uma breve digressão. Concordamos com Barbosa (2007) quando ela infere que Guimarães Rosa provavelmente teria acordo com a afirmação de que o comentário (reproduzido abaixo) que ele fez sobre sua própria obra também se aplica à obra de Dyonélio Machado, a quem Rosa admirava:

Meus livros não são feitos para cavalos, que vivem comendo a vida toda, desbragadamente. São livros para bois. Primeiro o boi engole, depois regurgita para mastigar devagar e só engole “de vez” quando tudo está bem ruminado. Essa comida vai servir, depois de tudo, para fecundar a terra. Meus livros são como comida de bois. Confesso que também eu não gosto de meus livros à primeira leitura, só na releitura é que eles começam a me agradar. (MEIRA, 1961, p. 7).

Trata-se de uma declaração que nos chamou atenção, à primeira vista, pelo caráter paradoxal em relação ao valor dado à literatura, que, por um lado, fecunda a vida, possibilitando, assim, o seu florescimento, e, por outro, não é mais que excremento bovino. Soma-se a isso algo ainda mais interessante: a ideia do texto literário como um objeto resistente à fácil decifração, que não entrega seus segredos à primeira investida, mas que, ao contrário, requer do leitor esforço e disposição para idas e vindas, para tatear no escuro, e, assim, abrir espaço para que sentidos inicialmente impresentidos possam vir à tona.

No caso de *O Louco do Cati*, essa dificuldade foi testemunhada pelo estranhamento e desconforto que o livro causou à parte da crítica a quem coube sua primeira recepção. Nomes como Wilson Lousada, Álvaro Lins e Moisés Vellinho estão entre os que, com maior ou menor veemência, rechaçaram o segundo romance de Dyonélio; o que provavelmente contribuiu para a acidentada recepção

de seus livros em geral, e para a ocorrência de hiatos editoriais, de edições descuidadas, e, é claro, de baixa circulação entre o público leitor. Jonas Moreira Dornelles (2009), em sua dissertação de mestrado, salienta essa hipótese e argumenta que, mesmo que o autor “tenha publicado três livros após o referido romance, antes do hiato editorial, podemos indicar a obra como momento decisivo entre a primeira recepção positiva que se construía com *Os ratos* e o posterior ostracismo” (DORNELLES, 2009, p. 10).

Nem mesmo a validação entusiasmada de figuras consagradas da literatura brasileira, como Mário de Andrade e o próprio Guimarães Rosa, teria bastado para evitar esse destino de longos anos de quase total esquecimento. Muitas explicações foram ensaiadas a esse respeito, mas talvez seja o caso de admitirmos, antes de qualquer coisa, que este é realmente um romance de difícil decifração, e essa dificuldade talvez explique, em grande parte, a recepção crítica tão complicada que teve, bem como sua injusta trajetória editorial. Ao percorrer um percurso (rápido e sonhador) cuja orientação nunca se deixa capturar de todo, *O Louco do Cati* assume a face de um texto enigmático, misterioso, um texto cujo sentido como que desliza, escapa à tentativa de reduzi-lo pela sublimação de suas forças conflitantes.

E cabe reconhecer que essa característica, em boa medida, deveu-se à configuração sofisticada do narrador do romance, que, longe de ser um mediador neutro, é um agente ativo nesse processo — seja pela ironia, seja pelo jogo estratégico de supressão de vozes que acontece por meio de seu trabalho.

Dando sequência à análise da loucura como força desestruturante da narrativa heroica, neste capítulo voltamo-nos para a operação formal que dá corpo a essa desestabilização: a relação entre narrador, Louco e o próprio tecido do relato. Em *O Louco do Cati*, a loucura não é apenas um tema, mas se inscreve na composição narrativa como princípio ativo de fragmentação, ruído e tensão. O romance não representa a loucura — ele a formaliza, instaurando um pacto instável entre sentido e desagregação, entre autoridade narrativa e resistência à simbolização. Nesse processo, o narrador desempenha um papel decisivo. Longe da onisciência clássica, sua presença se configura por meio de uma ironia persistente — ora velada, ora explícita — que corrói expectativas de coesão e estabilidade. Com frequência, somos conduzidos à desorientação por meio de digressões, elipses, cortes abruptos e omissões deliberadas, compondo um arranjo fragmentário que ameaça o pacto de transparência com o leitor.

A tensão entre o narrador e a figura do Louco, entre ordem e desrazão, estrutura a dinâmica narrativa do romance. Este capítulo analisa como essa relação configura um espaço textual em crise, onde se dissolvem as fronteiras entre lucidez e delírio, entre relato e interrupção. Parece que *O Louco do Cati*, em sua forma, apresenta um modo de narrar que vai se contagiando pela loucura, tornando a própria linguagem um terreno movediço, onde reina a impermanência.

Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno, modulando uma formulação feita por Maria Helena Albé em sua dissertação de mestrado, elabora um comentário sobre o narrador de *Os ratos*, que, em nossa visão, é adequado também para descrever boa parte do desempenho do narrador de *O Louco do Cati*. Ele diz que “o papel do narrador parece ser apenas o de organizar um discurso que é, na verdade, da personagem, com um relato formalmente em terceira pessoa, mas que revelasse uma visão de mundo de primeira pessoa” (BUENO, 2015, p. 578), e, em seguida, argumenta que a aparente anulação da voz narrativa, e a consequente eliminação da distância entre a consciência do narrador e a consciência dos personagens são artificiosas, pois o efeito disso, em termos de representação do outro, é o de mantê-lo como outro, sem justificá-lo ou absolvê-lo. E, ainda, mais adiante:

Se o narrador se aproxima discursivamente, é para que se simule uma situação em que seja vedado a ele criar discursos que ultrapassem os pensamentos de seu personagem, impedindo desde o princípio aquele tipo de adesão arrebatada que se manifesta pela simpatia humana em geral encontrada no romance proletário (BUENO, 2015, p. 578).

Em *O Louco do Cati*, já no primeiro capítulo, fica claro que o papel do narrador (a exemplo do que ocorre também em *Os ratos*) não está restrito à simples projeção da matéria narrada, como se ele fosse um mero transmissor imparcial; ao contrário, ele também a comenta, tece juízo de valor sobre aquilo que vai contando. A cena é aquela em que o narrador abertamente invalida a justificativa do condutor do bonde para recusar o dinheiro (que reputa falso) do protagonista, que, designado até então apenas como “o passageiro do bonde”, é referido nesse momento também como “o homem de chapéu”):

— Se eu pudesse — explicou de improviso ao homem de chapéu, obrigando-o a virar lentamente a cabeça — se fosse por mim, eu recebia aquele dinheiro. Mas *nós* (em toda parte há os que dizem *nós* e se escusam ou se justificam de qualquer coisa que só a eles não se permite), nós não podemos. (MACHADO, 2003, p. 13)

Os grifos na palavra *nós* não são de nossa lavra, são do próprio narrador, que desmonta o argumento de seu personagem, e, não satisfeito em marcar essa distinção *graficamente*, abre um parênteses no meio de sua fala à guisa de contraditá-la. O uso de aspas e itálico (é preciso dizer) é generalizado no romance, até a quase banalização, e sua lógica de funcionamento flutua ao longo do texto. Mas são muitos os momentos em que esse recurso é francamente utilizado para diferenciar as vozes do narrador e das personagens. Veja-se, por exemplo, a passagem em que Norberto está avaliando a toalete do Louco (que, nesse momento do texto, já havia designado como tal): “Aliás esse colete — embora comum, de pano escuro — não poderia ser arrancado do sujeito sem antes o haverem despojado do chapéu, — visto que criava com ele uma certa “harmonia”. — Foi o que Norberto maduramente reconheceu” (MACHADO, 2003, p. 18).

Parece-nos que a utilização de aspas, nesse caso, indica o reconhecimento irônico pelo narrador da dupla contradição do argumento de Norberto, que, por um lado, se preocupa com o equilíbrio do vestuário de seu companheiro ao mesmo tempo que planeja espoliá-lo, e, por outro, reputa ao colete do sujeito determinada harmonia com outra peça do seu vestuário: seu chapéu, que, desde o começo da narrativa, vinha sendo destacado justamente pelo efeito insólito e pelo tom de desarranjo que conferia ao sujeito que o portava: “De costas e à distância, o chapéu sobressaía do dorso curvo, nesse movimento lento e cadenciado que têm os pescoços de certos brinquedos” (MACHADO, 2003, p. 15).

No capítulo “Descendo” (quando o Louco está voltando para o Sul na companhia do sujeito capitalista e da mulher de traços mongóis) há a ocorrência de outro desses momentos (em que o narrador se distingue de seus personagens utilizando grifos): “[...] O sujeito sorriu, educadamente. E não disse nada. — Podia-se já dormir hoje em Santos... A mulher, a esse *convite* do amigo, começou a evocar aquele hotel da praia.” (MACHADO, 2003, p. 182). Aqui o narrador, valendo-se apenas do itálico, ironiza, o sentido que a mulher mongol deu à fala do

seu companheiro de viagem: como se dissesse que ela, mostrando grande habilidade para evitar conflitos, preferiu entender o comentário como um convite, quando, na verdade, o homem estava, desde o primeiro minuto, incomodado com a ideia de ter qualquer tipo de interação com a dona da casa que o hospedou; sendo, portanto, sua fala, muito mais uma manifestação renovada desse desagrado do que propriamente um convite para irem à praia.

No capítulo “Esse Ponsard”, o mecanismo ganha expressão máxima quando o narrador explicita sua recusa à pretensa especialidade do personagem (Alberto Ponsard) a quem Norberto e Lopo recorrem em busca de emprego. O capítulo se inicia com os dois conversando sobre o sujeito a quem vão pedir o favor; curiosamente Lopo não o conhece bem, sabe apenas que ele já não goza do prestígio de outrora, de modo que sua figura estaria um pouco, digamos, *queimada* (a palavra empregada é “boicotado”). O narrador pega o gancho de Lopo, que admite desconhecer a razão do boicote, para contar a trajetória de Ponsard no jornalismo. Diz ele que Ponsard percebe que seus colegas que cobriam o fenômeno dos “produtos queimados” (referência histórica à queima de parte das safras agrícolas, estratégia extrema do governo para conter a desvalorização das mercadorias em face da crise desencadeada pela quebra da bolsa de Nova Iorque) não haviam dado a atenção devida a um nicho de produtos que pegam fogo ainda mais facilmente: o dos combustíveis, como o carvão e o petróleo. E mais adiante:

Bem. Alberto Ponsard descobriu assim a sua vocação. Dentro de pouco tempo já era um “especialista”. Num segundo, graças já agora a um fichário suplementar, *especializado* também, podia responder com precisão o que é que estava queimando no momento, em qualquer parte do mundo. — O pessoal tinha se curvado. (MACHADO, 2003, p. 158).

É evidente que o uso de aspas e itálico, aqui, sugere que, na visão do narrador, Ponsard não era especialista em coisa alguma. Trata-se, portanto, de um narrador de terceira pessoa, onisciente (no capítulo “O Cati” tomamos nota de sua capacidade de ler o pensamento do personagem Seu Ricardo), mas não apatidário; ao contrário, coloca-se como crítico. Sua autoridade para tal possivelmente reside na demonstração de que sabe mais que suas personagens, e, ao mesmo tempo, conta ao leitor apenas aquilo que lhe convém. Sua mordacidade, nesse caso,

consiste em expor sutilmente que Ponsard não sabe a diferença entre produtos, como os combustíveis, cuja a queima é a própria razão de ser (o que economicamente significa demanda atendida) e produtos, como os gêneros alimentícios, cuja queima é a antítese da destinação ideal (o que significa oferta artificialmente reprimida). Mas as informações que nos oferece sobre a figura de Ponsard são somente nossas, passando ao largo do conhecimento de Norberto e Lopo.

O inverso também acontece, no capítulo “Outro que conhece o Cati”, em que a onisciência do narrador não basta para revelar ao leitor o segredo que D. Miroca diz ao ouvido do esposo. Outro aspecto notável do desempenho do narrador, análogo a este, refere-se propriamente à supressão explícita das falas do protagonista, que acontece algumas vezes ao longo do texto. Destacamos o capítulo “O outro dia era um domingo”. Já sabíamos, desde o capítulo anterior, que o médico (Dr. Valério) obtivera autorização do comandante para conversar com o protagonista, que se encontrava outra vez confinado. Os termos exatos desse diálogo permanecem incógnitos ao leitor, que fica sabendo apenas que o médico saiu da conversa conhecendo informações precisas a respeito do Louco (como seu destino e há quanto tempo estava em trânsito). Nos capítulos “Não se compreendia” e “A resolução foi acertada” acontece algo semelhante.

Mas suspendamos a caracterização do narrador, por um momento, para considerar algumas das particularidades do romance, especialmente as que tocam a sua organização interna, em um primeiro momento, e as que se referem às feições que sua forma assume, depois. É lícito (ainda que óbvio) dizer que nem todo romance se divide em capítulos, e dos que se dividem, nem todos trazem seus capítulos com títulos; desses últimos, nem todos esquematizam seus capítulos em seções (com ou sem títulos).

A edição que utilizamos é a de 2003, da Editora Planeta, que parece ser uma edição respeitável (o que significa dizer que partimos do pressuposto de boa-fé de que a sua estruturação representa a forma dada pela última manifestação, em vida, da vontade do autor). Ela nos apresenta um romance que carrega, no que toca ao seu arranjo interior, todas as particularidades referidas acima; quer dizer, ao que tudo indica, não estamos exatamente diante de um corpo sem órgãos deleuze-guattariano. Além disso, a edição da Planeta traz um mapa que foi desenhado pelo próprio Dyonélio Machado com o fim de acompanhar o romance;

esse mapa dá conta dos itinerários de ida e de volta, da exata quilometragem percorrida, e dos meios de transporte utilizados. Todos esses elementos indiciam um projeto narrativo muito bem ordenado, mas nada disso será suficiente para fixar os sentidos da experiência que o *O Louco do Cati* coloca para seus personagens e para seus leitores.

O registro obsessivo dos lugares por onde os viajantes passam contrasta com o tratamento displicente dado aos marcadores de tempo: sabemos apenas que tudo se passou ao longo de alguns meses; não é dito exatamente em que ano tudo aquilo aconteceu; apenas ficamos sabendo (quando já faltam cerca de trinta páginas para o fim do romance) que, àquela altura, Madri ainda resistia às forças franquistas na guerra civil espanhola; o jornal que uma das personagens lê dá conta que a guerra atingiu seu ponto crítico, o que nos permite inferir que a viagem pode ter ocorrido entre 1938 e 1939. O mapa, com sua linha ininterrupta representando o itinerário, bem como o alto grau de organização do texto em capítulos e seções, têm potencial de criar no leitor determinadas expectativas, e levá-lo a supor, a partir do *skimming* preliminar que realiza, que o texto que tem em mãos se constitui do relato contínuo da travessia de um percurso, e se constrói a partir de uma concatenação lógica entre suas partes e subpartes, em um processo possivelmente intermediado por um narrador capaz de controlar a narrativa de ponta a ponta.

No entanto, avançando na leitura, constatamos que tal não se dá; como já vimos, a narrativa é descontínua, cheia de desvios, recuos e adiamentos; nesse sentido, convergimos com Barbosa (2007), quando ela diz, de forma lapidar, que o “romance [...] constitui-se numa narrativa fragmentária pela falta e pela contenção que caracterizam o relato” (BARBOSA, 2007, p. 142). E, ainda: “os caminhos da narração assemelham-se à estrada que leva as personagens ao litoral: são construídos ‘aos trechos. Entre uns e outros, grandes espaços intransitáveis’ (MACHADO, 1979, p. 20)” (BARBOSA, 2007, p. 142).

A resistência do narrador para incorporar a voz do Louco não é acidental; ela reflete a dinâmica da loucura como força que retalha o tecido narrativo. Se a aventura heroica pressupõe um narrador onisciente e controlador, aqui a onisciência é posta em xeque pela presença do indizível — a experiência traumática do Cati, que nunca aparece inteira, mas sempre sugerida por gritos, silêncios, estilhaços e rompimentos. Em “Não se compreendia”, fiando-se no que diz o narrador, é possível deduzir que o protagonista pede e paga por uma passagem para Santa

Maria, para surpresa, aliás, do coronel que lhe acompanha nesta etapa da viagem, que julgava que ele estava indo para Porto Alegre; Mas nenhuma fala direta do Louco é registrada:

— O amigo não é então de Porto Alegre?

Era.

Pausa.

Pretendia porém ir até Santa Maria, arriscava o outro.

— Tem negócio lá?

Punha-lhe um olhar de investigação. O olhar inventariava tudo (engraçado: e pela primeira vez!) (MACHADO, 2003, p. 229).

E, no capítulo seguinte:

— Em que mês você esteve em São Paulo?

[...]

Depois de se informar, o coronel refletiu, calculou e chegou à conclusão de que há um mês [...].

— E o amigo gostou?

Gostara.

Pausa. (MACHADO, 2003, p. 232).

O Louco, portanto, fala, mas parece que o narrador apenas circunda monossilabicamente essa fala, sem poder acessar seu cerne; ele, no máximo, indica que a fala aconteceu. Assim, o aparente mutismo da personagem ganha uma camada nova. Não se trata apenas de que ele fala pouco, trata-se aparentemente de que essa fala é refratária ao texto (mostrando-se nele sempre como uma espécie de *fora dele*), como se o narrador recuasse ante sua expressão direta. Alinha-se a essa singularidade a estranheza geral causada pela configuração do ângulo narrativo, ou seja, pela posição algo lateral, e às vezes francamente secundária, que o protagonista ocupa na narração; dando-se a impressão de que, na maior parte do tempo, o narrador está posicionado de lado, ou mesmo de costas, em relação a ele. Essa aparente dificuldade para expressar abertamente aquilo que diz respeito à experiência do Louco não é trivial, e dela se desdobra talvez um dos aspectos mais interessantes de *O Louco do Catí*: a coexistência algo turbulenta no texto de pelo menos dois registros narrativos distintos.

O primeiro é mais pedestre, está vinculado à viagem física e, nele, os personagens movem-se em um mundo (apenas) aparentemente objetivo, que, em alguma medida, se reduz a gestos mensuráveis, diálogos relativamente inúteis e “descrições detalhadas apenas quando tratam de coisas pequenas, e esfumaçadas nos grandes planos” (FISCHER, 2004). O segundo emerge da erosão do primeiro, é mais aéreo, mais fugidio, e está vinculado às coisas do Louco, à travessia psíquica a que ele nos arrasta, aos acontecimentos que ele provoca ou catalisa. O que novamente nos remete ao movimento duplo do narrador de *Viagens na Minha Terra*, que, enquanto se desloca no plano físico, executa, com o que vê, uma segunda viagem, no plano da imaginação narrativa. Mas o *insight* para ler *O Louco do Cati* como produto narrativo de dois campos de força em conflito encontramos mesmo no capítulo “No fim da linha”, que reproduzimos a seguir:

Os poucos passageiros que ainda restavam despegaram-se do veículo parado com a negligência de **vermes** que abandonam a carcaça já esgotada. [...] Como viera parar ali o **Borboleta**, e com aqueles donos, é o que não se sabia. O *Borboleta* era um pequeno caminhão Ford, muito antigo e muito conhecido em muitas rodas. (MACHADO, 2003, p. 15, grifos nossos).

A mera aproximação entre o par *vermes-Borboleta* nos remete imediatamente ao par larva-borboleta, e, por consequência, a uma promessa de metamorfose. Assim, se o primeiro registro narrativo é do domínio terrestre (da larva), o segundo é do ar (da borboleta); ele é fugidio, enigmático, e não se alterna com o primeiro, mas vaza-o, interrompe-o constantemente, e fragmenta sua pretendida inteireza. Isso nos permite dizer que o texto não contém simplesmente a loucura que tenta narrativizar: ela escapa por entre suas frestas, e se afirma nos espaços das fraturas que a narrativa não logra ocultar; pois é nesse registro que o narrador precisa defrontar-se com o protagonista louco, com sua loucura, com suas memórias atormentadas, com suas fugas para o mato, enfim, com seus demônios. É a presença do Louco que confere à narrativa a possibilidade de comunicação entre o terrestre e o aéreo, entre o pedestre e o extravagante.

Quando o enredo caminha, com alguma sobriedade (ainda que seja uma sobriedade contestável), no nível do chão em que se move a larva, o tecido da

narrativa exhibe intersecções, mais ou menos explícitas, com o discurso historiográfico. Exemplificamos: a sugestão subliminar à quebra da bolsa de 1929, a menção *en passant* à guerra civil espanhola, e as experiências nada românticas de perseguição e de prisão arbitrárias e toda sorte de interação com um estado policialesco, — típicas dos regimes ditatoriais que coalharam o século XX no mundo todo. Com exceção da experiência da prisão (que ocupa uma unidade inteira), as demais referências historiográficas são bastante vagas, flutuam no oceano do texto como *icebergs* dos quais só se pode ver as pontas. De todo modo, são elementos importantes que fornecem alguma orientação ao leitor. Quando, por exemplo, Norberto, como porta-voz da História, conta aos demais sobre o Cati, é no nível do chão (em que a historiografia finca a bandeira da veracidade histórica dos acontecimentos) que a narrativa está caminhando.

Até que, de repente, assoma o Louco com o seu trancão, e o espaço terrestre, propício para se fixar os termos do pacto entre história e ficção, torna-se movediço e, no limite, dá lugar ao território aéreo e fugaz da sua experiência alucinatória, onde ficção e mito se entrelaçam, instabilizando as coordenadas de enunciação. Diferentemente do chão firme evocado pelo movimento terrestre da larva, aqui, a mobilidade é dada pelo voo randômico da borboleta; e o que se abre, por essa sugestão, é o espaço fugaz em que ocorre o trânsito entre o ficcional e o mítico, onde a imaginação precisa suprir a ausência de referenciais históricos. O Louco, diferente de Norberto, não conheceu o Cati pelos livros de história, ele o viveu, e foi marcado de forma indelével por essa vivência, estando na marca que o Cati lhe deixou a raiz de sua loucura. A promessa de transformação, ainda que frágil, permanece, mas ela não necessariamente dissolverá os elementos da narrativa que tensionam e transfiguram o próprio texto, ao contrário, afirma-se na própria transfiguração. Como bem disse Adorno, para um texto como *O Louco do Cati*, “noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’” estão fora de questão; e o argumento que ele usa para sustentar tal afirmação é perfeitamente adequado para a situação do protagonista Louco, que testemunhou na infância a experiência brutal da violência do quartel do Cati:

Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador

fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. (ADORNO, 2003, p. 56)

São inúmeros os momentos em que o primeiro registro é bruscamente interrompido pelo outro: aquele em que o Louco, suas memórias, pensamentos e ações avançam momentaneamente sobre o centro do texto. Essa transição fica mais evidente quando se trata das memórias, sendo possível percebê-la visualmente, já que, em geral, são introduzidas por reticências; mas, mais que isso, o tom distanciado, frio, e referencial que circunscreve o emprego das palavras é substituído por outro, mais afetado, mais urgente, mais carregado de tensão, e mais simbólico. Seria exaustivo e desnecessário reproduzir, aqui, todas as vezes que acontecem. Mas veja-se, a título de exemplo, apenas quatro dessas ocorrências; a primeira, ainda no segundo capítulo do romance, é aquela que aparece em seguida a uma discussão trivial que Norberto trava com um dos companheiros sobre o nome de um dos membros da caravana (o Manivela). Após uma das raras situações em que o Louco fala diretamente (aliás com mais sensatez que os outros dois companheiros), quando defende que certamente “Manivela” é um apelido, há o seguinte registro:

Os dois voltaram-se vivamente. Mas o maluco já estava outra vez olhando pra frente, para longe...

Aquele banco duro evocava-lhe um quadro antigo, o seu tanto apagado: uma madrugada alta... A mãe, vestindo um vestido de chita preta já quase branco... A varandinha mal iluminada por um lampião de querosene (uma luz avermelhada)... Um café nervoso, cheio de esperanças tristes e apreensões... Depois um rumor surdo, de ferragens rodando pela rua silenciosa... A diligência! ‘— Vai, meu filho!’ — um abraço... um nó... O ar frio da noite e uma voz clara, voz da madrugada: ‘— Tem um lugar aí no pescante!’ — E o rapazinho finalmente se acomodando entre dois passageiros bondosos, caras escanhoadas, distintas, soprando um vapor leve por entre os agasalhos da viagem... (MACHADO, 2003, p. 20).

Essa lembrança ainda volta a acometer o Louco no capítulo “Viajando” (quando ele se despede da família do caminhoneiro que o abrigou por alguns dias). O efeito de duplicação não parece gratuito e ressoa no jogo de espelhamentos

discutido no capítulo anterior de nosso trabalho e emerge das zonas de ambiguidade narrativa que perfazem romance:

... Outra vez aquele quadro: um mocinho (quase um menino) tomando um café nervoso, cheio de esperanças tristes e apreensão... Um barulho desconjuntado de ferros, enchendo a rua ainda escura da pequena cidade... A diligência! “— *Vai, filho...*” Pressa. Um abraço. Mãos (cheias de cheiros) de menino — nas costas magras da mãe. Um nó. Um quase-soluço... E aquela voz clara, voz da madrugada: “— *Tem um lugar aqui no pescante*”. Ele acomodando-se entre duas caras barbeadas, que exalavam um vapor leve por entre os agasalhos da viagem. Enquanto todos os galos da pequena cidade cantavam ao sol que iria nascer. (MACHADO, 2003, p. 193).

O outro exemplo ao qual chamamos atenção está no capítulo “Aquele dia findou”, na cena aparentemente prosaica em que os viajantes se empenham para desatolar o carro da areia, quando há uma sobreposição entre registro objetivo e terrestre do episódio narrado e o registro subjetivo e aéreo das memórias do protagonista:

... Quando se havia abaixado, muito sem jeito, para empurrar a roda de trás, um jorro de areia úmida varrerá-lhe a face, salpicará aquele chapéu. Parecia o jacto de fagulhas do rebolo do amolador, quando afiava as facas de mesa, na rua matinal, rodeado de guris (MACHADO, 2003, p. 20).

No capítulo “O Cati (continuação)” eclode uma das lembranças da infância do protagonista mais banalmente violentas, em uma espécie realização extrema da brutalidade já latente na lembrança anterior:

... Outra vez, era de manhã. A gurizada também se mobilizou. Lá estavam todos rodeando a polícia e os presos. Os presos eram uns “índios” maltrapilhos. Muitos se achavam descalços. A cara escura parecia mais escura pelo medo. Estavam atados pelos pescoços, uns nos outros, por meio de uma guasca muito comprida. Eram os sobreviventes. Dez ou Doze. A grande maioria tinha sido degolada. [...] (MACHADO, 2003, p. 34)

O uso de reticências nessas situações é significativo, e seu sentido se estende para além da funcionalidade corriqueira do sinal gráfico; não se trata apenas de uma pausa discursiva, mas de uma verdadeira quebra textual, e o que vemos é o primeiro registro narrativo como que sendo infiltrado pelo segundo. Procedimentos similares que se verificam também em *Armadilha para Lamartine*, *Hospício é Deus*, e *Todos os Cachorros são azuis*, respectivamente de Carlos Sussekind, Maura Lopes Cançado e Rodrigo Souza Leão. Em *O Louco do Cati*, o gatilho para isso (no caso do último trecho) é a areia que a roda atolada faz voar, e que transporta o louco para a memória das fagulhas do amolador de facas de sua infância, em uma sugestão sutil de que o ícone máximo da violência do Cati (as degolas) ainda reverbera, de alguma forma, no presente da narrativa. É interessante notar como, em geral, as lembranças do Louco quase nunca surgem articuladas, através de conectivos coesivos, mas sempre eclodem a partir de uma interrupção abrupta. É como se se dissesse que não é possível tratar de suas lembranças e pensamentos da mesma forma, com o mesmo tom, e a partir da mesma matriz lógica, que se vinha tratando os demais acontecimentos. Por isso a quebra é necessária. Essa suspensão, indicada graficamente pelas reticências, remete-nos à gravidade de uma outra suspensão: aquela experimentada por Sorôco, imediatamente antes de começar a entoar o canto da loucura originalmente modulado por sua mãe e sua filha, neste que é um dos grandes contos de Guimarães Rosa (“Sorôco, sua mãe, sua filha”):

Mas, **parou**. Em tanto que **se esquisitou**, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo — Num rompido — ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si [...] (ROSA, 2001. p. 66, grifos nossos).

Está claro que não se trata de uma pausa ordinária, uma mera interrupção de ações ou falas sem qualquer repercussão. Ela é significativa porque condensa um momento crítico, um ponto de *esquisitamento*, um estremecimento, de tal intensidade e alcance, que impõe uma transformação não simplesmente ao que é narrado, mas ao modo através do qual se pode narrar. Isso não é banal. Em *O Louco do Cati*, essa dinâmica responde, entre outras coisas, à natureza

problemática do protagonista, pois é ela que torna não apenas possível, mas também necessária a introdução, no espaço de configuração da forma artística, a fragmentariedade do mundo (e dos sujeitos) de que nos fala Lukács. Analogamente, podemos também associar tal dinâmica à formulação de Adorno sobre o narrador moderno e sua insurreição contra o realismo tradicional, pois, ao fim e ao cabo, ela aponta para uma tensão permanente entre uma limitação da linguagem e a dissimulação, mais ou menos profunda, dessa limitação. Em *O Louco do Cati*, esse limite não é dissimulado, mas exposto como ferida aberta.

Além das lembranças do Louco, que espocam como granadas no meio da narrativa, há ainda dois quadros do romance que são fundamentais para a compreensão desse segundo registro narrativo que estamos tentando delinear; são justamente os dois momentos em que o protagonista desgarrar-se das pessoas que o acompanham, foge para o mato, e, assim, obriga o narrador a defrontar-se com sua loucura: o primeiro é no já referido capítulo “O Cati (continuação)” e o segundo acontece nos três capítulos finais do romance. Trataremos diretamente desses dois episódios no último capítulo de nosso trabalho; por ora, cumpre apontar que são duas situações em que a aparente sobriedade do narrador dá lugar a um registro algo mítico, simbolizante, em que coexistem, por exemplo, o gauchinho a cavalo que, com seus alfinetes encantados, levava o demônio de vencida, e um certo lobisomem.

Márcia Helena Saldanha Barbosa (*A paródia em O Louco do Cati*) e Maraiza Almeida Ruiz de Castro (*Uma compreensão da loucura em Quincas Borba, O louco do Cati e O Grande Mentecapto*) também exploram, com maior ou menor profundidade, a noção bakhtiniana de polifonia para explicar as particularidades do tecido textual de *O Louco do Cati*. Os argumentos das estudiosas são justos, mas ambas resumem a polifonia ao jogo entre a voz do narrador e as vozes das personagens; já mencionamos esse jogo, mas pelo filtro da análise de Bueno (2015). No entanto, como vínhamos argumentando, a pretensa polifonia que vem à tona através da voz do narrador não está aberta para incorporar a voz dissonante do louco, pelo contrário, como que resiste a ela; essa voz, para emergir, precisa romper a integridade linear do relato do narrador. Dizendo de outra forma, *O louco do Cati* é, sim, segundo nossa compreensão, um romance polifônico, mas o efeito polifônico não emerge apenas do jogo de vozes que o narrador empreende; a voz do Louco, solapada pelo narrador, por exemplo, vêm à luz à força, como se, nesse

gesto, enunciasse que há a permissão concedida e a que se toma; quando o poema de um dos prisioneiros, para celebrar tragicamente a entrada do Louco no presídio, fazendo um aceno ao inferno de Dante, interrompe a linearidade do relato narrativo e simplesmente se projeta na página, vemos aí polifonia; quando, em mais um aceno intertextual, a figura do louco se funde ao conto legendário do lobisomem, reconhecemos aí polifonia; quando as lembranças do louco esburacam a narrativa, enxergamos também nisso polifonia.

Por ora, fechemos nossa argumentação, aqui, voltando a Luís Bueno. No seu *Uma História do Romance de 30*, o pesquisador argumenta que a história da literatura ficcional brasileira é cindida por uma falsa dicotomia: literatura empenhada com a realidade social do país, de um lado, e a literatura intimista, do outro. Retomando o discurso de posse de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras, Bueno nos fala desses dois caminhos de nossas letras: um (o socialmente engajado) teria origem em José de Alencar, enquanto o outro (o psicológico) teria sua matriz em Machado de Assis. Com algum humor, ele chama atenção ao fato de que, em seu discurso, Jorge Amado sente a necessidade de ressaltar (provavelmente para não ser injusto com Machado de Assis) que a matriz psicológica de nossas letras preocupa-se com problemas individuais “sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro.” (BUENO, 2015, p. 31). O estudioso defende que os escritores que atingiram a forma mais bem acabada do romance de 30 foram justamente aqueles que sintetizaram, de alguma maneira, problemas de natureza social e política da realidade brasileira a uma abordagem consistente da subjetividade humana, superando, assim, a divisão excludente cimentada, em grande medida, pelo clima de polarização política (entre extrema direita vs. extrema esquerda) que o mundo vivia em plena era de ascensão dos fascismos.

Pensando especificamente sobre *Os ratos*, Bueno coloca Dyonélio Machado ao lado de Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos e Cornélio Penna, enquanto expoentes do romance de 30, carreando uma série de considerações aplicáveis também a *O Louco do Cati*. À exceção do *Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, os demais romances apontados por Bueno são destacados pela qualidade das soluções que propõem à figuração do outro, resolvendo, assim, o problema do exotismo e da condescendência idealizante, no que diz respeito a isso, dos romances regionalista e proletário. É nesse contexto, segundo Bueno (2015), que surgem diversas experiências de representação de alteridades em geral relegadas

segundo plano: o outro mulher, o outro criança, outro louco *etc*; claro, ao lado de algumas representações do mesmo, que não deixaram de existir no período. Por mais que *O Louco do Cati* tenha sido publicado já no início da década de quarenta, nos parece que é justamente no tratamento dado à figuração do outro louco (nesse caso, um outro ainda mais outro) que reside o núcleo da sua força de resistência a uma decifração espontânea. Não que a expressão da subjetividade louca seja, por si só, mais literariamente significativa ou produtiva que a subjetividade proletária, por exemplo. Mas é patente que o outro louco é ainda menos familiar a críticos e leitores (que, em geral, pertencem às classes médias e altas da sociedade) do que o outro proletário. Prova disso foi a boa recepção de *Os ratos*, cuja publicação agradou a gregos e troianos, especialmente se comparada à recepção pouco lisonjeira de *O Louco do Cati*.

O fato de Dyonélio ter escolhido ficcionalizar uma subjetividade louca com honestidade, sem falsificá-la ou aprisioná-la, por exemplo, com os conhecimentos médicos que efetivamente possuía, foi o que conferiu ao romance a sua forma singular definitiva, foi o que permitiu a configuração de um herói tão estranho e desarranjado quanto à própria aventura a que nos convida e conduz, e da qual não se pode sair sem ser mordido e marcado, conforme reconheceu Mário de Andrade. Se o narrador falha em domesticar a loucura, resta perguntar: que formas de criação emergem dessa falha? A resposta, como veremos, está na própria loucura como força que não apenas desarruma, mas reinventa a narração.

Que o sol não cegue os pensamentos
mas a chuva mude os sentimentos
se o asfalto é meu amigo eu caminho

Chico Science & Nação Zumbi

Capítulo 4: A loucura como força criativa: dois episódios

Conforme vínhamos dizendo, o romance não representa a loucura como conteúdo — ele encontra uma maneira de incorporá-la a sua forma, fazendo da linguagem um campo de forças em que se defrontam organização e desagregação, em uma tensão que não se resolve, mas que é o único lugar, dentro do processo em que a obra se desfaz e refaz, onde podemos encontrar qualquer coisa possível de se chamar *verdade*. E essa verdade não é uma verdade sobre o mundo, mas sobre a natureza da linguagem de que o texto se faz (e que é a sua própria carne); verdade que o texto literário desvela, dentro do espaço de jogo em que funciona, não como um corpo integral (analisável), mas tão somente como a anatomia do seu próprio esfacelamento, que paradoxalmente é condição necessária para a sua existência de corpo — ainda que um corpo “todo degradado”, como veremos mais adiante. Neste capítulo final, propomos uma leitura dessa obra de Dyonélio à luz da noção de linhas (duras, maleáveis e de fuga), formulada por Deleuze e Guattari (2010) em *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Com isso, pretendemos demarcar a loucura como força criativa, princípio reelaborador do texto que ela própria devassa.

A linha de fuga, na visão deleuze-guattariana, não é uma evasão passiva, mas um ativo movimento de desterritorialização, aquilo que, no interior de um sistema (seja social, psíquico, ou literário), escapa às suas formas de captura. O Louco é o vetor da força de fuga que atravessa o texto inteiro, corroendo suas conexões espontâneas, expondo suas rachaduras, e que permite surgir, dessa exposição, novas conexões. Seus gestos repetitivos, seus silêncios abruptos, suas crises, que irrompem sem aviso, funcionam como linhas de falha que desmontam a coerência do texto, situando-o no espaço livre de sua errância, embaralhando as relações de sentido; e, quando o narrador, atuando como linha dura, tenta, de

alguma forma, estabilizá-lo, ele sempre se esquia pela ambiguação permanente de sua figura.

É precisamente essa perspectiva que nos permite reler a estrutura fragmentária do romance, correlato formal da subjetividade do Louco, não como deficiência, mas como potência expressiva. Para Deleuze e Guattari (2010), a esquizofrenia (pensada evidentemente não como diagnóstico clínico, mas como categoria conceitual) desorganiza os sistemas de significação e desafia as formas estabilizadas. O movimento que *O Louco do Cati*, executa ao investir formalmente na elaboração labiríntica de zonas de opacidade, em vez de afirmar o romance como retrato crítico e verdadeiro da realidade, aponta (como bem reconheceu Mário de Andrade em carta a Dyonélio) para uma verdade que “fica se perguntando a si mesma se realmente existe” (GONÇALVES, 2010, p. 38). Os desaparecimentos do protagonista na mata não são desvios gratuitos do projeto do enredo, mas fulcros de genuína corrosão da pretensão de representar a realidade: ali, o narrador, que até então mantinha certa autoridade sobre o texto, tem seu poder abertamente desafiado pela potência da loucura. São os momentos em que ele já não pode desviar seu olhar do Louco, e, mais que isso, precisa dar algum tratamento a ele.

Ao recusar as soluções consagradas do romance social ou da análise psicológica, Dyonélio escreve uma obra que permanece incômoda, irredutível à univocidade. A figura do Louco não se deixa fixar em categorias estanques, seja como vítima do Cati, seja como herói que enfrenta o Cati, seja, ainda, como vítima que, depois, torna-se reprodutora das violências do Cati — nele está a força que impede o romance de se fechar sobre si mesmo. O conhecimento que o relato, enquanto texto literário, é capaz de nos oferecer sobre a loucura não é psicanalítico, mas esquizoanalítico. Ou seja, o que o romance propõe não é que a experiência traumática do passado do Louco explica e resume a sua loucura do presente, mas, ao contrário, são as experiências que ele vive e que moldam sua perspectiva desde o presente que permitem que ele, de alguma forma, transforme sua relação com suas memórias, libertando-as do ciclo que as devolve constantemente ao trauma. Apenas quando compreender que a sua loucura é uma questão que só existe na e como linguagem é que o Louco terá alguma chance de se desvencilhar de seus fantasmas.

Essa operação encontra sua dramatização mais aguda nos dois principais episódios de fuga do protagonista — momentos em que o texto dá forma narrativa à

linha de fuga como mudança de rota, mas, sobretudo, e por consequência, como desmontagem das estruturas estabilizadoras do sentido da rota percorrida. No primeiro episódio, narrado em “O Cati (continuação)”, o Louco, em crise, abandona os arredores da casa de seu Ricardo (confundida com uma instalação militar) e adentra o mato em pânico pela primeira vez. No segundo, distribuído entre os capítulos “Famosa aventura do homem que vai levado por um cachorro”, “Ele vai para o Cati”, “Já não chovia”, e antecipado no fim do capítulo “Interrompe-se o vôo”, o sujeito faz sua travessia final.

Nos dois episódios, marcadores temporais, já muito pouco precisos de modo geral, dissolvem-se, e o texto aproxima-se do que Araújo (2022, p. 18), pensando no conto “Solfieri”, de Álvares de Azevedo, chamou de atemporalidade do *era uma vez* das histórias infantis. O tempo e o jogo com as temporalidades, ao nosso ver, são centrais para se compreender esses dois episódios que, conforme vamos defender, iluminam o romance inteiro. Vale, aqui, lembrar que a origem da loucura do protagonista está na sua relação com o tempo e com a memória; relação essa que o seu trauma torna problemática à medida em que, a cada vez que é revivido, devolve o Louco ao terror do seu passado infantil. Tanto no primeiro episódio (“... **Uma vez**, o pai ainda vivia.” (MACHADO, 2003, p. 33, grifo nosso) e “... **Outra vez**, era de manhã.” (MACHADO, 2003, p. 34, grifo nosso)) quanto no segundo (“**Uma vez** esse “homem” se casou sem a moça saber quem ele era” (MACHADO, 2003, p. 254, grifo nosso)), as corruptelas do *era uma vez*, que grifamos, reforçam essa ideia de uma voz que retorna a sua infância, aos seus primórdios. Há que se notar o interessante choque entre o acabamento temporal sugerido pelo “uma vez” e o emprego do pretérito imperfeito, de aspecto algo continuativo.

É como se, para o Louco, de alguma forma, o tempo não passasse, ou como se não cessasse de retornar ao mesmo ponto. É, aliás, justamente isso que permite a leitura do romance como exposição crítica das semelhanças entre um presente que se queria moderno e um passado de barbárie. Nós preferimos compreender esse tempo, que não começa e não termina, de outra forma, isto é, como princípio de circularidade, em que, por exemplo, as ideias de passado, presente e futuro podem ser apreendidas simultaneamente. Até porque o que *O Louco do Cati*, enquanto texto de ficção, é capaz de colocar diante de nossos olhos tem de estar além do reconhecimento de similaridades entre o real e o ficcional, e

não pode ser idêntico ao que o faz um relato jornalístico, um tratado sociológico, ou mesmo um filme documental. Nesse sentido, afastando-nos das interpretações mais consagradas de *O Louco do Cati*, concordamos com Dau Bastos, quando ele diz que, no texto de ficção,

Engendrado pela mente humana – que não tem condições de dar conta inteiramente do real – e decorrente de procedimentos que implicam forçosamente cortes, rupturas de convenções, travessias de limites e novas articulações, o mundo se mostra diferente de qualquer suposto correlato seu. (BASTOS, 2013, p. 10).

Tanto é assim que, em ambos os episódios que vamos analisar a seguir, o relato perde a sobriedade que vinha tentando emular, que cede lugar a uma lógica outra, fantástica; e o que se instaura, nesses momentos, não é apenas a centralidade do delírio como conteúdo temático, mas a reorganização do próprio regime narrativo: a linguagem se aproxima do devaneio, e o tempo, do infinito; o projeto original do narrador cede espaço a uma arquitetura textual marcada pela oscilação, pelo desvio, enfim, pela perspectiva instabilizante e, por isso mesmo, transformadora do Louco. O narrador, antes empenhado em conservar alguma distância e coerência, parece ser arrastado pela força centrífuga da loucura, e o texto, então, abandona suas amarras realistas para operar sob o signo da vertigem — como se a linguagem, contaminada por aquilo que nunca logra apreender de todo, se entregasse, por fim, ao mesmo movimento de errância que tenta descrever.

Por tudo isso, nosso projeto de interpretação do romance vai na contramão de propostas como a de Fischer (2004), especialmente quando ele, negando o fantástico⁷ em *O Louco do Cati*, afirma que “o que está em jogo ali é a trajetória histórica de um homem real, um sujeito esvaziado em sua humanidade, mas ainda ativo, pateticamente ativo e em busca de sua liberdade, a espiritual acima de tudo.”. Ainda que o estudioso reconheça traços importantes do romance, esse comentário, segundo nossa visão, em alguma medida, simultaneamente heroiciza e historiciza o Louco, o dota de volições que não aparecem no texto, e, de certa forma, ignora o caráter irônico do protagonista que Dyonélio criou. A imagem idílica de um herói em

⁷ Comentando a capa de uma edição antiga de *O Louco do Cati*, (da Editora Vertente, de 1979) reputa à simbiose do Louco com a figura cão como mera sugestão, o que considera simplório por que “quer filiar o romance de Dyonelio, na marra, ao dito “realismo mágico”, ou “fantástico”, com o qual não tem afinidades” (FISCHER, 2004)

busca de sua liberdade nos convence ainda menos do que a ideia de sintetizar o arco do Louco como uma trajetória histórica real. Está claro que o romance estabelece vínculos com o real, com a História, e está claro que os movimentos às vezes quase espasmódicos do Louco têm um vetor contrário ao seu próprio aprisionamento. Mas se o Louco tem qualquer possibilidade de triunfo, é apenas pela construção ficcional da sua falha como herói (um herói que se afirma no ato de fugir) que tal triunfo poderá ganhar forma.

Motivados pela não linearidade de *O Louco do Cati*, iniciaremos pelo segundo episódio, que tem como ponto de partida a fuga final do Louco — gesto que se consuma quando o capítulo “Interrompe-se o voo” já está terminando, mas cujos desdobramentos repercutem mesmo nos três últimos capítulos do romance. Portanto, no final de “Interrompe-se o voo”, o texto já sinaliza a inflexão que sofrerá: o vento carrega as palavras do comandante do avião, mal elas se formam em seus lábios, como se o discurso narrativo prenunciasse, desde já, a deterioração de sua coesão e de sua capacidade de dizer em face do que estava por vir. O capítulo “Famosa aventura do homem que vai levado por um cachorro” se inicia com o tal comandante vaticinando que o canzarrão (um lobo, como também é qualificado) da estância alcançará o Louco. Mas, a exemplo do que ocorre aos dois rapazes (o loiro e o ruivo) do final do capítulo anterior, nem o cão nem o sujeito de poncho (que parece ser o dono) decidem se partem no encalço do fugitivo ou se ficam onde estão. De alguma forma, o signo da indecidibilidade parece tomar o texto: um cão, que, ao mesmo tempo, é um lobo, que avança e recua na mesma medida. E mesmo a predição do comandante Amílvio se realizará e, ao mesmo tempo, não se realizará: o Louco será e não será alcançado pelo cão, que, aliás, é seu perseguidor e também o seu guia.

O capítulo se abre nessa toada, até que, depois de um pequena quebra (indicada por uma linha em branco), uma frase estranha escala a dubiedade a outro patamar; ei-la: “O *lobo* da estância o descobrira, no momento em que ele desaparecia” (MACHADO, 2003, p. 251). Ficamos sem saber ao certo o seu real significado. Significa que o tal canzarrão o enxergou no último segundo e partiu no encalço do Louco, latindo e uivando? Ou significa que, tendo sido visto apenas no segundo em que já desaparecia na mata, apenas os latidos do cão o perseguiram? Quando dizemos que essa indefinibilidade atinge outro patamar é porque ela se mescla explicitamente com a perspectiva ambígua do protagonista. Assim, ficamos

sem poder afirmar com certeza onde começa ou onde termina seu delírio nesse episódio. Por duas vezes ele sentirá que foi alcançado pelo tal lobo. A primeira, no instante final, como que não se confirma, e termina por ser negada. Vale registrar o parênteses que o narrador antecede a essa primeira aparição:

(Numa folga do latido, num quase-silêncio que o gorgolejar da água tornava *claro* como o cristal , ele tinha tido o impulso de voltar-se: *sentira* o cão atrás de si! Ouvia sua respiração sôfrega; chegava a aspirar o seu cheiro, — um cheiro tornado mais ativo na presença da presa...) (MACHADO, 2003, p. 252)

Chamamos atenção aos grifos em itálico. No caso da palavra *claro*, acreditamos que, para além de indicar o deslocamento do emprego do adjetivo, que usualmente qualifica apreensões visuais, para qualificar apreensões sonoras, o vocábulo também possui um efeito irônico, uma vez que possivelmente os acontecimentos que se seguirão serão os mais obscuros de todo o romance. No que diz respeito ao verbo “sentira”, nos parece que o grifo também indicia uma ironia: por mais que diga que o Louco ouvia e aspirava o cheiro do tal lobo, o que o narrador parece querer afirmar de verdade, em última instância, é que nada daquilo correspondia de fato a testemunhos dos sentidos, sendo possivelmente produto de uma alucinação.

Isso não é dito explicitamente, mas é o que se infere, uma vez que, logo em seguida, como que reafirmando a sua retomada de controle sobre texto, o narrador interpõe uma descrição detalhada do ambiente, que ocupa parágrafo seguinte inteiro. Nesse processo de esgarçamento e retomada da sobriedade do relato, ou de oscilação entre o que vínhamos chamando de registros narrativos terrestre e aéreo, assim como o próprio texto, o Louco vai se deformando: “Resvalando, atirando os braços que pareciam ter ficado enormes, para se apoiar nos galhos que cruzavam a sangra, ele se foi, picada acima” (MACHADO, 2003, p. 252); pouco a pouco ele se torna apenas um pedaço da noite fazendo barulho (o ruído do seu trancão), até que dissolve-se no breu: “Quando a chuva apertava, nada se distinguia então: ele se fundia inteiramente com a noite” (MACHADO, 2003, p. 253). Mas a dubiedade nunca é dissolvida totalmente, nunca é uma dissolução de resto zero,

haverá sempre um resíduo dissonante: “à primeira estiada, lá vinha de novo o seu trancão” (MACHADO, 2003, p. 253).

O parágrafo que reproduzimos a seguir consagra a luta entre a perspectiva pedestre e racionalizante do narrador e a perspectiva aérea e alucinante do protagonista. Logo depois que ele vence o mato, e, ainda no meio da noite, envereda por uma estrada desconhecida, temos a seguinte passagem:

No correr dos aramados, de vez em quando apareciam sombras, mais densas que a sombra geral da noite. E vozes. [...] As vozes mesmo — o gorgolejar das sangas, o frigir da chuva numa pancada mais forte, os *mistérios* do vento — entravam por uma e saíam por outra das suas grandes orelhas pendentes... (MACHADO, 2003, p. 253)

Primeiro se diz, sem subterfúgios, que sombras mais densas que a noite apareciam nas margens do caminho, depois se fala em vozes, e, no entanto, logo em seguida, a aparição fantasmática é desmontada, e o narrador explica que as vozes eram, na verdade, apenas os ruídos das águas da chuva e do vento. A ideia de que o Louco está sendo enganado pelos seus sentidos é reforçada pela sugestão de surdez (as “vozes” entravam por um ouvido e saíam por outro). Mais adiante, também as tais sombras mais densas que a noite serão desencantadas e reveladas como parte da vegetação. No entanto, à segunda aparição do cão, a tentativa do narrador de conduzir a narrativa objetivamente estaca diante da reaparição definitiva do fantástico que, dessa vez, se impõe sem explicações. Fala-se de novo na respiração sôfrega do cão, de seu cheiro, ainda mais marcante diante da presa, e o latir, torna-se tão próximo e familiar que chega ao Louco com a clareza de um chamado. O encantamento é retomado, e o narrador, então, tem de admitir que já não pode endereçar sobriamente essa segunda aparição do cachorro, que, tendo ocorrido já “lá muito pela noite adentro” (MACHADO, 2003, p. 253), não poderia ser explicada da mesma maneira que a primeira, como impressão delirante do Louco, induzida pelos latidos do canzarrão da estância. É assim que o narrador explicitamente confessa: “Agora: só poderia ser um cachorro fantástico.” (MACHADO, 2003, p. 253).

Aproveitando o fato de que, um pouco mais adiante, o narrador qualifica essa experiência como danação (“Entregava-se — num alívio extremo, que só pode

provir da Danação” (MACHADO, 2003, p. 255)), abrimos aqui breves parênteses para salientar quanto essa perseguição, intensificada pela imagem dos olhos e dos dentes do cão (quase como se fossem olhos e dentes da própria noite) distinguindo-se da escuridão, no conjunto, nos remetem à atmosfera de um outro texto narrativo, já bem posterior, e bastante diferente de *O Louco do Cati*, mas que também envolve uma figura canina e a questão da loucura como danação. Estamos falando, é claro, da estranhíssima e instigante novela “Memórias de um cão danado”, de Octavio Faria. Ao dizê-lo, não queremos nos alongar no assunto, mas apenas registrar esta inquietante coincidência: o fato de que dois escritores com visões de mundo tão discrepantes acabaram, ao tratar o tema da loucura, chegando a imagens tão aproximadas, ainda que trabalhadas, no todo, de formas bastante diferentes. Dizemos coincidência porque não temos quaisquer razões para crer que, por exemplo, Octavio Faria, de alguma forma, teria se inspirado em *O Louco do Cati* para escrever a sua “Memórias de um cão danado”. Aliás, aproveitando essa rápida digressão, vale registrar também que Machado de Assis (com *Quincas Borbas*), antes de Dyonélio Machado e Octávio Faria, até onde sabemos, foi o primeiro autor de nossas letras a trabalhar narrativamente essa relação entre a condição da loucura e a figura canina, que, então, volta a aparecer, no século XX, em dois projetos literários que curiosamente são tão diferentes entre si.

Mas retornemos à análise. Dizíamos que, após pressentir, já noite avançada, pela segunda vez, a presença de um cão atrás de si, que o perseguia “como uma bala” (MACHADO, 2003, p. 253) varando a noite, o Louco novamente tem o ímpeto de voltar-se para essa presença; e é nesse momento de clímax da sua loucura que ressurge o tal cachorro fantástico. De repente, logo em seguida, a narrativa sofre uma interrupção e, então, justapõe-se um daqueles trechos introduzidos por reticências que, ao longo do romance, introduzem pedaços de memórias do Louco:

...Quando saía, à noite, de casa, sem ninguém ver, na figura dum cachorro, — não era mais um homem: tinha virado um lobisomem. Comia imundícies, em todos os monturos... Tão nojento era, tão negro por dentro (e tanto empenho tinha em se tornar cada vez mais negro, para aquela gira de maldade), que não podia comer outra coisa. No outro dia, sabia-se que aquele homem estranho era o lobisomem, por que se punha a vomitar tudo aquilo. Limpava-se, para passar a semana...

Uma vez esse “homem” se casou, sem a moça saber quem ele era. Numa sexta-feira, de noite, a mulher, vestindo um vestido de baeta encarnada, foi atacada por um cachorrão preto, quando saía do pátio. Os dentes do animal e os seus olhos brilhavam no escuro. Ela se defendia. O cachorrão (o lobisomem) quase despiu-a, a dentadas; a sua saia de baeta vermelha ficou toda em tiras. A mulher porém conseguiu fugir para dentro de casa. Trancou-se. Só abriu para o marido, tarde da noite. Ele vinha cansado (e o olhar negro). Dormiu. Mas no meio da noite, a mulher sentou na cama, erguida por um arrepio, como uma mola; descobrira uma coisa horrível! Entre seus dentes, enxergava os fiapos de sua baeta encarnada. (MACHADO, 2003, p. 254)

Estamos diante de uma lembrança adulta do Louco? Um delírio? Ou é a própria linguagem que delira ante à aparição fantástica? Poderíamos, ainda, parafraseando o próprio narrador, indagar: “Por que o lobisomem haveria de andar aparecendo?...” (MACHADO, 2003, p. 254). De todo modo, a introdução do excerto por reticências, nos conduziria a admitir a inusitada descoberta de que o nosso protagonista é o próprio lobisomem. Aceitando apenas a dimensão metafórica dessa revelação, podemos conceber que talvez o terror experimentado pelo Louco (o que o leva ao grito e à fuga em disparada) é o de tornar-se aquilo de que escapa? Nesse caso, ele seria, então, uma figura em fuga não apenas do medo da morte que o Cati lhe causa, mas principalmente da ideia de tornar-se um perpetuador de sua lógica. Essa hipótese nos parece mais plausível do que aquela assumida por Dornelles (2019), que postula a ideia de que o movimento final do Louco em direção ao Cati afirma, além de sua condição vítima daquele sistema, uma volição de incorporar-se ao Cati, alistar-se em suas fileiras. Essa visão já está consolidada no artigo “A prisão da moralidade em *Louco do Cati*”, publicado dois anos antes, em que o autor faz a seguinte afirmação: “Seu queixo erguido, sua postura algo retesada em todas as cenas, sua postura de triunfo em relação ao pessoal do navio, seu trancão marcial... Todos são elementos que parecem refletir um rigor análogo à postura militar” (DORNELLES, 2017, p. 24).

A perspectiva que assumimos em nosso trabalho não poderia nos levar a um retrato mais diverso do protagonista do romance. Defendemos que ele nada tem de marcial, menos ainda o seu trancão desajustado, que, para nós, se afigura como antípoda da ordenada, pré-definida e sincronizada marcha militar. Ainda que

Dornelles (2019) afirma que sua leitura não é categorizante, e admita diversas vezes que o romance se funda na ambiguidade, sua leitura, em nossa visão, termina por privilegiar mesmo a ideia do Louco como alguém idêntico aos legionários do Cati, e, assim, capaz de “matar e degolar sem a repressão moral” (DORNELLES, 2019, p. 96-97), em detrimento da indecidibilidade de que vínhamos falando e tentando demonstrar. Mas nosso maior incômodo em relação à proposta de leitura de Dornelles (2019) diz respeito mesmo ao fato de que sua interpretação se fia muito mais em textos não literários de Dyonélio, ou em entrevistas dadas pelo autor, do que propriamente no romance que se propõe a analisar.

Mas, mesmo não concordando com a conclusão a que chega o autor, reconhecemos a validade de seu esforço, que, em última análise, parece ter nascido da vontade de contrapor-se à imputação de Moisés Vellinho (quando o crítico acusa o romance de “não ter forma, não ter conteúdo, não ter qualquer propósito acessível à percepção comum” (VELLINHO, 1960, p. 77)) e, ao mesmo tempo, ampliar e renovar a chave de leitura do romance, consolidada, em boa medida pelo trabalho de Barbosa (1994), que toma o romance “como uma alegoria histórica, em que a denúncia da personagem do título funcionaria como uma acusação cifrada da relação entre o quartel do Cati histórico e o Estado Novo” (DORNELLES, 2019, p. 11). Dornelles (2019) recusa a ideia do Louco como vítima com tanta veemência que termina fixando-o no pólo oposto. Nesse sentido, a posição que assumimos é muito mais aproximada da conclusão a que chega Barbosa (1994) quando, comentando esse episódio, disse que *O Louco do Cati* não tem seu sentido restringido arbitrariamente — estratégia que possibilita “que eventos estranhos, como a metamorfose ocorrida no desfecho e o romance como um todo mantenham-se abertos a diversas interpretações.” (BARBOSA, 1994, p. 60).

Todavia, mesmo que também concordemos com essa conclusão a que chega a autora, todo o nosso trabalho caminha no sentido contrário ao da premissa que ela assume. Dizendo de outra forma, Barbosa (1994) interpreta o Louco pelo signo da subversão, e, utilizando Bakhtin, afirma que ele “pode ser visto como personificação da ‘sábria ignorância’, a qual desautoriza [...] a ‘falsa inteligência superior’ representada pela ordem burguesa e pelo Estado” (BARBOSA, 1994, p. 50); mas, ainda que tenhamos optado por outra abordagem teórica, ainda não está aí a razão de nossa divergência. Nossos caminhos se separam mesmo quando a autora, desdobrando seu raciocínio, diz que

O protagonista pertence a um “novo gênero de agitadores”, expressão que um dos policiais usara para classificá-lo (p. 66), e dos mais “perigosos” no contexto da obra, pois **seu discurso** (desde o silêncio até o grito) tem mais força do que as vozes das demais personagens, consideradas normais. (BARBOSA, 1994, p. 50-51, grifo nosso).

Ora, o cerne do argumento de nosso trabalho, ao contrário, passa pela compreensão do Louco como uma figura contradiscursiva, cuja voz, aliás, é objeto de uma série de solapamentos, mas que, ao fim, se impõe como força catalisadora da transformação que o narrador (e o próprio texto) experimenta ao enfrentá-la. O Louco não têm discurso, ele opera como força desarticuladora do discurso do narrador, e é nesse sentido que, por exemplo, ele se projeta como uma figura incapturável por arquétipos: ele não é pobre-diabo nem herói, não é vítima nem correligionário do Cati, não é mudo, mas tampouco se afirma discursivamente. Ele recusa encaixamentos exclusivistas, e se afirma em sinais trocados. De qualquer forma, o episódio da aparição do lobisomem, segundo nossa visão, em um aceno explícito ao universo de contos mágicos do folclore, reitera o texto literário como território em que grassa não as certezas do real, mas as contingências da fantasia e da imaginação. Assim como todos os outros acenos intertextuais, este também serve para suspender a ilusão do relato como pretenso reflexo fiel do real e afirmá-lo como aquilo que é: texto, filiado explícita e implicitamente a uma longa cadeia de outros textos.

Prosseguindo na leitura, após a segunda aparição, a narrativa torna-se ainda mais movediça: o animal terrível que, então, perseguia o Louco, sem qualquer explicação, assume uma função de guia amigável. É nesse momento que ele tem um *insight* que mudará tudo: ao contrário do que imaginava, seu passo incerto não estava afastando-o do Cati, mas, sim, levando-o para lá — “obra, misteriosa, de quem o viera conduzindo, guiando toda a noite” (MACHADO, 2003, p. 255). É apenas transformando seus espasmos de reação ao medo em um movimento propriamente ativo que ele poderá enfrentar o “demônio conhecidíssimo da sua infância” (MACHADO, 2003, p. 255), que, naquela noite, assumia a forma de um lobo. Portanto, não mais fuga: ele agora “la em busca do... CATI!” (MACHADO,

2003, p. 255). É neste ponto que a fuga final do Louco encontra-se explicitamente com a primeira, do capítulo “O Cati (continuação)”.

Também lá (em “O Cati (continuação)”) o texto lida com a perspectiva fragmentária do Louco, quando ele abandona o espaço comezinho compartilhado pelos outros personagens e, como linha centrífuga, envereda solitariamente no mato, obrigando o olhar do narrador a segui-lo. O texto nesse episódio, a exemplo do que ocorre na fuga final, assume uma feição fantástica, que poderíamos traduzir, evocando Todorov (2014), como qualidade da incerteza, ou da impossibilidade de optar definitivamente por explicação natural ou metafísica para determinado evento. Os terríveis fragmentos das memórias infantis do Louco coalham capítulo, constituindo sua quase totalidade. A perspectiva infantil, tomada como motor narrativo, acentua a indiscernibilidade dessa experiência, por um lado, pela própria limitação que uma criança tem para compreender determinadas coisas, e, por outro, pela absurdidade mesmo dos eventos narrados. É a fantasia que cria as pontes inesperadas quando, já, razão nenhuma é capaz de emoldurar o sentido, e o texto, assim como aquele mato que o Louco enfrenta, assume “um aspecto diferente. Muito diferente” (MACHADO, 2003, p. 33), capaz de atrapalhar “qualquer um. Mesmo o mais conhecedor” (MACHADO, 2003, p. 33).

O capítulo abre-se com uma breve descrição desse mato, que, pela sua estranheza, ressoa como metáfora da própria mentalidade do Louco (segundo a perspectiva do narrador) como um todo intrincado, uma estrutura “entrelaçada, conglomerada, confundida” (MACHADO, 2003, p. 33). Fala-se que a vegetação afigura-se monstruosa possivelmente porque ela se constitui como um corpo estranho surgido da fusão de outros corpos distintos; trata-se, portanto, de um corpo híbrido, assim como o é o corpo do Louco, de homem-cão ou lobisomem. Além disso, ambos exibem deformações que não lhes são natas, não correspondem às suas formas originais, mas, sim, efeitos de forças externas que os distorceram: a violência do vento do mar, no caso da vegetação, e a violência dos métodos do Cati, no caso do Louco. E assim como ele, no final do romance, se confunde com a figura de um lobisomem, aquela vegetação se confunde com outro ente folclórico: como vampiros, as árvores sugam “o sangue branco da terra por uma infinidade de troncos” (MACHADO, 2003, p. 33).

O Louco, é preciso lembrar, conheceu o Cati pelo que viu com os próprios olhos, ainda que com olhos de criança, mas também pelo que ouviu dos adultos que

o cercavam, em especial seus familiares: “Toda a família se achava reunida ali. Conversa séria. Parece que era coisa de queixas, de casos que não estavam certos, de injustiças.” (MACHADO, 2003, p. 33). Como sinal de que não compreendia bem tudo que via e ouvia, ele estava sempre perguntando: “— O que é que o tio Cuta foi ver na porta da rua, mamãe?” [...] “— Que coisas mamãe?” (MACHADO, 2003, p. 34). Parece-nos que a mentalidade louca e a mentalidade infantil (assim também como, por exemplo, a do artista ou a do xamã), cada uma a sua maneira, lidam com o fantástico e com a fantasia, operando-o(a) no sentido de suprir as lacunas da materialidade, o que as permite dar vida a mundos em que o impossível é no mínimo uma noção drasticamente menos abrangente do que o é fora deles. Destacamos o trecho a seguir para demonstrar um das formas por meio das quais a imaginação infantil e o delírio conduzem o texto a um caminho refratário à univocidade:

Recordou-se dum mato da sua infância, — uma cabelama escura e densa, enchendo de mistério e de receio todo o fundo dum extenso grotão — cabelama mais escura naquele crepúsculo úmido de inverno. Uma corrente mugia lá embaixo. Nas palavras informativas, depois repetidas, cochichadas, havia uma apreensão: é o *Passo da Guarda*... (MACHADO, 2003, p. 34)

A memória do Louco, ao dar vazão à confusão (que simboliza a sua loucura) entre passado e presente, projeta um texto que põe em causa a estabilidade da própria palavra. Vejamos, por exemplo, as múltiplas possibilidades que o vocábulo “corrente” pode assumir no texto. Não é possível decidir se se trata de uma corrente de vento, ou uma corrente de água que, projetando-se misteriosamente desde o fundo de uma caverna assustava as crianças que a encaravam. Poderia ser também uma corrente literal, e, nesse caso, o tal grotão seria uma espécie de calabouço improvisado do quartel do Cati. E, é claro, considerando-se que se trata de um dos episódios em que o fantástico, ativado pelo olhar infantil do Louco, aflora mais vivamente, também poderíamos interpretar esses mugidos de correntes como o arrastar fantasmagórico das correntes que prendem as almas penadas aos seus grilhões. Como o texto não nos fornece elementos para que decidamos, mas, ao contrário, investe na sua própria ambiguação, preferimos admitir todas as possibilidades simultaneamente.

A outra expressão que elegemos para fundamentar nosso ponto é *Passo da Guarda* (grifo do autor). Passo da Guarda é uma localidade do interior do Rio Grande do Sul, próxima à região em que foi instalado o quartel do Cati, e que, por isso mesmo, certamente sofreu alguma influência sua. Dizíamos há pouco que o Louco, como as demais crianças, além de ver as brutalidades perpetradas pelos homens do Cati, também estava sempre atento ao que diziam os adultos. Muito possivelmente o Louco, quando criança, ouvia os adultos falarem do Cati, de sua influência em todas as localidades da região. Imaginamos que, aos ouvidos atentos e assustados de uma criança, o *Passo da Guarda*, antes de qualquer coisa, poderia soar como os ruídos terrificantes dos passos dos guardas do Cati, vultos negros que lhe preenchiam cada canto da imaginação. A inferência que fazemos aqui, sustenta-se pelo modo como a expressão é empregada, e pelo próprio grifo em itálico. A expressão “é o *Passo da Guarda*” é colocada como resposta informativa ao mistério da tal corrente que mugia no fundo da grota, e o grifo, nesse caso, sugere um emprego conotativo.

Logo em seguida, esgarçando ainda mais a relação entre as palavras e os seus sentidos, o texto descamba de vez para uma mistura indefinida entre fantasia e memória. E é nesse ponto que o episódio mais diretamente dialoga com o momento máximo da fuga final do Louco (quando ele, lá, no meio da marcha em que ia, sem mudar de rumo e sem interromper-se, inverte o sinal do seu movimento: já não foge do Cati, busca-o):

Quando era criança, um dos poucos meninos valentes (um gauchinho a cavalo) que lutavam com o demônio e o levavam de vencida, usava um subterfúgio: é que era uma **fuga** e uma **perseguição**; o menino era que fugia, o diabo que perseguia; numa das tantas, o menino opôs uma muralha viva entre si e o perseguidor: jogou no ar um punhado de alfinetes encantados; eles se viraram em mato (MACHADO, 2003, p. 33, grifos nossos).

Esse gesto que, ao primeiro olhar, parece rendição, ao fim, revela-se como única resistência possível, ou como única estratégia viável para enfrentamento ao *demônio*; e é onde surgem, como uma solução dada pela magia, os alfinetes encantados. Essa atmosfera fabulosa de que o texto se investe emoldura a principal transformação que o Louco sofre e promove; transformação essa que, pelas

inflexões que tem sobre o narrador, reendereeça o sentido do romance como um todo. É através do seu próprio delírio (ou seja, através da relação que estabelece com o cachorro fantástico, seu guia e seu perseguidor, ou com seu trauma) que o Louco poderá imitar, na sua fuga final, o gauchinho valente do capítulo “O Cati (continuação)”: em meio a floresta de alfinetes encantados da sua imaginação alucinógena, ele faz da sua fuga também uma perseguição. Está claro que, para ele, entregar-se ao medo não é simplesmente render-se; ao contrário, é talvez o seu maior gesto de resisti-lo, pois implica justamente encará-lo. O recurso ao maravilhoso, aqui, ao nosso ver, é comparável ao recurso ao humor do espelho-escudo de Perseu, que distorce e deforma o objeto do temor para torná-lo combatível, e transforma, assim, um gesto de defesa no único ataque possível. Apenas assim ele terá alguma chance de se libertar do passado que o condiciona, abrindo-se a possibilidade de reinventar esquizoanaliticamente os significados de sua infância traumática desde o presente em que ele se debate contra as forças que tentam domesticá-lo na figura de um cão.

Não à toa, após esse momento de ápice (e aqui voltamos definitivamente para o segundo episódio), as diversas camadas que turvam os sentidos vão cedendo uma a uma, e o horizonte vai recuperando a nitidez: primeiro cessam os ruídos e se abre a cortina esbranquiçada das águas da chuva, em seguida a parede espessa da noite dá lugar à claridade da aurora, as cores da vegetação pouco a pouco vão se tornando mais vivas, até que, finalmente, em uma explosão de dourado, tudo se banha de sol, consagrando talvez a imagem mais bela do romance. Interessante notar a transformação do personagem de olhos mortos que, no início do texto, se punha “a *apagar* um ponto à sua frente com um olhar sem conteúdo” (MACHADO, 2003, p. 13), e agora surge como aquele cujo olhar ilumina toda essa quantidade de vida e beleza a sua volta:

Já não chovia. Pouco a pouco, o pasto começava a sair da sujeira do dia chuvoso, como se naquele mesmo momento brotasse, verde, do chão. Uma barra até, dum azul puro de louça ou de cetim, alargava-se aos poucos no horizonte [...] E a terra clareava toda [...]. A barra azul aproveitava esse tempo para alargar-se mais, e o campo para ficar mais verde, ao lado da lâmina d'água reluzente. [...] Mas, de repente, apareceu o sol na faixa azul de cetim e sob as nuvens amarelas em correria, um sol dum jacto, que atravessou o ar e que tudo lavou dum ouro fluido [...] Tudo,

ali, num instante banhou nessa água de ouro límpida e ficou faiscando.
(MACHADO, 2003, p. 258-259).

Quem se transformou, quem superou as interferências e os ruídos que lhe turvavam a percepção e, como prova disso, passou a enxergar e ouvir melhor, foi o Louco — mas também o narrador. Não esqueçamos a frase com a qual ele encerra o romance: “Agora, é que se via o quanto ainda era moço...” (MACHADO, 2003, p. 259). Ao reconhecer que apenas naquele instante final percebia a juventude do protagonista, o narrador parece admitir, com atraso, o quanto sua visão era distorcida. É como se, ao fim do percurso, ele finalmente aceitasse sua própria incapacidade de compreender o Louco plenamente — e só então o enxergasse como ele verdadeiramente era. Foi apenas após o rodopio vertiginoso pela dimensão aérea e fantástica da loucura que o narrador conseguiu expurgar os filtros distorcivos de sua perspectiva racionalizante e terrestre — a mesma que o levou, até aquele momento, a apresentar o Louco como um bicho.

Dentro dos parâmetros do realismo naturalista que moldavam sua visão anterior, o discurso do narrador — antes da transformação provocada pela experiência da loucura — terminava por igualar opressores e oprimidos por meio da animalização: o prisioneiro negro, que entoava um “cantochoão africano”, é descrito como “homem-orangotango”; o Louco, como “homem-cão”; Ricardo, grande proprietário, como “um polvo”; e o comandante João Francisco, como “a hiena do Cati”. A operação da loucura, porém, introduz linhas de fuga nesse discurso: forças que desviam, desfazem ou retoricamente reencaminham seus sentidos fixados. São essas linhas que permitem que o narrador, ao final, escape da rigidez categorial e dos estereótipos cristalizantes que organizavam sua percepção.

Como nos orientamos, afinal, em um labirinto de paredes movediças? Tomemos, por exemplo, um trecho aparentemente despretensioso: “Estava escrito que haveria de chegar assim, todo degradado, ao castelo [...]” (MACHADO, 2003, p. 256). Esse fragmento, que passou despercebido por tantos intérpretes, talvez contenha uma chave para a leitura do romance. À primeira vista, a expressão “estava escrito” remete a uma lógica de predestinação — traço comum da narrativa trágica. Mas o que a loucura coloca em jogo em *O Louco do Cati* não é o perfazimento de um destino fixo, e sim o processo contínuo e incerto de composição e decomposição de uma escritura aberta. O “estava escrito” é, portanto, menos

uma profecia antecipada do que um efeito retroativo de leitura — uma elaboração que emerge apenas ao final do percurso, quando o narrador (e talvez também o Louco) se volta para a trajetória percorrida e a reposiciona, em retrospecto, como texto.

A consciência de que a narrativa, como um percurso de escrita que, enquanto se faz, degrada (ou deforma) aquilo que manipula, em nossa visão, reafirma a aproximação entre a experiência esfacelante da loucura vivida pelo protagonista e a elaboração literária da qual ele se percebe parte. Portanto, ao reconhecer-se como figura já escrita — como alguém que “haveria de chegar assim, todo degradado” ao Cati —, o Louco não apenas desativa a lógica persecutória que alimentava seu terror, mas reativa o regime narrativo sob novas bases. A escritura, que antes o aprisionava como destino, transforma-se em força criadora, em solo onde se pode inscrever de outro modo. A lucidez de que tudo é texto não dissolve a narrativa, mas a reconfigura como potência fabulatória. Nesse sentido, o Louco não é apenas o agente da desagregação, mas o motor de uma remontagem estética da realidade ficcional de onde emerge — uma figura que desorganiza para recompor, que rompe para narrar de outra maneira.

Afinal, não seria essa autoconsciência da escrita — essa percepção de que o texto é, acima de tudo, forma em movimento — o que situa *O Louco do Cati*, mais do que como uma narrativa sobre a loucura, uma narrativa constituída da loucura? Lembramos aqui de “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”, primeira parte de *Armadilha para Lamartine* (1998), instigante romance de Carlos Sussekind que, como *O Louco do Cati*, tem na loucura seu tema central. Nessa abertura do livro, Lamartine, fingindo-se de Ricardinho, escreve ao pai relatando diversos acontecimentos no hospício em que se internara. Em meio aos relatos, comenta a criação do jornal *O Ataque*, periódico fundado pelos pacientes, em cujas páginas se trava o embate simbólico entre os loucos/índios e os médicos/bandidos. Diz que, ao ser encarregado pelo redator-chefe de desenhar uma história em quadrinhos baseada em uma das peripécias de Lamartine — com o intuito de lhe dar uma lição —, “Ricardinho” recusa a proposta, argumentando que a ideia do redator lembrava demais uma história de médico. Em vez disso, decide contar o episódio como uma história de louco, como deveria ser, livre de qualquer lição de médico, e orientado apenas por uma “moral arco-e-flecha” (SUSSEKIND, 1998, p. 15). *O Louco do Cati*, de modo análogo — embora escrito por um médico —, não oferece nenhuma cura

para loucura. Se há ali alguma moral, ela é também uma moral arco-e-flecha: deslocada, oblíqua, e, acima de tudo, movida aparentemente só pelo constrangimento que move à pretendida administração do sentido.

Isto posto, queremos retornar brevemente ao episódio em que o Louco desce para a prisão com Norberto; ali somos apresentados ao tal “homem-orangotango” aprisionado que, no momento da entrada dos dois novos encarcerados, vocaliza, nas palavras do narrador, o seu “cantochoão africano”; apenas mencionado, o conteúdo desse canto permanece incógnito à percepção do leitor. Mas foi praticamente inevitável traçarmos um paralelo entre o seu processo de bestialização e o do Louco (homem-cachorro). Essa equivalência, em nossa visão, não é mera casualidade. Ao contrário, eles são figuras como que irmanadas: ambos vivenciam a reencenação, no presente da narrativa, da experiência de cativos arcaicos que remontam a um passado bestializante.

Num exercício imaginativo, seria absolutamente verossímil que o canto entoado pelo homem negro estivesse saudando alguma das divindades que velam pelos injustiçados: como Xangô, orixá da justiça ou Ogum, senhor da guerra. Entretanto elegemos, para este breve jogo sonhador, Exu, cujas características, ao nosso ver, além de se harmonizarem bem ao conteúdo e a forma do romance em análise, também revelam-se férteis para pensarmos a natureza do próprio texto literário. E também porque, nada mais adequado do que cantar, em um momento de consumação do aprisionamento, à divindade responsável por abrir os caminhos. Exu é a figura que habita os limiares, que desarticula a linearidade do tempo e inaugura a imprevisibilidade do acontecimento. Diz o ditado nagô que “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só lançou hoje”, evocando, assim, uma temporalidade não linear, onde causa e efeito se entrelaçam e se separam simultaneamente. Essa noção temporal especial nos parece perfeitamente adequada para pensar a temporalidade do próprio romance, cuja trama é atravessada por saltos, fragmentações e retomadas que desafiam a cronologia rígida e determinista, espelhando, na sua própria matéria, a condição descontínua e errática da força criativa da loucura.

Há ainda outro itan que ilustra essa potência criativa: ao surgir, certa vez, entre dois vizinhos que não lhe prestaram oferenda, Exu exhibe um chapéu com duas cores distintas, fazendo cada um enxergá-lo conforme sua perspectiva — ora vermelho, ora preto —, provocando, através do desentendimento que causou, uma

disputa que termina em tragédia. Essa parábola riquíssima revela, entre outras coisas, o perigo da univocidade, e traduz Exu como princípio de indeterminação dos fenômenos e da pluralidade de realidades coexistentes. Essa ambiguidade do chapéu pode ser lida convenientemente como metáfora do próprio movimento de escritura do romance. Aliás, vale lembrar o quanto, ao longo da narrativa, o protagonista tem sua loucura simbolizada pelo seu chapéu estranho, fendido em dois como o chapéu de Exu. Assim, a presença de Exu, não como divindade, mas como elemento estético movente (assim como Eros o é), é consonante com estrutura formal de *O Louco do Cati*: resulta em uma escrita que não busca representar o real de forma estabilizadora, mas que cria mundos onde o tempo é fluido, o sentido é móvel, e as certezas são continuamente postas em questão.

Exu, como força criativa, encarna a abertura para o imprevisível — elemento fundamental à poética do romance e à apreensão da loucura como experiência-limite. Dessa maneira, a incorporação de Exu à análise, mais do que apenas tensionar o retrato estereotipado e racista que o narrador faz do prisioneiro negro, tem o potencial de iluminar a dimensão metalinguística e estética da obra, em que o ato de narrar pode ser compreendido como uma encruzilhada de tempos, sentidos e potências criativas. Vale lembrar que o quartel do Cati, para onde o Louco se encaminha, localizava-se em um entroncamento de fronteiras, uma espécie de encruzilhada em que fluxos diversos se encontram.

Para o leitor, essa escrita em movimento impõe a necessidade de uma postura ativa, de vigilância e reinterpretação constante, pois o texto não entrega um destino fechado, mas o convida a navegar pela sua superfície instável. O desfecho, longe de ser um ponto final, é, antes, um portal que se abre para múltiplas leituras, um convite à participação crítica e criativa, onde o ato de ler se confunde com o ato de escrever, e onde o destino do Louco, como o da obra que se engendra em torno dele, permanece sempre inacabado.

Assim, quando o narrador, no final do romance, diz que o Louco afugentara suas assombrações “para sempre”, nós hesitamos. É quase como se o texto, como um ciclo extravagante, que vai do *era uma vez* (aberto na primeira fuga) ao *feliz para sempre* (em que resultou a fuga final), mesmo no momento derradeiro se recusasse a se fechar, inscrevendo na temporalidade do eterno, na espacialidade do infinito.

Considerações finais: desfechos e aberturas

Gostaríamos de abrir nossos comentários derradeiros, recuperando brevemente o tensionamento que procuramos estabelecer com alguns dos intérpretes da obra de Dyonélio, em especial Dornelles (2017, 2019) e Barbosa (1994, 2007). Embora, em parte, consideremos inegáveis alguns dos traços que esses estudiosos perceberam no romance — especialmente no que toca ao reconhecimento do seu caráter lacunar, tortuoso, irônico e fragmentário —, nossa abordagem diverge metodologicamente dos caminhos interpretativos que eles seguiram. Dornelles (2019), ao tratar da ironia, apoia-se mais em outros materiais escritos pelo autor do que no próprio romance: retoma entrevistas e artigos do autor, e invoca até mesmo a tese de medicina de Dyonélio, com base em que procura fundamentar seu argumento quanto à ironia da obra; e, ao retornar ao texto, algo arbitrariamente, vê no Louco um soldado do Cati (retirando-o do polo da vítima e colocando no polo do algoz, leitura que problematizamos no quarto capítulo). Barbosa (1994, 2007), por sua vez, ainda que atenta a aspectos formais interessantes, para além de entender o Louco como uma figura discursiva, sente-se compelida a remontar o romance em uma sequência linear de eventos. Talvez com vistas à defesa da reputação do texto em face de seus detratores da primeira recepção (que o consideraram, digamos, mal-arranjado), Barbosa (1994, 2007) acaba dando-lhes alguma razão, quando, a fim de poder compreendê-lo melhor, desfaz seu intrincamento temporal e o lineariza em uma série etapas.

Ausentarmo-nos da materialidade do texto foi um movimento que tentamos evitar, especialmente para buscar, fora dele, algo que não pudéssemos encontrar, com suficiente força, no que ele materialmente nos oferece; como também recusamos o gesto reparador de Barbosa (1994, 2007), assumindo, assim, a fragmentação não como falha a ser ajustada, mas como operação estética constitutiva do romance. Partindo da recuperação desse tensionamento com dois importantes intérpretes deste livro de Dyonélio (que, em termos análogos, também poderia se aplicar a Luís Augusto Fischer e Maria Zenilda Grawunder), gostaríamos, agora, de retornar ao início do texto, e, a partir desse retorno, incorporar ao desfecho de nossa discussão um célebre conto do patrono de nossas letras.

Lembramos que o primeiro destino da aventura do Louco é sugestivamente o litoral, linha instável de avanço e recuo que separa terra e água, enquanto se afirma como território-encruzilhada onde coexistem rigidez e flexibilidade, e que indicia, desde a abertura do romance, o princípio de indeterminação ao qual ele se manteria fiel até o final. O conto de Machado de Assis em que vemos algo semelhante é “Missa do Galo”, no qual a hora extrema da meia-noite (que, a rigor, pertence simultaneamente ao dia que está nascendo e à noite que está findando, ou, se quisermos, a nenhum dos dois) é selecionada como tempo-encruzilhada de intersecção entre o sono e a vigília, em que o sentido de indecidibilidade, anunciado já na primeira frase (“Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora”), atinge seu ápice. A questão central do conto, sua razão de ser, ou o problema em torno do qual ele se ergue, ao nosso ver, está relacionado à tarefa, de que se incumba o narrador (que, nesse caso, também é personagem), de, pela rememoração ficcional, tentar chegar à verdade de um determinado acontecimento.

No entanto, como o fracasso desse intento é admitido de partida, o desafio é arditamente transferido ao leitor, que, mesmo se quisesse apenas bisbilhotar o que teria ocorrido em torno daquele canapé, vê-se obrigado a tomar parte na dúvida original. Ou seja, o conto, como *O Louco do Cati*, exibe sua própria falibilidade ante o fenômeno que tenta apreender, e não a realidade (ou totalidade) do fenômeno em si; e, assim, enquanto narra, literaliza a dúvida que dá razão ao seu narrar. Ao localizar a verdade, que não logra atingir, em uma zona de opacidade, e ao dar centralidade, como motivo narrativo, à falha da sua apreensão, nos parece que o conto, assim como o romance, se projeta — em um mesmo ato — como uma prática e uma teoria de literatura. Uma prática porque é efetiva e evidentemente o que é (um texto literário narrativo), e uma teoria porque, enquanto narra, defende uma determinada maneira de narrar.

Essa estética da indecidibilidade, central em “Missa do Galo” e em *O Louco do Cati*, encontra ressonância na crítica de Adorno ao realismo mimético. Trata-se da narração que se recusa abertamente à pretensão realista, confirmando, assim, a profecia do crítico sobre o futuro do romance: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a

auxilia na produção do engodo.” (ADORNO, 2003, p. 57). É nesse sentido que, mais adiante, ele argumenta que, do contrário, “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim.”. E, indo ao encontro de Lukács, e de sua noção de totalidade perdida, Adorno justifica seu ponto dizendo que esse movimento “antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.” (ADORNO, 2003, p. 58).

O Louco é o signo maior dessa apartação, ele é a própria impossibilidade de ignorá-la; especialmente porque se instala no espaço intervalar que fende o mundo e ele próprio. O narrador tenta fixá-lo: quando não o trata como um cão, o toma por uma espécie de boneco inanimado, às vezes movido literalmente por molas secretas, situando-o como um corpo oco, sem *cogito*. Mas, como já dissemos diversas vezes, o Louco, longe de ser ausência de forma, é a forma de outro corpo, de outra lógica, e de outro modo de *saber* a própria forma. Assim, o caráter metaficcional, derrisório, postergador e acidentado que identificamos em *O Louco do Cati* não são expressões de artifícios inócuos, mas carregam em seu âmago esse *saber*. Como endereçar o fato de que é justamente através do Louco — figura escanteada, silenciada, obscuramente incômoda, que, inclusive, Wilson Lousada reputou “dispensável à economia do livro.” (FARIA, 2007, p. 7)) — que emerge, no meio do seu delírio final, a desconcertante descoberta de que tudo já “estava escrito” (MACHADO, 2003, p. 256)? Concebê-lo significa aceitar que a última fuga já estava escrita na primeira? E que as crises do Louco já estavam escritas nas crises do texto?

Compreendemos que, no limite, o que a experiência do texto nos coloca é a possibilidade de entender a atividade literária (a escrita e a leitura) como *uma forma muito particular* de conhecimento. Alcir Pécora tensionou essa ideia (da literatura como conhecimento) com argúcia em uma palestra de 2012, publicada dois anos depois sob o instigante título “Literatura como ato irredutível a conhecimento”. Ele inicia sua fala afirmando (com alguma razão) que “a ideia de que literatura é uma forma de conhecimento é um lugar-comum” (PÉCORA, 2014, p. 307). No entanto,

parece que a recusa retórica do autor a esse lugar-comum está relacionada propriamente ao sentido restritivo que ele mesmo, dentro da sua lógica argumentativa, dá à palavra “conhecimento”. Para ele, a aproximação entre literatura e conhecimento pressupõe “a ideia de propósito, de constituição racional de um argumento, cujo andamento ordenado gera ou tende a um conceito” (PÉCORA, 2014, p. 307). Fica claro, no entanto, ao longo da sua fala, que, na verdade, o estudioso insurge-se contra a ideia de que se pode isolar da obra literária um conhecimento (reduzível ao que ele chama de *banalidade informativa*) que, uma vez dominado, pudesse prescindir dela.

É com esse conhecimento, que, a rigor, não vemos, mas que pressentimos, vibrante, na face oculta das palavras, que ensaiamos um gesto decifrativo. Acreditamos que uma de nossas tarefas, como críticos e analistas literários, é empenharmo-nos no esforço de torná-lo visível, apesar da certeza inafastável de que só podemos orbitá-lo, tangenciá-lo; sendo possível mesmo, se formos sua aparição fora da dinâmica que o engendra, que venha a desfazer-se totalmente diante de nossos olhos. Quando falamos, então, em forma de conhecimento, estamos falando desse conhecimento prático, que emerge na prática (de escrita ou de leitura) e nunca apartado dela; trata-se, portanto, de um conhecimento relativo à linguagem de que o texto é feito, e que, enquanto tal, só existe plenipotente no interior da prática languageira que lhe permite vir à tona.

Assim, a divergência (se é que há) entre o que defendemos e o que argumenta o professor Pécora (2014) é de natureza epistemológica, ou seja, está relacionada ao que pode, ou não, ser considerado conhecimento. Também está claro que seu argumento é no sentido de afirmar a singularidade do texto literário, especialmente quando diz, por outras palavras, que se o que a atividade literária produz pode ser considerado conhecimento, este conhecimento é de natureza totalmente diversa da natureza do conhecimento que pode ser chapado em um conceito. Porém, no limite, se quisermos considerar seriamente a provocação do estudioso, para além do seu efeito de polêmica, temos de admitir que ela só se sustenta argumentativamente se tomarmos como válida a concepção restritiva de conhecimento com a qual ele formula sua recusa.

Afinal, a recusa da literatura como forma de saber só se justifica se aceitarmos que “saber”, aí, é sinônimo de conceito, estrutura, e ordenamento lógico. E é justamente esse limite que gostaríamos agora de atravessar, convocando para a conversa uma perspectiva apresentada por Célia Xakriabá, no artigo “Amansar o giz”. Pensando não o texto literário, mas a educação indígena, Célia nos apresenta outro tipo de relação entre prática, linguagem e saber; mais próxima da tradição oral e dos regimes de transmissão que não se apoiam na durabilidade das formas, mas na renovação contínua da experiência — como ensina a mestra xakriabá, no trecho abaixo:

Certa vez, numa oficina de construção de uma casa xakriabá na UFMG, um aluno, impressionado com a habilidade e o conhecimento que duas mestras xakriabá tinham sobre o processo do adobe, perguntou a elas se não gostariam que alunos de Arquitetura ajudassem a desenvolver uma técnica para que a casa tivesse mais durabilidade, ou que durasse uma vida toda. Ele lamentava que uma casa como aquela, tão bonita, pudesse se desfazer em quatro ou seis anos. Libertina, uma das mestras, respondeu: “Não, meu filho, essa proposta sua é muito perigosa, porque a casa, ela precisa se desfazer entre quatro e seis anos para que eu possa continuar ensinando para meus filhos e para meus netos! Se a casa durar a vida toda, coloca em risco o ensinamento, a transmissão deste conhecimento”. (XAKRIABÁ, 2020)

A forma de conhecimento que Pécora recusa correlacionar à literatura, se o compreendemos bem, é justamente esta oferecida pelo aluno de Arquitetura da UFMG, ao mesmo tempo que reivindica ao texto literário uma potência análoga à da resposta da mestra Libertina Xakriabá. Curiosamente, todo o sentido de “Amansar o giz” é, ao contrário, em defesa dessa potência justamente como forma de conhecimento; isto é, em prol do seu reconhecimento epistêmico. De todo modo, a metáfora da casa que precisa ruir para que o ensinamento siga sendo transmitido é especialmente potente para reafirmarmos o que falamos, ao longo de nosso trabalho, sobre a lógica interna de *O Louco do Cati*. Assim como a casa xakriabá não é concebida como um objeto destinado à permanência, mas como parte de um ciclo pedagógico em que a ruína é condição da transmissão, também o romance de Dyonélio Machado parece fundar-se sobre uma estrutura que, mais do que afirmar uma forma estável, expõe o seu próprio desmantelamento. O sentido, aí, não é

fixado, mas continuamente produzido e corroído pela própria instabilidade da experiência textual que o romance propõe. Trata-se de uma literatura que não se sustenta na durabilidade de uma forma acabada, mas na insistência de um gesto que se refaz — e que ensina justamente ao se deixar formatar por essa dinâmica.

Essa concepção aproxima, sem confundir, dois regimes distintos de produção de saber: por um lado, o saber literário tal como aparece em *O Louco do Cati*, vinculado à desagregação formal, à falha, e ao esvaziamento da autoridade narrativa; por outro, o saber indígena transmitido pela mestra xakriabá, sustentado em práticas reiteradas e materiais que se deixam consumir para poder ser novamente ativados. Em ambos os casos, o conhecimento não se aparta do gesto que o encarna: não é um conteúdo destacável, nem um conceito mercável, mas algo que só pode ser comunicado se for refeito — e que, por isso mesmo, precisa se desmanchar. O romance, como a casa de barro xakriabá, ensina enquanto se desmonta.

Essa desmontagem, no caso de *O Louco do Cati*, não atinge apenas forma; espraia-se para outras instâncias, compromete também o regime de verossimilhança do romance. O que, à primeira vista, parecia nítido, sobriamente apresentado através de uma perspectiva terrestre (aparentemente objetivo, linear e referencial), vai se revelando pouco a pouco também refratário à lógica convencional; e apenas em comparação à instabilização área que a loucura promove é que pode inspirar ilusoriamente alguma credibilidade. Ou seja, também no que chamávamos de registro narrativo terrestre, há vício de origem: uma fissura por onde assoma o inconcebível, como se o solo da razão, que o narrador tenta sustentar, estivesse o tempo todo prestes a ceder. Como explicar o fato de que a figura do Louco, por exemplo, não é simplesmente comparada ou simbolizada a/por um cão, mas, sim, apresentada denotativamente como um? Seu rosto não lembra o focinho de um cão, ele efetivamente tem um focinho no lugar do rosto. O mesmo vale para o “homem-orangotango” preso ao seu lado: não é um homem que lembra um símio, mas um híbrido, um ser composto, inclassificável — cuja existência incontornável, para ser considerada realista, exige um mundo em que as fronteiras entre o humano e o animal foram dissolvidas num delírio figurativo.

Além disso, o processo de desmontagem que o romance mobiliza é continuamente atravessado pelo humor — não como alívio ou adorno episódico, mas como força crítica que desestabiliza o pacto narrativo e desfaz os contornos da

verossimilhança. A ironia do narrador, muitas vezes ambígua, tensiona a própria autoridade do discurso que constrói, expondo suas contradições internas e encenando a falha como método. Como vimos no segundo capítulo, o riso, em *O Louco do Cati*, é inseparável da figura do Louco, que não apenas provoca comicidade, mas a estrutura: ele desloca a lógica da aventura tradicional, falha em seus objetivos, interrompe a linearidade da ação, cria desvios — e, com isso, abre espaço para outra sensibilidade. O humor que atravessa o texto não recua da loucura: ele é a própria maneira de encontrá-la; estratégia similar ao de Perseu diante da Medusa, que fez de seu escudo convexo um espelho caricaturalizante (que carrega ainda mais a monstruosidade) para, assim, eliminar seu efeito de paralisia. Nesse sentido, o riso não sublima crise — ele a dramatiza e a intensifica, fazendo de sua radicalização a única possibilidade de enfrentá-la.

Se quisermos avançar para além da descrição dos personagens, podemos lembrar que a prisão, da qual o Louco e Norberto saem tão subitamente quanto entram, também é um ponto dessa inflexão. A libertação, fiel à lógica obscura do aprisionamento, ocorre não por razões minimamente compreensíveis, mas graças às ações difusas de um personagem enigmático: o doutor Castel, médico e professor universitário, que, mesmo sendo personagem arquétipo da razão científica, sofre uma mutação repentina: de um momento para outro, surge doente, e, logo depois, paraplégico; tudo isso sem que se ofereça qualquer chave causal ou diagnóstica. A narrativa realista, que supostamente obedeceria a uma lógica de causas e efeitos, abre mão da explicação em favor da pura exposição de uma série de enigmas que surgem incrustados na banalidade cotidiana. O mesmo vale para a neta da senhora surda, que morreu misteriosamente na flor da idade, sem sintomas prévios, de um adoecimento repentino. O romance é repleto de episódios obscuros como esses, que, pela recorrência, demonstram uma vocação; poucos nos dizem imediatamente, mas encarnam uma (ou duas, já que aparece duas vezes, com uma leve modificação) das frases mais belas do texto: “ponte rápida e sonhadora entre dois mistérios...” (MACHADO, 2003, p. 23) ou “ponte rápida e sonhadora entre dois enigmas...” (MACHADO, 2003, p. 180).

É assim que a experiência literária em *O Louco do Cati*, mais do que um simples registro ou espelho fiel do mundo, nos apresenta e conduz uma forma singular de conhecê-lo — um conhecimento pela prática que não apenas comunica, mas sobretudo interpela a percepção que temos do real. Ela nos desafia a sair da

ilusão da estabilidade e da transparência da experiência cotidiana para habitar uma zona de incerteza produtiva, onde os limites entre o natural e o fantástico exigem o gesto imaginativo. Ao subverter, no seu espaço de jogo, as categorias que tomamos como naturais e incontestáveis, e infiltrá-las de uma hesitação permanente, o exercício a que texto literário nos submete força-nos a repensar os fundamentos do que, fora dele, consideramos real, ampliando os horizontes de nossa percepção.

No jogo em que o romance se faz, o trabalho literário não consiste em conquistar e colonizar o corpo louco (fazendo-o, por exemplo, dizer-se por meio de um idioma estrangeiro); ao contrário, pressupõe deixar-se invadir e afetar, comprometer a sua gramática, e, no limite, assumir a forma, ao mesmo tempo, fragmentária, dissociativa e reconfiguradora daquilo que, sem poder dizer, ele insiste em tentar poder. O texto não busca explicar o real, mas deixar-se penetrar por sua crise.

No romance, diz-se algumas vezes que o Louco *cisma*; “cismar”, além de “duvidar”, de “desconfiar” para dentro, também pode significar “dividir”, “romper”, criar uma cisma ou uma bifurcação. E é justamente elaborando desvios e bifurcações que o texto literário nos permite pensá-lo como forma de conhecimento, tal qual falamos há pouco: como conhecimento do *seu próprio dar a conhecer*, que, entre outras coisas, pode nos levar à experiência de transformação da nossa percepção. Afinal, romper um determinado fluxo, ou escolher determinado caminho (em detrimento de outro) implica, pelo menos, juízos de recusa e afirmação. O texto literário dar a conhecer não ordenando o mundo para apresentá-lo inteiro, mas dando vazão a sua vocação de verdade mentirosa (ou de mentira verdadeira), quando incorpora ao mundo das formas, como forma, a impossibilidade de atingir tal inteireza.

Se a loucura reorganiza o romance desde dentro, é porque sua força não é destrutiva, mas inventiva. O que ela implode não é a linguagem, mas sua clausura; o que ela propõe não é o caos, nem sua anulação, mas a inafastabilidade da sua presença da órbita do ato criativo. E é na execução desse gesto que o texto literário, como linha maleável, nos impele a recompô-lo ativamente, especialmente quando percebemos que fomos conduzidos para uma toca de coelho. *O Louco do Cati* nos oferece, assim, um gênero de leitura em que a forma é inseparável da perturbação que ela encarna. Um texto que nos ensina a lê-lo, não apesar de seu desmanche, mas justamente por se desmontar. E é nesse colapso produtivo, onde linguagem e

loucura se fundem numa mesma experiência, que a literatura revela-se como potência crítica e epistemológica.

Naturalmente, o caminho de análise que escolhemos, e, por exemplo, a posição que marcamos diante de alguns dos críticos de *O Louco do Cati*, não encerram qualquer pretensão de esgotar ou vetar as múltiplas e permanentes possibilidades de leitura que a obra, alheia ao nosso esforço, não cessa de oferecer aos leitores que aventuram-se em suas páginas. Nosso intuito foi o de seguir algumas de suas sugestões — elementos estranhos, interrupções, adiamentos e duplicações dispersos pelo texto, desenhando a forma de um labirinto. Sabemos e reafirmamos que as perguntas aqui formuladas não encerram respostas definitivas, não invalidam o trabalho analítico de outros estudiosos, e, nem de longe, o pretendem. Mas acreditamos que, ao insistir na interrogação das zonas de hesitação permanente a que o texto se abre, seja possível ampliar nossa percepção não apenas da obra de Dyonélio, mas também da potência crítica da literatura como forma de pensamento. Que este trabalho possa, quem sabe, servir como uma das muitas entradas possíveis nesse terreno instável e fecundo à imaginação que o romance nos oferece.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-63.
- ARAÚJO, Gilberto. *Mudança de plano: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *A paródia em O Louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUCRS; Pref. Mun. Quaraí, 1994.
- _____. Márcia Helena Saldanha. No meio do redemunho: razão e loucura em Guimarães Rosa e Dyonélio Machado. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 10, n. 10, p. 127-143, 2007.
- BASTOS, Dau. Prefácio. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 7–10.
- BLANCHOT, Maurice. *A escritura do desastre*. Tradução de Cristina de Lacerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CASTRO, Maraiza Almeida Ruiz de. Uma compreensão da loucura em Quincas Borba, O Louco do Cati e O Grande Mentecapto. 2018. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018.
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. [S. l.]: Sony Music, 1996. 1 CD (45 min), son.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DORNELLES, Jonas Kunzler Moreira. *As ironias de Dyonélio em O Louco do Cati*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2019.

_____. "A prisão da moralidade em Louco do Cati". *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 17-37, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/76135/46904>. Acesso em: 16 jun. 2025

ECO, Umberto. The art of fiction no. 197. Entrevista a Lila Azam Zanganeh. *The Paris Review*, n. 197, 2008. Disponível em: https://www.lazanganeh.com/pdfs/paris_review_art_of_fiction.pdf. Acesso em: 6 jun. 2025.

FARIA, Daniel. "Quando o busto silencia o herói: a homenagem e a citação como formas de silenciamento Brasil, 1943". In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 24., 2007, São Leopoldo. Anais [...]. São Leopoldo: ANPUH, 2007. p. 1-8. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210413_e8c2f3644db5fdd120d1ea937f8aaf60.pdf. Acesso em: 04 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, linguagem, literatura*. Organizado e estabelecido por Henri-Paul Fruchaud, Daniele Lorenzini e Judith Revel; traduzido por Nélío Schneider. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

GONÇALVES, Aline Pereira. *O rato que vê, o olho que rói: um estudo multifocal de Os ratos, de Dyonélio Machado*. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A instituição literária: Análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

_____. *Alegoria na literatura brasileira: a tetralogia 'opressão e liberdade' de Dyonelio Machado*. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994

FISCHER, Luís Augusto. Os vespereiros de Dyonélio. *Rascunho*, Curitiba, 1 abr. 2004. Edição 48. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/os-vespeiros-de-dyonelio/>. Acesso em: 27 abr. 2025.

PÉCORA, Alcir. "Literatura como ato irreduzível a conhecimento". *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 34, n. 2, p. 307-312, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v34i2.8635849>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635849/3558>.

Acesso em: 3 jul. 2025.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Catí*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003

MEIRA, Mauritônio. "Vida Literária". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 7, 15 mar. 1961. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Meus%20livros%20n%C3%A3o%20s%C3%A3o%20feitos%20para%20cavalos%22&pagfis=16198. Acesso em: 12 abr. 2025.

ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. In: _____. *Primeiras estórias*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 62-66.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VELLINHO, Moisés. *Letras da Província*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, jul. 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/amansar-o-giz/> Acesso em: 04 jul. 2025.

ZÉ, Tom. "Complexo de épico". In: *Todos os olhos*. [S.l.]: Continental, 1973. 1 LP. Faixa 1.