UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CARLOS MOACIR VEDOVATO JUNIOR

Um artista delirante:

Leitura de *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu

Versão corrigida

SÃO PAULO

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CARLOS MOACIR VEDOVATO JUNIOR

Um artista delirante:

Leitura de *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ivone Daré Rabello

Versão corrigida

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e ocumentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V416a

Vedovato Junior, Carlos Moacir
Um artista delirante: leitura de Quatro-Olhos, de Renato Pompeu / Carlos Moacir Vedovato Junior ; orientadora Ivone Daré Rabello. - São Paulo, 2019.
119 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Literatura Brasileira. I. Rabello, Ivone Daré, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carlos Moacir Vedovato Junior

Data da defesa: 25 / 10 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivone Daré Rabello

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23 / 11 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam.

(Machado de Assis)

À memória de meu pai, com quem aprendi, antes de tudo, a dar risada das coisas.

Resumo

Um artista delirante: leitura de *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu

Quatro-Olhos, romance de Renato Pompeu, foi publicado em 1976, ao longo do processo da chamada "Abertura Política" do regime militar brasileiro. A presente dissertação tem como objetivo, à luz da teoria crítica, estudar as relações entre a organização formal dessa obra e o novo tempo nacional inaugurado pelo golpe de 1964. Para isso, intenta-se uma análise da construção do protagonista, cujo apelido dá título ao romance, e do projeto político-artístico que teria realizado no passado. No presente, algum momento após 1968, mas ainda sob a ditadura, Quatro-Olhos tenta reescrever sua obra pretérita e projetará, ao final da trama, reescrevê-la ainda outra vez. Este trabalho pretende realizar uma interpretação do romance a partir da maneira como o protagonista tenta recuperar uma atitude política do tempo social em que as forças coletivas de esquerda vigiam em um presente em que elas já não têm a força anterior. Tudo isso sob o signo do delírio – marca essencial do protagonista de *Quatro-Olhos*.

Palavras-chave

Romance brasileiro; ditadura militar; *Quatro-Olhos*; Renato Pompeu; literatura brasileira

Abstract

A delusional artist: an interpretation of *Quatro-olhos*, by Renato Pompeu

Quatro-olhos, a novel by Renato Pompeu, was first published in 1976, during the brazilian military dictatorship's Opening Policy. The aims of this thesis is to introduce a study of the relations between the formal organization of the book and the new nation time, established by the coup of 1964. For that, the thesis investigates the construction of the main character, whose nickname entitles the novel, and his political and artistic project that he allegedly performed in the past. In the enunciative present, at some moment after 1968 but still under the dictatorship, Quatro-olhos tries to rewrite his past work and will project, at the end of the plot, to write it one more time. This thesis intends to provide an interpretation of the novel by demonstrating how the main character tries to recover, in a present time when it doesn't have the previous strength, the political attitude from the past time when the collective left forces prevailed. All of this under the sign of insanity, the main character's essential predicate.

Keywords: brazilian literature; military dictatorship; *Quatro-Olhos*; Renato Pompeu; brazilian novel

Sumário

Agradecimentos ... 9

Introdução ... 11

Capítulo I: O artista ... 27

I.1 Aspectos da organização geral do romance e percurso de vida do protagonista ... 27

I.1.1 "Dentro" ... 27

I.1.2 "Fora" ... 34

I.1.3 "De volta" ... 35

I.2 Rememoração e ressentimento ... 36

I.2.1 Juventude, delírio e escola ... 36

I.2.2 A vida universitária ... 38

I.2.3 A vida após a universidade ... 40

I.2.4 A esposa ... 43

Capítulo II: O tempo ... 48

II.1 Expectativa e atividade ... 48

II.2 Atividade e expectativa no hospital psiquiátrico ... 50

II.3 Opontolegário (O. Legário) ... 55

II.4 A conspiração ... 60

II.5 A atividade de Quatro-Olhos ... 64

II.6 O presente ... 68

Capítulo III: O projeto ... 72

III.1 Composição do projeto de Quatro-Olhos ... 72

III.1.1 Avaliações e posições de Quatro-Olhos acerca de seu próprio projeto ... 73

III.1.2 Constantes no manuscrito perdido ... 77

III.1.2.1 Alegorias do tempo ... 77

III.1.2.2 Vida universitária paulistana ... 83

III.1.2.3 A rosa ... 89

III.1.3 Outros elementos do manuscrito ... 93

III.2 O desajuste do "mundo de fora" ... 98

III.3 Um projeto intelectual? ... 101

III.4 O hospital e o país ... 107

III.5 *Quatro-Olhos* ... 110

Considerações finais ... 113

Referências bibliográficas ... 118

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora e amiga, Professora Dra. Ivone Daré Rabello, cujo estímulo político-intelectual e generosidade foram de fundamental importância desde os anos de graduação, quando, após uma conversa sobre a produção literária daqueles piores anos de nossa história recente, me apresentou o romance que tomei por objeto nesta dissertação, além de ter aceitado a trabalhosa tarefa de me orientar numa pesquisa de iniciação científica.

Ainda pela generosidade, agradeço à Professora Dra. Priscilla Figueiredo, ao Professor Dr. Anderson Gonçalves e ao Professor Dr. Leandro Pasini por terem aceitado participar da banca da defesa desta dissertação. Aos dois primeiros, devo além da importante participação nessa arguição, um especial agradecimento pela amizade e pelas trocas de ideias e sugestões ao longo da vida acadêmica. Também nesse sentido, agradeço ao Professor Dr. Edu Teruki Otsuka, que participou de minha banca de qualificação e deu sugestões fundamentais para a elaboração deste trabalho.

Das amizades feitas ao longo desses anos, devo um especial agradecimento aos amigos Hélio Dantas, Raphael Amaral, Ana Paula Chican, Olívia Maciel, Anita Lazarim, Amanda Carneiro, Rafael Reis, Bruno Bortoleto, Maria Aguilera, Mariza Azzi, Marcus Campos, Lucas Limberti, Camila Paulo e Ismênia Torres – pessoas com quem dividi importantes momentos de minha trajetória pessoal e intelectual. Nesse sentido, agradeço especialmente aos amigos Rafael Domingos Oliveira e Leonardo La Selva pelas conversas francas e boas reflexões acerca da sociedade brasileira, que foram de fundamental importância para o desenvolvimento desta dissertação.

Não posso deixar de agradecer aos amigos que participaram nesses últimos anos do grupo de estudos “Formas Culturais e Sociais Contemporâneas” e aos amigos que se reuniram para estudar a obra de Karl Marx. Agradeço especialmente a Gabriel Gimenes de Godoy, Adeline Vassaitis, Matheus Tomaz, Roberta Pedrosa, Júlio Lampa, João Cândido Maia, João Pace, Ygor Sena, Guilherme Marchesan – pessoas com quem aprendi que conhecimento só se produz coletivamente.

Agradeço também aos colegas com quem divido a tarefa diária de trabalhar na Educação de Jovens e Adultos do Colégio Santa Cruz. Agradeço particularmente aos amigos Wagner Ramos, Maria Virgínia de Freitas, Carlos Eduardo do Nascimento,

Camila Bandeira, Giulia Murakami Mendonça, Rafaela Reis de Oliveira, Iara Covas, Sylvia Xavier e Maria da Betânia Galas.

Agradeço com amor e carinho a Juliana Giannini, companheira de vida, de luta e de reflexão sobre política, literatura e educação, por ter aceitado dividir comigo o cotidiano e ter me incentivado tanto ao longo deste trabalho.

Ao meu irmão, agradeço pelas boas risadas de sempre.

À minha mãe, por fim, agradeço pela vida, pelo apoio constante, pelo carinho e pelo amor, do que é consequência aquilo que há de bom em mim!

Introdução

Em 1974, no Brasil, iniciou-se durante o governo Geisel a chamada Abertura Política do Regime Militar. Na memória social que se constituiu sobre o período, aquela abertura seria uma espécie de afrouxamento das estruturas autoritárias do regime à revelia da "linha dura", e seu auge se daria no governo seguinte com o "simpático" João Baptista Figueiredo, amigo das funções constitucionais do poder executivo. Visto em retrospecto, entretanto, o regime não apenas manteve em pleno funcionamento seus porões da tortura e do extermínio (ainda que numa tensão dada pelo retorno dos "castelistas" afastados ao longo dos governos Costa e Siva e Médici[1]), como ao longo da segunda metade do regime autoritário (é bom lembrar que a "abertura" não foi temporalmente o final do regime, mas metade dele), nas palavras de Paulo Arantes, "passado o transe da verdadeira transição para o novo tempo que foi o regime de 1964, este saiu de cena, convertendo sua exceção em norma"[2]. Em outros termos, nas palavras de Florestan Fernandes, durante a "liberalização outorgada", um dos produtos mais refinados do processo de modernização na periferia foi a criação de uma "democracia forte, um Estado de direito fundado no uso da força para defender a estabilidade política"[3] – tornar, afinal, regra o que se iniciou como exceção. Ambos os autores (Paulo Arantes e Florestan Fernandes) identificam no processo de abertura não a derrota da ditadura pela sociedade civil, como se convencionou imaginar, mas, pelo contrário, a vitória absoluta do projeto modernizador que, dadas as tensões e contradições do processo histórico, foi o fio condutor do regime militar brasileiro que se inaugurou em 1964. Esse processo nos levaria a um novo tempo nacional.

***

Foi durante essa "distensão" do regime que Renato Pompeu (1941 – 2014) iniciou a publicação de seus livros, cuja obra inaugural, *Quatro-Olhos* (1976), estudaremos nesta dissertação. Antes de falarmos sobre o romance, vejamos dois aspectos da obra extensa desse autor quase desconhecido do público (vale dizer que das 22 obras publicadas a maior parte não passou da primeira edição).

---

[1] SKIDMORE, T. "Geisel: rumo à abertura" IN: *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 – 1985*. Trad. Mário Salviano Filho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 316.
[2] ARANTES, P. "1964" IN: *O novo tempo do mundo.* São Paulo: Boitempo, 2014, p. 289.
[3] FERNANDES, F. "Crise ou continuidade da ditadura?" IN: *A ditadura em questão*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 27.

Ainda sob a Abertura, quando publicou suas *Memórias da loucura*, o próprio autor se apresentava:

> Permitam-me apresentar-me: já que no Brasil é preciso diploma para fazer qualquer coisa, eu posso falar da loucura, pois sou louco diplomado: passei ano e meio internado, dos 32 aos quase 34 anos, de janeiro de 1974 a agosto de 1975. De lá para cá [1983] estive novamente internado por períodos curtos várias vezes, até 1981. Desde que tenho consciência de mim, lá pelos quatro anos de idade, sempre tive pensamentos delirantes, que continuo tendo. Tive minha primeira alucinação em começos de 1974 (o que me levou a me internar) e continuei tendo, intermitentemente alucinações até recentemente.[4]

Ao longo do breve livro, a partir da experiência pessoal do autor, vai se revelando uma análise da loucura e da sociedade e as relações que ambas estabelecem com as instituições manicomiais, além de uma saudação às novas formas de tratamento que estavam aparecendo no Brasil naquele momento, como as comunidades terapêuticas. Ao que parece, suas *Memórias*, misto de texto memorialístico de bom humor e ensaio, foram uma importante contribuição à luta antimanicomial, que se iniciava no país entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980.

Além de "louco diplomado" e pensador dessa questão que levou milhares de brasileiros à barbárie da vida nas instituições psiquiátricas entre o século XIX e grande parte do XX, Pompeu foi também um intelectual de esquerda empenhado na divulgação das ideias marxistas no país. Sua obra teórica mais representativa, nesse sentido, que une o pensamento de Marx às questões nacionais, foi sem dúvida sua divertida *Dialética da Feijoada*, de que transcrevemos abaixo os primeiros parágrafos para que o leitor tenha ideia do tom do texto:

> A feijoada foi escolhida como imagem central desse ensaio de divulgação sobre a dialética materialista por se prestar, de um lado, à imagem do que em dialética de chama de *constelação* e, de outro, à imagem do que dialeticamente se chama de *sistema*. Como constelação, a feijoada é uma reunião de unidades cada uma delas com identidade própria: o feijão, o arroz, a farinha de mandioca, as carnes, os molhos; cada uma dessas partes autônoma em relação às outras e dotadas de maior ou menor homogeneidade interna, sendo indiferente o grau dessa homogeneidade interna de cada parte para efeito de sua afirmação como diferente de todas e de cada uma das demais partes.
>
> Do mesmo modo o mundo moderno é uma constelação: há países capitalistas e países socialistas, atrasados e adiantados, exploradores e explorados, partes autônomas coexistindo no tempo e no espaço. Do mesmo modo a infraestrutura econômica e a superestrutura política e ideológica formam uma constelação de partes com sua autonomia específica. No entanto, a feijoada é também um *sistema*; ao invés de a vermos como composta de partes diferenciadas e autônomas umas em relação às outras, podemos ver a feijoada como um sistema em que o feijão domina as demais partes. Isso fica visível, por exemplo, quando misturamos todos os ingredientes, adquirindo o arroz, a farinha, as carnes e o

[4] São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

> molho tons de cor e gostos fortemente influenciados pelo feijão, que podemos ver como a dominante do sistema.[5]

O tom didático do ensaio revela a intenção política do texto, bem como sua leitura, a relação com as ideias marxistas tal qual circulavam àquela altura no Brasil: de um lado, a perspectiva gramsciniana; de outro, algo da dureza das análises materialistas originadas entre os círculos do Partido Comunista, ainda que o autor em questão não tenha se ligado a essa organização (o que não impede, evidentemente, de ter estado sob sua influência). Muito particular ao texto é seu caráter cômico, que faz lembrar a sugestão de Brecht de que a dialética seria impossível sem o riso.

O uso desses dois exemplos (as *Memórias da Loucura* e a *Dialética da Feijoada*) pode sugerir à primeira vista ao leitor que o trabalho que segue pretende realizar uma análise que estabeleça relações entre a biografia de Renato Pompeu e seu romance *Quatro-Olhos*. Não é disso que se trata. Como veremos, mesmo que o protagonista do romance esteja enlouquecido e tenha um passado na militância de esquerda, o texto não é uma autobiografia. Ainda assim, a matéria do texto literário é extraída das observações, vivências e estudos de um autor em determinada sociedade sob determinadas circunstâncias. Saber do conjunto dessas reflexões desenvolvidas em outros campos do conhecimento por um escritor nos ajuda a pensar na maneira como toda essa pesquisa ganha corpo quando transformada em literatura. Loucura e as lutas políticas da esquerda serão dois dos assuntos centrais de *Quatro-Olhos.*

***

Quatro-Olhos é daqueles livros que são lidos pouco ou quase nada no presente, mas que chamaram atenção da crítica quando lançados e suscitaram alguns importantes debates no período. Acompanhar a trajetória de sua não tão pequena fortuna crítica, além de nos auxiliar a compreender como se deu a recepção dessa obra, será também uma forma de perceber a maneira com que se convencionou ler os romances do período. Como veremos, essa crítica pode ser dividida em dois grandes momentos. O primeiro diz respeito ao conjunto de leituras que foram feitas entre o final dos anos setenta e início dos oitenta do século XX (já sob a chamada Abertura Política) cujo paradigma interpretativo parecia residir na oposição entre as obras ligadas à plausibilidade realística e as novas experimentações literárias. O segundo, num momento de retomada dessas produções, está

[5] São Paulo: Vértice, 1986, p. 10.

ligado às interpretações dos traumas produzidos pelo estado autoritário e que teriam sido apreendidos por parte dessas obras. O conjunto de livros, artigos e ensaios em que aparece *Quatro-Olhos* e a maneira como essa obra foi lida dá testemunho desse percurso.

No conjunto das primeiras discussões acerca das obras produzidas sob a ditadura, classificado de diferentes maneiras, e quase sempre com valor positivo em termos de inovação, figura o romance de Renato Pompeu. Já em 1978, em uma entrevista-debate cedida por Davi Arrigucci Jr. a Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luís Lafetá,[6] a obra é descrita como "diferente" daquela tendência que Arrigucci classificou como "uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e está ligado às formas do jornal"[7]. A tendência à qual se opõe *Quatro-Olhos* é descrita pelo crítico como

> um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens.[8]

Uma das motivações para o aparecimento da nova tendência, segundo os debatedores, seria a vontade de dizer aquilo que não poderia ser dito nos jornais – o que teria sido possibilitado pelo abrandamento da censura no processo de Abertura.

Ainda que não se trate, no debate, de um movimento mais analítico de *Quatro-Olhos*, o romance aparece como *novidade*, ao lado de romances importantes do período: "No contexto brasileiro *Maíra* é novo. Como é novo o livro de Paulo Emílio [referência às *Três mulheres de três PPPês*...]. E o *Quatro-Olhos*, [...]. Isso são coisas realmente novas na ficção"[9].

Está no centro do debate a maneira pela qual alguns romances como *Reflexos do baile* (1976), de Antônio Callado, e *Cabeça de Papel* (1977), de Paulo Francis, tentam contar a história recente do país a partir de um procedimento alegórico. Nessa esteira, a certa altura do debate, João Luís Lafetá sugere que o problema desse conjunto de obras é que eles pretendem dar o panorama histórico tendo como centro do romance o próprio autor, como se o escritor estivesse no "eixo da ação histórica". E na sequência, novamente

---

[6]ARRIGUCCI JR, D.; VOGT, C; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETA, J. L. "Jornal, realismo, alegoria (Romance Brasileiro Recente)".IN*: Remate de Males*, n.1, p. 11-50, 1979. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas.
[7] *Idem* ,p. 11.
[8] *Idem, ibidem.*
[9] *Idem,* p. 30.

opondo a eles o romance de Renato Pompeu: "Por isso que eu acho admirável a solução de *Quatro-Olhos*, que é uma alegoria, que coloca o escritor no centro, mas que trata das dificuldades do escritor falar sobre a realidade"[10]. Já começa a se esboçar aí uma maneira de ler *Quatro-Olhos* que apareceria, de maneira diversa, em outros críticos: a investigação promovida pelo romance acerca das possibilidades e limites da prosa de ficção daquele momento.

No mesmo ano do debate (1978), Luiz Costa Lima publicaria sua leitura do romance. Em *Dispersa demanda* (1981), o crítico dedica um capítulo à produção literária contemporânea, mais especificamente àquela cujo ponto de partida é a "exploração da loucura", no ensaio *Réquiem para a aquarela do Brasil*.

Costa Lima aponta para uma constante no romance de Pompeu: um estado de "suspensão entre a vida e a morte"[11] em que se encontra o protagonista. Do ângulo da verossimilhança, isso é explicado pela condição de alguém que está "mentalmente enfermo"[12]; no que diz respeito à função dessa suspensão na organização da narrativa, trata-se da possibilidade de enxergar com distanciamento o próprio meio em que vive o protagonista, antes como observador que como agente. "O narrador olha para si e em torno, nomeia a mulher, indica a procedência de seu grupo e encara as contradições de todos"[13].

O romance construiria um ponto de vista crítico e ao mesmo tempo compreensivo em relação ao protagonista e à esposa, que, segundo Costa Lima, pertencem a um mesmo meio social, de modo que a crítica e a compreensão se estendem a esse meio. No caso do protagonista, isso estaria voltado especificamente à produção literária que ele busca realizar: "questiona-se *uma* literatura, questiona-se *a* literatura, como forma de crítica ao presente, embora se saiba dos limites da eficácia dessa crítica"[14]. Esse questionamento se daria, na trama, pelas obsessões de Quatro-Olhos, os "clichês" da rosa e do homem morto: "a rosa que o livro descrevia ou que o livro recomposto contém diz do esforço de criar uma literatura que só tratasse da beleza e da perfeição natural, ao passo que o homem morto [...] parece dizer da inutilidade daquele esforço de depuração"[15]. No caso da esposa,

[10] *Idem*, p. 33.
[11] *Idem*, p. 137.
[12] *Idem*, p. 136.
[13] *Idem*, p. 140 – 141.
[14] *Idem*, p. 139.
[15] *Idem*, p. 139.

a crítica se daria na medida em que são representadas no romance as contradições dela: o fato de ter uma origem "grã-fina" e se empenhar no enfrentamento político no presente – sua origem explicaria, para o ensaísta, seu "autoritarismo"[16].

O distanciamento da prosa seria garantido pelos "minicontos que atravessam o relato principal"[17], ou seja, as cenas rememoradas por Quatro-Olhos que constariam no manuscrito perdido. Para Costa Lima, aquilo que figura na obra perdida seria também significativo do meio a que pertencem o protagonista e sua esposa.

Já a segunda parte do romance seria um "relato alongado, sem mais interrupções, das pequenas histórias contidas na parte anterior"[18], retrato mais amplo da sociedade, em que se tem a "representação do descaminho em que somos tanto vítimas quanto agentes"[19].

Também Flávio Aguiar publicou em 1977, no jornal *Movimento*[20], uma breve crítica de ocasião sobre *Quatro-Olhos*, intitulado *Uma loucura muito especial*[21]. Para ele, *Quatro-Olhos* pertenceria a uma "nova safra" que, em oposição aos tradicionais romances de "integração nacional" – entre os quais se poderiam ler *Quarup*, de Antônio Callado, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa –, seria caracterizada por um "agudo quadro de desintegração". Trata-se, para o crítico, não da desintegração física da nação, mas de uma cisão na consciência das personagens ou do narrador.

Há, para o ensaísta, três personagens "valiosos para o bom entendimento do romance": a primeira é a mulher, que, embora satirizada, "no universo do romance, é quem carrega a bandeira da história". Para ele "o romance avança na direção de ser uma sátira do radicalismo regado a chope que também deixou suas marcas entre a juventude daqueles anos 60"[22]. O segundo é Opontolegário, interno do hospital, que leva para dentro da instituição o jogo em que a vontade da maioria tende sempre a se perder, na medida em que ele não hesita em, para "subir lá dentro", minar qualquer relação de

---

[16] *Idem*, p. 140.
[17] *Idem*, p. 138.
[18] *Idem*, p. 142.
[19] *Idem, ibidem.*
[20] Jornal de oposição à Ditadura Militar, pertencente à chamada "imprensa alternativa", para o qual colaboraram importantes intelectuais da esquerda brasileira, como Jacob Gorender, Francisco de Oliveira e Nelson Werneck Sodré.
[21] IN: *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 147.
[22] *Idem*, p. 148.

solidariedade. O terceiro personagem seria a própria narração, mais particularmente, seu tema:

> A narração se propõe como eterno círculo incompleto, palavra insatisfeita, que nunca chega a seu destino: há, sem dúvida nenhuma, um quê de romantismo nisso tudo, no sentido técnico do termo, a indicar uma concepção de acordo com a qual as palavras são sempre 'menores' do que a realidade, a comunicação radical é impossível porque sempre beiramos as verdades e os sentimentos inefáveis.[23]

Além das considerações sobre as personagens, Flávio Aguiar sugere que o romance de Renato Pompeu "entra na linguagem do que se pode chamar de o 'moderno romance desfocado'"[24]. Valendo-se da ideia de que o romance é "a aventura de um herói problemático num mundo de valores inautênticos" e que "uma das características da arte moderna é a discussão interna (nas próprias obras) de suas formas", em *Quatro-Olhos* "o herói problemático do romance, de certa maneira, é o próprio romance – o gesto de narrar, de buscar a representação do sentido, de uma sociedade por inteiro"[25].

Se nesses primeiros movimentos analíticos o lugar de *Quatro-Olhos* estava ligado à sua reflexão sobre as perspectivas e possibilidades da prosa de ficção, mais precisamente do romance, bem como seu lugar de "novidade", nos textos posteriores seu lugar de destaque parece ser compreendido a partir, sobretudo, dessa segunda forma de considerá-lo.

Entre 1979 e 1980, as Edições Europa, sob coordenação de Adauto Novaes, lançaram a coleção *Anos 70* em que se tentava investigar a realidade cultural daquela última década. Cada um dos volumes foi dedicado a um campo da cultura brasileira do período – arte, cultura, música popular, literatura, cinema, teatro, televisão, artes plásticas e música. No volume dedicado à literatura encontra-se um ensaio de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves intitulado *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira*[26].

No ensaio, para além da dimensão da censura que já aparecera no debate com Arrigucci, outro aspecto que ganha força para pensar a relação entre a literatura brasileira e a Ditadura Militar é a Política Nacional de Cultura assinada pelo ministro Ney Braga e pelo general Geisel em 1975. Segundo o documento, entre os objetivos da lei estavam as

---

[23] *Idem*, p. 150.
[24] *Idem, ibidem.*
[25] *Idem*, p. 150 – 151.
[26] 1979-1980.

intenções de "preservar a identidade e a originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais de onde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia"[27]. Para os autores, "ao lado das multinacionais, o Estado surge como a alternativa melhor [sic] aparelhada, tendo-se em mente a fragilidade do capital privado nacional que investe no campo da cultura"[28], e mais adiante sugerem que é nessas circunstâncias que "surgem [...] condições para a consolidação de um mercado ou de uma faísca de mercado para a produção cultural nacional de dicção política"[29]. Esse aspecto do panorama é importante na medida em que apresenta um novo elemento para pensar a literatura do período: a ideia de "cooptação" – palavra importante nas avaliações dos anos setenta – de alguns artistas pelo regime militar via financiamento.

Sobre o romance de Renato Pompeu, os autores avançam na compreensão de *Quatro-Olhos* ao sugerir uma gênese das relações entre a literatura e a loucura como forma de crítica na tradição literária brasileira. Na virada dos anos sessenta para os setenta houve uma

> valorização das possibilidades de percepção que a loucura e as experiências com alucinógenos traz [s*ic*.] – ou a 'nova sensibilidade', como foi chamada, torna-se um elemento fundamental de opções estéticas e sobretudo existenciais da contracultura brasileira.[30]

Essas experimentações trariam à literatura brasileira dois novos significados ao tema da loucura: "a loucura enquanto forma de transgressão da ordem institucional e social, e a loucura enquanto liberadora de um discurso fragmentário que, de certa forma, checa e critica o modelo racionalizante do pensamento ocidental burguês"[31]. Um dos exemplos desse procedimento são *Os últimos dias de Paupéria*, de Torquato Neto, publicado em 1973.

Para os autores, "as sugestões que o tratamento do tema da loucura traz no sentido de crítica à ordem institucional e política certamente estão presentes em Carlos Sussekind e Renato Pompeu"[32]; se em *Armadilha* se constrói essa "percepção da instituição psiquiátrica como espaço político de gestão e controle social, onde a lógica do mundo dos

[27] Citado pelos autores, p. 35.
[28] *Idem*, p. 39.
[29] *Idem, ibidem.*
[30] *Idem, ibidem.*
[31] *Idem, ibidem.*
[32] *Idem*, p. 65.

‘normais’ pode ser reconhecida em toda a sua violência e loucura”[33], “em *Quatro-Olhos*, essa mesma leitura crítica se faz presente, num texto menos cheio de armadilhas”[34].

Ainda pensando o romance de Renato Pompeu, os autores sugerem que

> a relação loucura-política é mais direta [do que em *Armadilha para Lamartine*]. A própria passagem do narrador pelo hospital, sua experiência com a perda da razão, seu processo de alienação, estão significativamente vinculadas à ação da polícia política.[35]

Além disso,[36] afirmam que “também em *Quatro-Olhos*, temos a presença – tão frequente em romances dos anos setenta – da tematização dos recentes descaminhos da intelectualidade militante”[37].

Circunscritos temas e procedimentos literários utilizados por Pompeu e Sussekind, os autores comparam-nos rapidamente com a literatura de caráter mais “referencial”:

> *Armadilha para Lamartine* e *Quatro-Olhos*: não escondemos uma particular preferência por esses trabalhos, que, juntos com *A festa* e *Zero*, mostram que, na literatura, o engajamento político pressupõe e mesmo só se realiza num engajamento com a própria linguagem.[38]

Em outro panorama do período, *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*,[39] Flora Sussekind avalia a literatura brasileira produzida ao longo do regime militar, centrando-se na prosa de ficção e na poesia. Caracterizando os romances dos anos setenta do século XX, a autora diz que teria havido uma “[...] síndrome de prisão que tomaria conta dos escritores e da literatura brasileira de modo geral [...]”[40]. Dessa “síndrome” seria resultado o conjunto de obras que poderiam ser divididas entre

> o naturalismo evidente dos romances-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias [...][41]

Acusando o conjunto de recorrer a formas conservadoras de prosa, que pouco revelam do ponto de vista crítico, ainda que se pretendam críticas, a autora chama tais

---

[33] *Idem, ibidem.*
[34] *Idem, ibidem.*
[35] *Idem*, p. 67.
[36] Em diálogo implícito com os romances dos anos sessenta, particularmente *Quarup*, de Antônio Callado, e *Pessach: a travessia*, de Conny, ambos de 1967, em que está tematizada a adesão da intelectualidade à luta armada.
[37] *Idem, ibidem.*
[38] *Idem, ibidem.*
[39] SUSSEKIND, F. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
[40] *Op. cit.* p. 42
[41] *Idem, ibidem.*

correntes na literatura de "vitoriosas" do ponto de vista da circulação, em detrimento de "outros caminhos menos percorridos [...] [como] o diálogo cheio de ironia com a loucura em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Süssekind de Mendonça Filho, e *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu [...]"[42]. Esses caminhos menos percorridos são valorizados por Flora Süssekind por seu trabalho com a linguagem literária, o que estaria em segundo plano nos segmentos vitoriosos, em que a referencialidade e a "vontade de verdade" estariam em primeiro.

Mas os romances de Süssekind e Pompeu não seriam valorizados apenas em detrimento da prosa referencial; seriam-no também em função da própria "trilha do delírio", já mencionada no panorama de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, que se esboçara na literatura brasileira desde os anos sessenta do século XX, de que seriam representantes os livros *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado, *Diário do Engenho de Dentro*, de Torquato Neto, e *Saudades de Copacabana*, de Sérgio Santeiro:

> (...) seria, no entanto, em romances como *Armadilha para Lamartine* [...] e *Quatro-Olhos* [...] que esta trilha [do delírio] se tornaria especialmente tensa e, abandonando o caráter de simples registro biográfico ou de diário hospitalar, encontraria forma propriamente literária. E é esta tematização da loucura que, abrindo espaço para contradições, paradoxos, duplicidades e um olhar de fora 'do mundo dos brancos' para a família e a sociedade brasileiras, vai permitir que, no momento mesmo de maior sucesso da literatura parajornalística, se reafirme, contra a corrente, a ideia de ficcionalidade e se problematize a própria figura do narrador.[43]

Dessa maneira, para a ensaísta, que não analisa o romance, mas o insere no panorama da literatura do período, o valor de *Quatro-Olhos* estaria, sobretudo, na afirmação da ficcionalidade e na problematização do narrador.

Em certa medida, os trabalhos de Flora Sussekind, Marcos Gonçalves e Heloísa Buarque caminham no sentido de avaliar *Quatro-Olhos* por sua diferença sob uma perspectiva técnico-formal, sobretudo no que diz respeito à primeira parte do romance, em relação a seus pares, como já dissemos.

Já entre os estudos acadêmicos, o primeiro trabalho em que figura o romance de Renato Pompeu é a tese de doutoramento de Janete Gaspar Machado, *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*[44], em que a autora investiga a fragmentação como

---

[42] *Idem*, p. 11.
[43] *Idem*, p.67.
[44] Florianópolis: Ed. da UFSCAR, 1981.

elemento constitutivo dos romances do período. Na avaliação acerca de *Quatro-Olhos*, afirma tratar-se "de um romance que tematiza a loucura como forma de sensibilidade e se conduz com a finalidade de reescrever um romance perdido"[45]. Essa sensibilidade estaria no confronto entre o real e o irreal, que seria, aliás, a causa da fragmentação do romance. Para a autora, o romance "coloca a escrita como apta a cristalizar, em sua fragmentação, um mundo desmoronando e a reter a descontinuidade dentro do ficção"[46]. Embora mencione a "montagem" do romance como argumento do processo fragmentário e também como "desordenada em termos de tempo"[47], a autora se detém na primeira parte do romance em sua análise. A leitura de Janete Machado aponta em *Quatro-Olhos*, a partir da composição fragmentária, uma alegorização do "mundo desmoronando", ou ainda a própria ditadura modernizadora.

O segundo trabalho que aparece, já nos anos 1990, é a dissertação de mestrado de Renato Franco, *Ficção e política no Brasil: os anos 70*[48]. No trabalho, o autor está interessado na produção romanesca do período da abertura, classificando-a como "literatura da resistência"[49]. O conjunto se dividiria em dois grupos: o primeiro seria composto por romances da resistência a partir do "memorialismo político", em que se incluiriam *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira; o segundo seria composto por aquilo que o crítico chamou, dentro do romance da resistência, de "ficção radical". Nessa tipologia, se incluem *A festa*, de Ivan Ângelo, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind, e *Quatro-Olhos.*

Na "ficção radical", o lugar do romance de Renato Pompeu seria garantido por seu "esforço quase sempre desesperado para reconstruir, através da memória, aquilo que

---

[45] *Idem*, p. 111.
[46] *Idem*, p. 115.
[47] Lendo as análises de *Quatro-Olhos* é comum verificar uma descrição da ordenação dos eventos no romance como desordenada. Tentaremos, na análise, mostrar o contrário. Antecipando um pouco: a primeira e segunda partes ocorrem simultaneamente e a terceira, na sequência. Desse modo, há um caráter elíptico, comum a uma certa forma de fragmentação que não significa ausência de continuidade entre as partes.
[48] Dissertação de mestrado, UNICAMP, 1992.
[49] Essa tipologia teria consequências anos depois na tese de doutoramento do autor (*Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998), em que, analisando a prosa ficcional sob a ditadura, a partir de 1964, o autor dividiria o conjunto em: a) romances escritos entre 1964 e 1969, em que predominam tematicamente o processo de modernização urbano, de um lado, e a relação entre o intelectual e a luta armada, de outro; b) "o romance da cultura da derrota", em que figuram romances escritos entre 1969 e 1974; e c) (retomando o trabalho anterior) "o romance da resistência", em que, para o autor, se elabora uma nova "consciência narrativa" na literatura brasileira.

um dia brilhou no céu da existência"[50]. Analisando a composição do romance, o crítico afirma que ela

> tem origem nessa dilaceração subjetiva, mas a natureza desconexa e quase ilógica de seu relato que avança e recua quase às cegas pelas ruas do tempo e dos fatos, é a mimese do efetivo movimento do processo histórico da época que, entre outras coisas, tendia a reduzir a dimensão do indivíduo e procurava submetê-lo – de modo inapelável – às novas exigências da administração política da sociedade.[51]

Mais adiante, para compreender a postura "radical" e ao mesmo tempo engendradora de uma "nova consciência narrativa" dessa "ficção radical" Renato Franco continua:

> (...) apesar de todos os impedimentos, o narrador de *Quatro-Olhos* insiste sempre em continuar escrevendo – coisa que lhe permite formular uma consciência narrativa aguda acerca da real situação do escritor atual[52]

e ainda:

> Sua postura geral rompe com as concepções dominantes na década sobre a natureza e o valor da obra literária. Todavia também não escreve para atender às novas necessidades do mercado editorial ou para criar deliberadamente algo novo ou original: o ato de escrever, para ele, é ato de liberdade [...].[53]

Para o autor, ainda, a organização formal de *Quatro-Olhos* apreenderia, mesmo que não o explique de maneira detida, os processos de modernização pelos quais passa o Brasil sob o regime militar.

Nos anos 2000, surge uma nova maneira de ler *Quatro-Olhos* como "literatura de testemunho" ou como literatura do "trauma". O conjunto de análises[54] que caminha nessa direção tem como pressuposto teórico as discussões realizadas por Márcio Seligmann-Silva. Partindo de textos produzidos em situações-limite, como aqueles escritos por sobreviventes dos campos de concentração ao final da Segunda Guerra Mundial, o autor investiga as relações imbricadas nos relatos entre o trauma individual e o social-histórico. Para Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se articula num campo de forças em que há,

---

[50] *Op. cit.* p. 99.
[51] *Idem*, p. 98-99.
[52] *Idem*, p. 106.
[53] *Idem, ibidem.*
[54] Ver: CARDOSO, E., *Apontamentos sobre ditadura e loucura em* Quatro-Olhos *de Renato Pompeu*, Revista *Fronteiraz* (PUCSP), n. 13, 2014; SOUZA, M. J., *A violência do estado ditatorial e a condição do intelectual em* Quatro-Olhos, *de Renato Pompeu, Inventário* (Universidade Federal da Bahia. Online) , v. 1, p. 1-14, 2012; KALINOSKI, S., *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64* (dissertação de mestrado), URI-Frederico Westphalen, 2011.

> [...] de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; de outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança.[55]

A mais bem elaborada reflexão nessa tendência é a tese de Lisandro Carlos Calegari, em que o autor analisa um conjunto de romances produzidos durante o regime militar.[56] À certa altura do trabalho, o autor afirma que *Quatro-Olhos* "[...] circunscreve-se na condição de romance memorialista e pode ser classificado como 'literatura do trauma'"[57]. Isso se justificaria, entre outras coisas, porque apresenta fragmentação, linguagem antirrealista, questionamento da narrativa e luta contra o esquecimento, elementos condicionantes de uma condição melancólica do sujeito que narra seu próprio trauma.

Em outro caminho, o último trabalho publicado sobre o romance tenta uma guinada em outra direção na compreensão do romance de Renato Pompeu. Sugerindo que um dos problemas das leituras de *Quatro-Olhos* (e de outros romances produzidos ao longo dos anos setenta) é a excessiva limitação a seus aspectos históricos, Tiago Pissolati procura fazer "uma análise mais próxima à sua escrita e estrutura narrativa e menos colada ao seu contexto histórico"[58]. Embora proponha uma análise "interna" da obra literária, o autor tenta encontrar motivações externas para um suposto esquecimento do romance a partir dos anos oitenta: "Notávamos algo [...] em *Quatro-Olhos* que criava uma certa indistinção entre o livro perdido, que figurava na narrativa, e o livro de fato, que tínhamos em mãos"[59].

Sustentando um procedimento analítico "dirigido ao que *Quatro-Olhos* tem de negativo, ao que ele tem de inapreensível, ao que ele tem de inconcluso"[60], Tiago Pissolati identifica a "ausência" como categoria essencial do romance. Em três níveis: um imediato, a memória (recordar e esquecer); um intermediário, a perda dos manuscritos; e um mais profundo, o próprio *Quatro-Olhos.* A partir dessa leitura o autor sugere que "*Quatro-Olhos* seria [...] um livro que tentaria se firmar (de certa forma inutilmente) a

---

[55] SELIGMANN-SILVA, M., "Apresentação da questão: a literatura do trauma" IN: *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003, p. 46.
[56] *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio de fragmentação na ficção brasileira pós-64.* Tese, UFSM, 2008.
[57] *Idem*, p. 246.
[58] PISSOLATI, T. L., *A memória, a perda, o livro:* Quatro-Olhos, *de Renato Pompeu*. Dissertação, UFMG, 2012.
[59] *Idem*, p. 10. O autor propõe uma saída do campo das relações entre a obra literária e a sociedade em que fora produzida para uma empreitada na direção de compreender o trajeto do romance no mercado editorial.
[60] *Idem, ibidem.*

partir dos destroços do outro”[61], ou seja, dos manuscritos perdidos. Concluindo, diz Pissolati: “Juntos, memória, perda e livro fazem de *Quatro-Olhos* uma ode ao que não pode ser encontrado, um apelo ao que não pode ser lembrado, um tributo ao que não pode ser escrito”[62].

***

Como sugerimos no início deste capítulo, dos caminhos particulares da fortuna crítica de *Quatro-Olhos*, é possível mapear as convenções interpretativas com que se analisou o conjunto da prosa de ficção produzida ao longo da ditadura. Há ao menos dois momentos significativos.

O primeiro se inicia no próprio processo de abertura, quando parte de nossa inteligência, empenhada em compreender a literatura produzida naqueles últimos anos – mais especificamente nos dez anos que haviam se passado desde o golpe – se dedicou à produção de panoramas literários do período[63]. Pertence a esse primeiro grupo de interpretações os ensaios de Heloísa Buarque, Marcos Gonçalves e Flora Sussekïnd. A entrevista-debate concedida por Davi Arrigucci também se insere nesse primeiro movimento da crítica. Àquela altura, o aspecto central do debate era a oposição entre as obras que recorriam à plausibilidade realística, de um lado, e as narrativas que se construíam a partir da experimentação da linguagem literária, de outro. Note-se que um dos critérios de valor desse conjunto de análises está atrelado ao grau de novidade e experimentalismo de uma determinada obra. Essa posição, contudo, não tem como pressuposto a investigação do sentido específico da novidade ou do experimentalismo em cada obra particular, mas opera segundo a lógica binária da valoração a partir da relação com a convenção ou com sua ruptura.

---

[61] *Idem*, p. 113.
[62] *Ide*, p. 114.
[63] Além dos textos citados a seguir, selecionados por abordarem o objeto desta dissertação, poderíamos lembrar também os estudos de Silviano Santiago, particularmente em dois ensaios: no primeiro, de 1979, “Repressão e censura no campo das artes na década de 70*”* (IN: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982), além de uma reflexão sobre o predomínio do “realismo mágico” e do romance-reportagem nos anos 1970, o autor aponta as perdas materiais sofridas pelos produtores de cultura, de um lado, e as perdas sociais da população, de outro, em função da censura; no segundo, às voltas com Constituição de 1988, no ensaio “A literatura brasileira pós-64. Reflexões” (IN: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002), produz um panorama temático da literatura brasileira sob o regime militar, localizando-a no campo do “pós-moderno” dada sua guinada em direção às discussões sobre o poder em diferentes esferas e diante do abandono dos temas iniciados no “realismo de 30”.

O segundo momento, mais recente, diz respeito às interpretações de obras fundadas na apreensão de um trauma social engendrado pelo estado autoritário. Ao segundo movimento pertence, como dissemos, a pesquisa de Lisandro Calegari. Pode-se deduzir que essa segunda maneira de ler parte da produção literária está atrelada, entre outras coisas, aos debates sobre direitos humanos e autoritarismo que vêm se desenhando no país nas últimas décadas.

Essas são as duas linhas de compreensão da produção literária realizada ao longo do regime militar, com o atual predomínio da segunda nos estudos literários. De forma genérica, ao passo que o primeiro momento esteve voltado aos procedimentos técnicos, tendo como valor, sobretudo, a experimentação, o segundo voltou seu empenho para um núcleo *temático* específico da repressão do estado ditatorial.

Das críticas de *Quatro-Olhos*, tanto o primeiro quanto o segundo momento crítico saudaram no romance de Renato Pompeu suas qualidades, principalmente a partir de "Dentro", a primeira parte da obra narrada pelo protagonista enlouquecido. Isso, no primeiro, porque se opunha à literatura de intenção mais acentuadamente mimética, abrindo caminhos para a inovação da linguagem literária, e, no segundo, pela linguagem antirrealista do narrador, cujas tentativas de elaborar o passado eram impedidas pelo trauma histórico imposto pelo regime.

Mas, à exceção das leituras feitas por Costa Lima, Flávio Aguiar e Thiago Pissolati, a crítica se limitou à análise da primeira parte do romance, dando menor valor às duas últimas, sobretudo, à terceira, "De volta". Além disso, a maior parte das interpretações estabeleceu uma relação direta entre *Quatro-Olhos* e a ditadura sob a qual foi escrito.

Digamos então que a fortuna crítica não se ateve, pelos pressupostos críticos em jogo, ao conjunto do romance em sua totalidade. Valorizando a primeira parte, por sua experimentação ou por sua dimensão de embate com a memória, os ensaístas deixaram para segundo plano aspectos da segunda parte do romance, narrativa em que se apresentam acontecimentos no hospital psiquiátrico em que está internado o protagonista, e a terceira, quando Quatro-Olhos deixa a instituição e tenta retomar a vida.

***

É, então, a partir da análise da articulação entre as três partes do romance que o trabalho que se segue pretendeu se organizar. No primeiro capítulo, investigaremos a construção do personagem que dá título ao romance, Quatro-Olhos. Para tanto, faremos uma descrição analítica abrangente da organização geral do romance em suas três partes. A isso seguirá uma análise das tentativas de rememoração da vida que o protagonista faz no primeiro capítulo, sua enunciação e a condição específica em que se encontra no presente – a saber, o hospital psiquiátrico em que está internado. Serão apresentadas as ambições, desejos, obsessões desse protagonista, cujas marcas de origem e classe poderão ser mais ou menos delineadas. Também nesse capítulo serão analisadas as relações que Quatro-Olhos estabelece com os outros personagens da trama, aqueles que são rememorados, como sua esposa (misto de ressentimento e ridicularização), e aqueles com quem convive no presente enunciativo.

No segundo capítulo, focalizaremos a organização da vida no hospital psiquiátrico em que está internado o protagonista, para analisar a organização temporal da trama, a partir dos conceitos de *atividade* e *expectativa*, de Eugene Minkówski. Apresentaremos o conjunto de ações realizadas pelos internados, mostrando como elas estão separadas do tempo narrativo que comanda a segunda parte, bem como esse tempo está submetido à repetição da organização hospitalar (filas, horários e remédios), o que torna as ações dos internados quase nulas. Também nesse capítulo, veremos como se organiza o tempo nas outras partes do romance: na primeira parte, estudaremos o vínculo com o passado; na terceira, a relação com a projeção de um futuro que se desenha ao final do romance.

No terceiro capítulo, por fim, o foco de nosso trabalho estará no projeto político-artístico que o protagonista da trama compusera no passado (um manuscrito que escreveu e que se perdeu) e tenta recuperar no presente. Estudaremos o vínculo que o projeto de Quatro-Olhos tinha com o conjunto de ideias que circulava entre as camadas que estavam na universidade antes do golpe de 1964, bem como o significado da recuperação desse projeto no presente enunciativo, quando o chão histórico parece ser outro.

Capítulo I: O artista

I.1 Aspectos da organização geral do romance e percurso de vida do protagonista

I.1.1 "Dentro"

"*Não queria escrever certo por linhas tortas*"[64]

As linhas gerais da trajetória do protagonista de *Quatro-Olhos*[65] poderiam ser resumidas no seguinte esquema: um sujeito, cujo apelido dá título ao romance, perdeu um manuscrito que escrevera no passado; no presente enunciativo, está tentando reescrevê-lo. Já que, ao longo da trama, não consegue realizar o desejo, Quatro-Olhos, ao final, projeta reescrevê-lo mais uma vez.

De início, salta à vista a circularidade desse percurso, marcado pela *tentativa de repetir a ação do passado*. Entretanto, quem inicia a leitura de "Dentro" – primeira das três partes do romance, narrada pelo próprio Quatro-Olhos e composta por vinte e quatro fragmentos –, depara com uma trama pouco linear e fragmentária[66], o que não permite a apreensão fácil do caminho que resumimos acima e causa alguma desorientação. Ao desconforto se soma também o riso do leitor, provocado já pelo primeiro parágrafo:

> Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável, a pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento. Dei para um amigo meu, funileiro, ler e ele achou muito bom.[67]

Quem tem em mente os romances machadianos se recorda, sorrindo, do primeiro parágrafo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*[68], seja pelo jogo dual dos termos na organização rítmica ("dezesseis aos vinte e nove anos"; "um ou outro sábado", "e de certa

---

[64] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 200.

[65] POMPEU, R. *A saída do primeiro tempo; Quatro-Olhos*. Círculo do livro: São Paulo, 1976. Todas as citações se referirão a essa edição.

[66] Para dar inteligibilidade às diversas questões contidas no conjunto de fragmentos que compõe a primeira parte do romance, será necessário citar trechos de "Dentro" sem obedecer à ordem em que aparecem na trama.

[67] *Idem*, p.191.

[68] "Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito fica assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco" (ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cuba*s. IN: *Obras Completas v. 1.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, p 511).

segunda-feira"; "um romance ou um livro de crônicas"; "universal e eterna"; "nacionais e de momento"), seja pelo elogio da obra que produzira ("obra admirável"). A alusão à obra de Machado de Assis, somada a outras que se estendem ao longo da primeira parte (*São Bernardo, Macunaíma, A rosa do povo, Cemitério dos vivos* e outras mais), aparenta inserção na tradição literária brasileira; ao mesmo tempo, faz o leitor *connaisseur* (leitor ideal deste romance?), à medida que identifica as referências, estranhar: o uso da grande obra da literatura brasileira para falar sobre algo de que não se lembra.

Os procedimentos narrativos de Quatro-Olhos, contudo, não se restringem à citação mais ou menos cifrada e ao descabido em que elas se apresentam. No que diz respeito aos assuntos narrados, passam por nossos olhos, quando se tenta rememorar a vida pretérita: os momentos de formação escolar, a realidade material da família de classe média baixa, a formação universitária, a aproximação da esposa, a carreira profissional como gerente de um banco, a dedicação de boa parte do tempo à escrita do manuscrito, as relações militantes da esposa, o momento em que o protagonista acreditou ser um índio, a busca pelo manuscrito perdido nas periferias de São Paulo. Mas também, quando da tentativa de rememorar aquilo que teria sido narrado no livro perdido, cenas que supostamente constavam no próprio escrito: um certo rapaz apaixonado por moça de quem nunca vira o rosto, a briga de repórteres por noticiar a morte de um sujeito, a construção de uma vila, jovens universitários falando sobre as artes nacionais, uma mãe ex-militante política que veria seus filhos usando drogas e a chamando de careta, um homem que deixara a posição política progressista para tornar-se um liberal e ascender na carreira profissional, uma família em decadência que vê no casamento de uma filha com um operário uma possibilidade de manutenção de seus hábitos, a beleza de uma cebola, os trabalhadores pobres dançando em círculos. Esses assuntos e outros tantos não aparecem, no entanto, numa ordenação linear em que se possa verificar qualquer relação de causalidade entre eles. Pelo contrário, aparecem de maneira quase aleatória, muitas vezes se confundindo e se negando.

Há, como procedimento geral da apresentação desses temas, uma *mistura constante de assuntos narrados*, que se dá, sobretudo, de duas maneiras. Em alguns momentos, é o próprio protagonista que diz não saber do que trata a sua narrativa: "Talvez fosse eu, talvez um personagem do livro"[69], de modo que se misturam o que supostamente

[69] *Idem*, p. 207.

estava escrito no manuscrito e aquilo que vivenciara o protagonista. Em outros, a narração dá saltos mais ou menos abruptos entre um e outro assunto:

> [...] Pouco a pouco foi transformando-se mais em mãe do que em mulher; acusava-me de não pisar o chão, de viver em regiões etéreas, distante da realidade profunda, de não saber a que vinha ou o que tinha a dizer. Talvez eu não tivesse nada a dizer, defendia-me. Ela pronto ficava meiga.
>
> Gosto de sofrer o sol sobre a flor de minha pele e nesse rito pontual, a cada fim de semana, sinto a vida escorrer-me por entre os dedos, sem que eu possa segurá-la; viver parece-me então um pouco ir morrendo e nesse encadear sinistro meu raciocínio se vai limitando até ficar duro como metal, a apontar rigidamente para o tempo involuntário que me domina. Julgo-me, portanto, cercado, mas nesses momentos precisos crescem diante dos meus olhos cheios de luz os personagens tão cheios de vida e senhores de seu tempo em meu livro.[70]

O excerto acima se encontra no quinto fragmento de "Dentro" e está situado após a apresentação que o narrador faz da mulher com quem se casara. O primeiro parágrafo tem como núcleo temático a reação da esposa, no passado, diante de algumas atitudes do protagonista. O segundo se inicia com uma breve reflexão sobre a maneira como o tempo o domina no presente, e o excerto se encerra com a referência aos personagens do manuscrito "cheios de vida e senhores de seu tempo", contrapartida ao momento presente em que vive o narrador. Há, decerto, alguma conexão temática entre os três assuntos: a experiência temporal em determinados momentos. Contudo, isso se dá de maneira tênue e, muitas vezes, essa própria relação frágil fica em falta. A isso se soma a própria organização da primeira parte em fragmentos: justapostos, apresentam um conjunto de cenas, reflexões, descrições, confusões que dão ao conjunto um aspecto caótico.

Soma-se a esse traço da prosa de Quatro-Olhos a maneira como ele *desmente* parte do que enuncia ao longo de "Dentro". A certa altura do primeiro fragmento do romance, escreve o protagonista:

> [...] me recordo que então sabia de cor algumas frases, como [*sic*] hoje esqueci todas. Uma delas dizia assim: "Por aquela tarde estava marcada uma grande repressão no centro da cidade. O rádio dizia isso a cada meia hora, entre anúncios do anil Colma e propagandas do corante Guarany. Havia dias os jornais haviam antecipado a notícia. Estava tudo previsto. Segundo as instruções, repetidas aliás de escola em escola, de lar em lar e nas bulas de remédios, não se poderia conversar com estranhos na rua, nem com os vizinhos nos bancos de ônibus e junto aos pontos devia haver filas; também haveria necessidade de, para adquirir gêneros alimentícios nos armazéns, doces em carrinhos de mão, cuidados no médico, haveria necessidade de dar algo em troca, de preferência notas do Tesouro Nacional. [...].
>
> Hoje não me lembro mais de ter escrito essas palavras.[71]

---

[70] *Idem*, p. 225.
[71] *Idem*, p. 197 - 198.

Note-se que o excerto acima já sugere, pelas imagens ligadas à ordenação da vida (repressão, impossibilidade de haver reuniões, controle nas escolas etc.) e pela marcação do momento histórico dada pela expansão da indústria cultural nacional (os comerciais de anil e corante circulando pelas rádios[72]), a relação entre parte dos acontecimentos narrados em "Dentro" e a ditadura militar brasileira (1964 – 1985). Quanto à construção discursiva, no primeiro plano, é perceptível o problema do encadeamento lógico. No trecho, o paradoxo se apresenta na justaposição das informações: "hoje esqueci todas. Uma delas dizia assim"; "Hoje não me lembro mais de ter escrito essas palavras". Na maneira como desdiz há algo do comportamento de alguém que não distingue o que sabe do que não sabe.

Mas a maneira como Quatro-Olhos desdiz suas afirmações se dá também de outras formas. Se no trecho acima esse desdizer-se aparece de maneira escancarada, há outras passagens em que o procedimento se apresenta de maneira mais sutil. O elogio que faz à obra escrita no primeiro parágrafo, em fragmento posterior é negado pelo narrador ("a obra não valia um caracol"[73]). A informação de que a esposa teria lido o livro também é desmentida ("nunca mostrei à minha mulher [...]. Tinha receio de que ela chamasse o livro de alienado"[74]). Os próprios personagens do manuscrito são descritos de forma paradoxal ao longo da trama. Num fragmento diz que "dominavam a vida"[75]; noutro, diz o narrador: "Na minha construção as pessoas eram marginalizadas dos eventos, presas nas malhas práticas da vida sobre a qual não exerciam a mínima direção"[76].

O desmentir desse narrador, bem como o embaralhamento e ausência de mediações entre os assuntos narrados, se apresentam numa constante *oscilação de tonalidades*. A enunciação passa por eufórica ("Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável"), melancólica ("via minha vida como uma casa desabada"), protocolar ("Dou ciência de que me tinha por esclarecido"), cínica ("No livro, é claro, eu defendia os trabalhadores [...] mas isso era perícia de artista") e ressentida, sobretudo da esposa e dos projetos políticos à esquerda ("eu achava que os exploradores do povo nada tinham a temer daqueles **coiós** que apareciam em casa"). Essas variações estão, a cada passo, e conforme o assunto a que dizem respeito, constituindo significados diversos. Note-se o

[72] Sobre o assunto, ver: ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
[73] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 295.
[74] *Idem*, p. 292.
[75] *Idem*, p. 226.
[76] *Idem*, p. 271.

fechamento do primeiro parágrafo que mencionamos acima. Da grandiloquência tingida de retórica aclamativa acerca de sua própria obra passamos à opinião do amigo – saberemos posteriormente tratar-se de colega de infância, grande leitor de gibis – de entonação, por assim dizer, coloquial, cuja opinião é regida por um ponto de vista banal, corriqueiro em termos de leitura crítica ("muito bom").

Os três aspectos estilísticos (mistura de assuntos, desmentir e oscilação tonal) podem ser vistos no segundo parágrafo:

> Perdi os originais há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia, indubitavelmente, um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. Às vezes, sinto dúvidas e hesitações; durante algumas horas da madrugada à manhã do último 1º de Maio, por exemplo, cheguei a excogitar, com pânico crescente – de que não se tratava de obra-prima.[77]

Da complacência coloquial que se pode ver pela reposição da avaliação do amigo funileiro, o narrador passa a uma entonação algo desconfiada, dizendo que não esclarecerá as circunstâncias em que a obra se perdeu – o que fará ao final de "Dentro", após ter afirmado ao longo do percurso não saber onde teriam ido parar seus escritos. Nisso estão a alteração de tonalidade e o desmentir a longo prazo. A curto, como se lê no período seguinte, Quatro-Olhos melancólico, diz ter havido no trabalho "indubitavelmente" *um* tema para depois colocar a afirmação em xeque: "ou *vários* temas". De todo modo, afirma não conseguir reproduzir nada do manuscrito – o que, já vimos, se desmentirá páginas depois. Na sequência, desce ao comum dos mortais ("Às vezes, sinto dúvidas e hesitações") para lembrar-se do momento em que duvidou da qualidade da grande obra, mas a dúvida foi passageira, como se vê no início do parágrafo seguinte: "Tais sentimentos me deixaram constrangido, mas foram [...] rapidamente desfeitos pela certeza sossegada de que o padrão era alto, apaixonado e messiânico"[78]. Os rápidos saltos entre um e outro assunto também se deixam ver: a perda do manuscrito, a lembrança do que havia no trabalho e as dúvidas que ele se pôs a si mesmo. Além disso, a escolha lexical ("indubitavelmente", "hesitações", "excogitar") e algumas formulações ("guardo apenas memória vaga") conferem uma aparência de figura intelectualizada ao narrador; porém, sob perspectiva lógica, seu discurso põe dúvidas ao leitor: lembra-se

[77] *Idem*, p. 191.
[78] *Idem, ibidem.*

indubitavelmente de algo, mas com memória vaga; daquilo que se lembra, não se lembra realmente, e vice-versa.

No conjunto, os traços estilísticos desse narrador levarão o leitor a questioná-lo em sua autoridade. Trata-se, afinal, de um *narrador pouco confiável*. No que diz respeito à plausibilidade da trama, isso se explicará na segunda parte do romance, "Fora", quando se confirma aquilo que estava apenas sugerido na primeira: Quatro-Olhos está confinado num hospital psiquiátrico e o conjunto de fragmentos a que temos acesso em "Dentro" foi escrito nesse espaço. O desajuste que, desde o primeiro parágrafo, faz rir o leitor, se dá porque estamos diante de um narrador enlouquecido.

A loucura em *Quatro-Olhos* já havia sido identificada por J. G. Machado, num estudo pioneiro sobre as obras do período, como sendo "uma forma de sensibilidade" através da qual o protagonista consegue, escrevendo, sobreviver[79]. Nessa leitura, a loucura do protagonista e sua escrita se dão em oposição ao "contexto social opressor" – o que situa a loucura de Quatro-Olhos nos anos de Ditadura Militar, restringindo assim a interpretação do romance àquele contexto. Flora Süssekind, por sua vez, diz que a tematização da loucura permite "que, no momento mesmo de maior sucesso da literatura parajornalística, se reafirme, contra a corrente, a ideia de ficcionalidade e se problematize a própria figura do narrador"[80]. Já Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves defendem que, na loucura de Quatro-Olhos, haveria

> [...]no mínimo, dois conteúdos: a loucura enquanto forma de transgressão da ordem institucional e social, e a loucura enquanto liberadora de um discurso fragmentário que, de certa forma, checa e critica o modelo racionalizante do pensamento ocidental burguês. [...]
>
> As sugestões que o tratamento do tema da loucura traz no sentido de crítica à ordem institucional e política certamente estão presentes em Carlos Sussekind e Renato Pompeu[81].

Os três comentários sobre a loucura em *Quatro-Olhos* se situam entre os primeiros ensaios elaborados entre o final dos anos 1970 e início dos oitenta, quando se tentava avaliar a produção literária criada ao longo do regime militar. Como dissemos, estava em voga àquela altura, em termos amplos, o confronto entre obras que recuperavam a plausibilidade realística e aquelas que faziam da experimentação seu campo de trabalho, como demonstramos na introdução deste trabalho. Nesse sentido, a loucura como

---

[79] MACHADO, J. G. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.
[80] *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.67.
[81] "Política e literatura: a ficção brasileira dos anos 70" IN: *Anos 70, literatura*, Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 63.

elemento estruturante no romance de Renato Pompeu aparece, para alguns desses críticos, como signo de inovação e experimentação.

Mas, mais do que apontar uma loucura em abstrato no romance e seu significado mais generalizante, é possível a partir de alguns trechos de "Dentro" circunscrever parcialmente aquilo a que está submetido Quatro-Olhos:

> [...] o mundo dentro da minha cabeça parecia mais real do que os borrões indistintos que eu via fora de mim e as pessoas à minha volta surgiam aos meus olhos envoltos em manchas esbranquiçadas, luminosamente desfeitas em pedaços que às vezes me batiam à consciência, um tom de voz, a forma de uma orelha, o movimento de alguns quadris – essas peças se destacavam e pareciam compor com meus pensamentos um mundo mais concreto e todo o resto, as aulas, ir buscar pão no armazém, estudar e fazer as lições, ajudar a encerar a casa, todas essas atividades me pareciam irreais e fantasmagóricas, encenações e número de circo. O mundo concreto e verdadeiro estava dentro do meu cérebro e nas páginas dos livros que eu lia onde tudo parecia obedecer com exatidão a leis rigorosas, como os heróis da tragédia, que enfrentam o mundo com sua lógica interna. Então, aquelas irregularidades do mundo em torno de mim, em que o bem logo se confundia com o mal, em que ser escolhido representante da classe implicava em [*sic*] denunciar à diretoria os alunos malcomportados, em que o bom comportamento era ficar quieto e não se mexer, em que estudar era decorar bobagens, foram me assustando e levando a crer que a verdade não se encontra no mundo de fora, em que tudo se transforma no seu contrário,mas na realidade viva do pensamento ou nos livros, nos quais o pensamento de outros vinha cristalizado, pronto para o uso.[82]

O trecho acima é parte da tentativa de rememorar a vida pretérita, num fragmento em que Quatro-Olhos narra sua formação escolar. Nos termos do narrador, o mundo "de dentro" do pensamento associa-se àquilo que "parecia mais real", ao concreto, ao verdadeiro, ao rigor, à cristalização; o "de fora", por sua vez, está ligado aos borrões, às manchas, ao desfeito, à irregularidade, à confusão, à não verdade. Ainda segundo Quatro-Olhos, o mundo de fora era fragmentário ("um tom de voz, a forma de uma orelha"), mas que compunha com o pensamento dele "um mundo mais concreto". O protagonista busca construir um mundo verdadeiro, segundo lógica interna e rígida, em oposição à falsidade – nos termos do narrador – do mundo externo. Estamos, a partir do trecho, diante da gênese de um *narrador delirante*[83], cujos alucinações de grandeza (a grande obra de arte, por exemplo) compõem sua maneira de narrar. A escrita, no presente enunciativo, do livro perdido, que se apresenta em "Dentro", se revela como reconstrução do mundo. Então, a

---

[82] POMPEU, R. *op. cit.* p. 274 – 275.

[83] Para o conceito de delírio neste trabalho, nos valemos dos estudos de Freud sobre o caso Schreber: "[...] o paranoico constrói-o [o mundo] de novo, não mais esplêndido, é verdade, mas pelo menos de maneira a poder viver nele mais uma vez. Constrói-o com o trabalho de seus delírios. A formação delirante, que presumimos ser o produto patológico, é, na realidade, uma tentativa de restabelecimento, um processo de reconstrução". (ver: FREUD, S. "Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (*dementia paranoides*)" IN: *O caso de Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Trad. James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1969)

primeira parte do romance é organizada a partir do delírio de Quatro-Olhos, em que se misturam vida pretérita e ficção.

Essa condição do narrador e aquilo que se apresenta sob essa perspectiva darão à trama uma fisionomia como que "des-lou-cada"[84]. Quando Gunther Anders estudou a obra de Kafka, o sentido dessa expressão residia na maneira como o autor tcheco "*deslouca* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura"[85], e ele "manipula [...] essa aparência louca como algo totalmente normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco é considerado normal"[86]. No romance de Renato Pompeu, o caso é outro, além da diferença qualitativa que separa os dois autores: a loucura de Quatro-Olhos faz com que, através de suas lentes, se estranhe o mundo narrado que ele pretende reconstruir, na medida em que nos aproximamos daquilo que é narrado pela perspectiva individual das vivências desse narrador em primeira pessoa. Aproximamo-nos para, com a leitura da obra, distanciarmo-nos, como veremos.

I.1.2 "Fora"

Simultaneamente à tentativa de rememoração delirante de Quatro-Olhos em "Dentro" ocorrem os eventos narrados em "Fora". Nessa segunda parte do romance são apresentados os acontecimentos que se dão no hospital psiquiátrico em que está o protagonista. Ganham a cena, além de Quatro-Olhos, outros personagens também internados, de modo que o efeito primeiro produzido pela montagem do romance é a percepção de que a condição do narrador de "Dentro" não é apenas dele, mas também de outros.

Em "Fora" chama atenção do leitor a alteração do foco narrativo. Diferentemente de "Dentro", em que narrava o protagonista delirante, a segunda parte de *Quatro-Olhos* apresenta um narrador em terceira pessoa que quase sempre atua como onisciente neutro. O ponto de vista mais convencional – não delirante – na segunda parte ajuda a lançar luz sobre o que é narrado na primeira. Note-se que a organização da trama coloca em primeiro lugar o discurso fragmentário, lacunar, de difícil apreensão para, na sequência, deslindar

---

[84] ANDERS, G. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Trad. M. Carone. *São Paulo:* Perspectiva, 1969, p. 15.
[85] *Idem*, p. 15 – 16.
[86] *Idem*, p. 16.

parte das dificuldades que se apresentavam em “Dentro”. Ao mesmo tempo, a simultaneidade das ações nas duas partes do romance se, por um lado, garante a coerência interna da narrativa (algo como: Quatro-Olhos narra dessa maneira pois está delirando e está internado em um hospital psiquiátrico), por outro, tem como efeito o distanciamento do discurso do protagonista de “Dentro”. Mais do que já estava colocado na primeira parte do romance – o narrador pouco confiável de que falamos –, na segunda, aquilo que se leu anteriormente é desacreditado, ou posto em suspeita, e assim precisa ser lido, sem o quê há prejuízo para a compreensão de *Quatro-Olhos.*

A alteração do ponto de vista, além de promover o que estamos chamando de distanciamento do personagem Quatro-Olhos e de sua narrativa, também faz pensar sobre os títulos dessas partes concomitantes e seus significados para a trama. Vimos, em “Dentro”, que o protagonista opõe ao mundo de dentro, em que é elaborado seu delírio, o mundo de fora, título da segunda parte do romance. A primeira parte, correspondendo ao mundo interno do protagonista, permite entrever a realidade psicossocial que o determina. A segunda, por sua vez, correspondendo ao mundo externo ao protagonista, mostra que a loucura não é particularidade de Quatro-Olhos, ao mesmo tempo que caracteriza o mundo institucional em que ele está inserido. A leitura do romance permite ler no *dentro* o mundo de fora e, no *fora*, o mundo de dentro. É a partir desse jogo que acompanhamos as tentativas de rememoração da vida pretérita e da obra perdida pela voz de Quatro-Olhos na primeira parte do romance e o presente enunciativo do mundo “de fora” em que se inscreve essa rememoração, na segunda.

Nisso, há também em “Fora” uma aparência *desloucada*, mas em sentido diverso do da primeira parte. Na narrativa da segunda parte, que sabemos desde o início ser a da vida de pessoas confinadas num hospital psiquiátrico, se encenam, a partir de uma constituição tipificada de personagens da sociedade brasileira, aquilo que está propriamente *fora* de *Quatro-Olhos*.

I.1.3 “De volta”

“De volta”, a terceira parte do romance, menos estudada pela crítica, permite ver a estrutura temporal que organiza *Quatro-Olhos.* A cronologia do enredo é composta por dois momentos: o primeiro corresponde às duas primeiras partes do romance em que o protagonista está internado num hospital psiquiátrico; o segundo diz respeito ao momento em que o personagem central, tendo alta no hospital, busca retomar sua vida e projeta

reescrever o livro perdido – ao segundo momento correspondem os eventos narrados na última parte do romance.

"De volta" se inicia com a entrevista de alta do protagonista ao que sucede sua saída do hospital psiquiátrico, mantendo-se, como em "Fora", o narrador onisciente neutro. E, diante da situação brasileira (que se presume ser a da Ditadura Militar), Quatro-Olhos decide escrever mais uma vez o livro – e a decisão encerra o romance. "De volta" se configura como a repetição da ação original que dá sentido à trama, a escrita do livro, ou o mundo de "dentro" de Quatro-Olhos. Essa trajetória circular dá ao romance, no conjunto, um aspecto repetitivo no que diz respeito à sua organização temporal.

I.2 Rememoração e ressentimento

I.2.1 Juventude, delírio e escola

Desde que se iniciaram os estudos sobre a "literatura do trauma" na virada dos anos 1990 para o início dos anos dois mil, a condição psíquica do protagonista de *Quatro-Olhos* foi considerada como atrelada à situação histórica da Ditadura Militar. Elizabeth Cardoso afirma que, na medida em que o discurso da loucura subverte o discurso institucional, reorganizando o real, *Quatro-Olhos* "configura a loucura fragmentada e caótica como metáfora da resistência à ditadura militar"[87], lançando o seguinte questionamento interpretativo: "Teria ele [Renato Pompeu] buscado representar a dor imensurável do torturado, que, além de violências físicas e psicológicas, tem que conviver com a dor da impossibilidade de narrar, de nomear suas memórias?"[88].

Em outro exemplo. Lisandro Calegari afirma que o texto

> [...] manifesta indícios tais como a destruição do sujeito dentro do sistema autoritário, apresentando-se, ainda, numa construção literária pautada na fragmentação, no uso de uma linguagem de caráter antirrealista, no questionamento da narrativa e na luta contra o esquecimento.[89]

No conjunto, os aspectos mencionados apresentam dois problemas: concentrar a análise de *Quatro-Olhos* na primeira parte do romance, sem tomar o distanciamento que a obra pede ao leitor; e estabelecer, numa relação consecutiva, um vínculo direto entre a ditadura militar e a loucura do protagonista. Do que se depreende da leitura do romance,

---

[87] CARDOSO, E. *Apontamentos sobre ditadura e loucura em* Quatro-Olhos, *de Renato Pompeu*, Revista *Fronteiras* (PUC-SP), 2014, p. 48.
[88] *Idem, ibidem.*
[89] CARLOS CALEGARI, Lizandro. A Ficção Brasileira Pós-64: A política da memória e do apagamento da história em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu. Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução [S.l.], n. 13, agosto/ 2015, p. 104.

conforme se pode acompanhar em "Dentro", desde a infância Quatro-Olhos já delirava: "ao meu redor, na sala de aula, eu surpreendia sombras desmanchadas"[90] – numa referência aos colegas pobres e à instituição com suas regras.

A saída encontrada por Quatro-Olhos, segundo o que escreve, é tornar-se latinista. Ele enuncia essa decisão como "fuga" dos delírios, mas sabemos, pelo que se formaliza, que o próprio desejo de ingressar nos estudos de latim compõe o delírio do protagonista. A paixão pela língua latina se justificava pelo "*rigor sonoro* das conjugações de declinações e [com a *mecânica perfeita* da frase latina"[91]. Embora com peso menor na trama, o primeiro projeto pessoal tem alguma conexão com o manuscrito perdido: em ambos os casos se trata da composição de um sistema rígido com "rigor" e "mecânica perfeita".

Aliás, o suposto afastamento do mundo social de Quatro-Olhos – a dedicação aos projetos pessoais –, é permitido a ele por sua posição na divisão das classes sociais. Sabemos por suas palavras que foi "criado na classe média baixa"[92], filho de um pai "funcionário público e virador"[93] e estudou em escola pública, onde se distinguia de seus pares por não ter que trabalhar. Alguma estabilidade, advinda do funcionalismo público, somada aos arranjos de virador do pai, permitia ao personagem dedicar-se aos estudos, ainda que, como os outros alunos da escola, Quatro-Olhos tenha vindo de família de trabalhadores.

De todo modo, assim como o projeto de tornar-se latinista, o impulso inicial para a criação da grande obra de arte, centro do romance, está fundado também na condição delirante de Quatro-Olhos: "assim, aos dezesseis anos, já no científico, me pus também a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia"[94]. Mais tarde, o livro ganharia outros contornos:

> [...] o livro começou como uma coleção de historietas, no correr dos anos conseguiu um fio condutor nas chamadas *preocupações políticas da juventude*, transmutou-se depois numa avantesma fulgurante sob influxo avassalador do realismo fantástico e já estava inaugurando uma cascateante nova corrente da literatura quando o perdi[95].

---

[90] POMPEU, R. *op. cit.* p. 277.
[91] *Idem*, p. 237. [grifos nossos]
[92] *Idem*, p. 298.
[93] *Idem*, p. 274.
[94] *Idem*, p. 275.
[95] *Idem*, p. 219. [grifos nossos]

I.2.2 A vida universitária

Pelo que narra Quatro-Olhos, foi na faculdade que tais "preocupações políticas da juventude" apareceram:

> Isso [a vida confortável] para mim até poderia ser o bastante, desfeitos os *sonhos de um mundo mais igual e livre que cheguei a nutrir na faculdade*, mas para minha mulher era uma tragédia. Em parte porque, a meu ver, ela não tinha ainda enfrentado o mundo cá de fora, já que fazia carreira acadêmica e nunca tinha saído da faculdade. Em parte também, no entanto, por ela levar à última consequência as *premissas de que todos partíramos e que eu havia abandonado* no meio, deixando-as intocadas como verdades mas ineficientes como motores da minha vida. Minha desculpa era o livro.[96]

O trecho acima diz respeito ao momento em que Quatro-Olhos está rememorando a passagem da vida universitária ao mundo do trabalho. O excerto permite verificar que, no ambiente universitário (quando se aproxima de sua esposa, líder do movimento estudantil), nosso narrador estivera relativamente imbuído dos ideários de esquerda que circularam entre o final dos anos 1950 e início dos sessenta – quando cursou economia e administração. Depois, Quatro-Olhos distancia-se das posições políticas avançadas, assumindo uma posição para a qual ser de esquerda estaria ligado à juventude; passados os anos, só continuaria de esquerda quem nunca saíra da faculdade, quem nunca "enfrentou o mundo cá de fora". Aliás, trata-se de uma posição curiosa para um personagem que, ao longo da vida, buscou conforto para justamente poder "fugir" do mundo "de fora". O protagonista legou lugar menor à participação política; o livro o faria grande.

A relação com o conjunto de ideias políticas discutido na faculdade fica mais evidente em outros trechos:

> [...] Na faculdade eu votava com os mais extremistas e me oferecia para pequenas tarefas, tais como dormir na sede do grêmio durante as ocupações da escola na campanha para conseguir que a direção universitária fosse composta de um terço dos alunos. Então eu dormia sobre o chão num saco de dormir, tomando muita pinga. Mas confesso que não me interessavam as discussões sobre alta política nas assembleias; tudo de que eu queria saber eram as propostas imediatas e eu apoiava sem pensar muito o que me parecia mais avançado, greves e ocupações. [...][97]

Os acontecimentos que permitem identificar o mundo dos eventos políticos da vida universitária do protagonista estão, em alguns casos, relativamente cifrados, como

---

[96] *Idem*, p. 263. [grifos nossos]
[97] *Idem*, p. 263 – 264.

no excerto acima. O episódio parece ter como pano de fundo a chamada "greve do 1/3"[98] realizada pelos estudantes da Universidade de São Paulo em 1962. Ainda no que se pode entrever do mundo de fora, não é difícil reconhecer na passagem, juntando-a ao convívio entre alunos de diversos cursos e a presença constante dos debates políticos, o ambiente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP – o prédio da Maria Antônia, como era conhecido[99].

Já do mundo "de dentro", fica declarado o envolvimento algo minguado de Quatro-Olhos com a atuação política. O trecho diz também sobre uma espécie de autoconsciência que o protagonista teria de sua condição de massa de manobra – leitura corrente e sintomática à época. Mas, mesmo participando mediocremente, Quatro-Olhos envolveu-se na faculdade com as atividades políticas e essa relação influenciou a obra que estava escrevendo à época.

Ainda em outro trecho, em que narra o momento de sua entrada na universidade e seu primeiro voto nas eleições que levariam Jânio Quadros ao poder, diz Quatro-Olhos sobre um sujeito com quem conversara:

> [...] O nordestino do voto em branco ou nulo tinha o rosto chupado como de varíola e falava sem parar na *nouvelle-vague* francesa no cinema; insistia em que a literatura não tinha mais sentido, já que se dirigia ao homem só, ao homem sentado a uma poltrona na sala burguesa com clara iluminação difusa e o soalho pintado de branco e preto – à parede haveria papeis com anjos tocando harpas em fileiras uniformes, tudo meio sobre o rosa e o azul, com folhagens de um verde esmaecido. [...] Assim estava decretada a falência da literatura, o que valia era o cinema, dirigido à massa e incentivador do diálogo entre os espectadores e por isso mesmo o mau filme era válido, por gerar a recusa, e a recusa como aceitação era afinal uma atitude e justamente o que era necessário era fazer a massa assumir atitudes. Talvez nesse sentido o mau filme fosse superior ao bom, que originaria apenas uma aprovação passiva, portanto tratava-se de fazer maus filmes, fomentando a discussão e a vaia. Em breve, desse modo, a massa estaria em estado de efervescência, preparada para a ação e a um passo da ação.[100]

A descrição discrimina o personagem "nordestino magricela", que, por sua vez, ridiculariza a literatura dirigida ao homem burguês. O narrador caracteriza o nordestino

---

[98] Segundo Rodrigo Patto Sá Motta, a chamada "greve do 1/3", desencadeada na USP em 1962, além de exigir a participação estudantil nessa proporção, dava mostras dos interesses dos estudantes, para os quais "a universidade deveria ter estrutura mais moderna e ágil, capaz de produzir conhecimento útil ao desenvolvimento, mas deveria colocar-se também ao lado das causas sociais e servir de vanguarda às transformações socialistas" IN: *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

[99] Para uma discussão sobre a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Rua Maria Antônia e os conflitos daquele espaço, sobretudo em 1968, ver: CARDOSO, I., *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

[100] POMPEU, R. *op. cit.* p. 285.

com um “rosto chupado”, sem distinguir se ele defendia o voto nulo ou branco – dando a entender que, para Quatro-Olhos, essa preocupação não tinha importância; repõe parte do argumento daquele sobre quem fala com uma sequência de orações coordenadas pela conjunção “e”, fundamentando, em termos rítmicos, a ideia de que o nordestino falava sem parar; além disso, pelo uso do discurso indireto livre, atribui a esse homem a afirmação de que ele decretara o fim da literatura e a ideia de que o mau filme seria melhor do que o bom por suas condições de provocar as ações do povo. Pelo ângulo de Quatro-Olhos, está exposta nessa passagem uma espécie de súmula de proposições da arte avançada do período – o que dá o tom da relação do protagonista com certos projetos estético-políticos daquele momento. O trecho poderia ser lido como uma caricatura mal-intencionada de um Glauber Rocha, por exemplo.

I.2.3 A vida após a universidade

Ao se recompor a fábula de *Quatro-Olhos,* cuja organização na trama é pouco linear, mesclando lembrança e invenção, à passagem do protagonista pela universidade segue-se a vida conjugal. A esposa dá continuidade à carreira universitária como professora. Quatro-Olhos, por sua vez, vai trabalhar em um banco:

> Hoje, a noite escorre pelos meus dedos enquanto vou lembrando do livro. No funcionalismo, um titular de secretaria me pegou para seu assessor num banco de sua propriedade, baseado em meu título universitário. Comecei a ganhar dinheiro, sob protestos de minha mulher, a quem sustentei na pós-graduação, sempre com teses a destruir os poderosos. Tinha tempo para escrever o livro, mesmo quando chefiei a introdução de computadores no banco, para desespero dos clientes.[101]

Há no trecho escárnio em relação à esposa, já que ela falava mal da ascensão econômica do esposo, mas foi por ele sustentada; seus estudos políticos contrários aos “poderosos” do capital eram financiados por alguém que trabalhava para um banco, numa posição bem arranjada. Essa postura de Quatro-Olhos, algo ressentida, marca a relação com a esposa nos trechos em que ela é mencionada. Os confortos da vida pequeno-burguesa permitiam que Quatro-Olhos continuasse escrevendo seu manuscrito (“Tinha tempo para escrever o livro”). O trabalho no banco, segundo o protagonista, acontecia de modo automático, de modo que podia concentrar seus esforços, em grande parte de seu tempo, na escrita do manuscrito. A essa altura, o trabalho com o livro, segundo nos conta Quatro-Olhos em outra passagem, não correspondia mais aos anseios políticos que o

[101] POMPEU, R. *op. cit.* p. 235.

alimentaram durante a vida universitária: "De manhã, no livro, projetava minhas pequenas raivas com vingancinhas contra supermercados e butiques até que, pouco a pouco, passou de obra de arte a coletânea de minha impotência"[102]. Note-se que a posição, desvestida de empenho político, deixado no passado, oscila entre a compreensão de que a obra tinha força, colocando o personagem numa posição acima dos outros – as vinganças levadas a cabo na obra –, e a clarividência da pequenez do gesto. De todo modo, são pensamentos inscritos em seus delírios de grandeza, que consistia no desejo de sobressair-se em relação aos pares.

Mas, se os anseios de Quatro-Olhos passam, àquela altura, a ser outros em oposição às posições políticas da juventude, algo daquele espírito geral dos anos de pré-revolução ainda parece estar presente na vida desse protagonista após a vida universitária:

> [...] Critico minha mulher, mas no fim de contas eu participava da escola de samba *igualmente como um estranho,* a desconfiar sempre que da escola era membro apenas tolerado, limitando-me a cumprir com rigor as tarefas que me eram impostas e principalmente a pagar com exação a mensalidade[103].

A participação numa escola de samba faz lembrar, sob o prisma do "mundo de fora", certo interesse das classes médias universitárias pela chamada "cultura popular". Ainda assim, o próprio Quatro-Olhos, mesmo participando como o fizera no movimento estudantil anos antes, reconhece sua condição distanciada. A relação com as ideias anteriores a 1964 é reforçada pela comparação com a esposa, cuja ação estava atrelada à chamada "ida ao povo" daqueles anos.

A narrativa banal da vida pequeno-burguesa, composta pela mediocridade da participação na escola de samba, pelas vinganças empreendidas no livro, pelo trabalho automático no banco, surpreende quando Quatro-Olhos narra uma outra face de seu delírio:

> [...] Dei para misticismos; um belo dia acordei certo de que era descendente de índios, mal colocado num mundo de brancos – daí eu não aceitar a vida que me surgia pela frente. Comecei a estudar a genealogia de minha família e convenci-me de que era mesmo índio; consultava ao espelho os cabelos escorridos e os olhos puxados para certificar-me. Notei, pela história, que os três milhões de índios da descoberta não poderiam ter sido todos massacrados – e aí estavam os caboclos. Li também num livro de curiosidades que a memória dos ancestrais fica guardada na medula, no alto da coluna vertebral, e convenci-me de que era verdade. Por isso, afinal descobri, eu gostava de andar nu e de passear pelo mato. Por isso não gostava de trabalhar para os gringos.

---

[102] *Idem,* p. 231, grifos nossos.
[103] *Idem,* p. 223.

> Por gringos, eu entendia os ricos, os brancos, os inimigos, os que ganhavam acima de dez mil cruzeiros por mês. A eles eu devia a perda da minha condição de índio; por tática da minha raça para sobreviver eu tinha sido educado como branco, mas bem lá por dentro eu guardava ódio ao seu mundo. Comecei a falar em voz alta.
>
> – Eu sou índio, eu sou índio.
>
> E minha mulher a exigir que eu tivesse preocupações mais concretas; eu a andar nu pela casa a tomar pinga, na falta de cauim; e minha mulher não se escandalizava (como escandalizar uma grã-fina?), apenas me impedia de assim receber visitas. Comecei a notar que me casara com ela para melhor me proteger do mundo dos brancos, que ela trazia colado à pele, cheia de razões e esquemas, filha da indústria e do comércio; com todos seus pedantismos de grã-fina ela queria criar mundos novos com as ferramentas de que podia dispor, eu a achar que continuaria a ser mundo de branco.
>
> Estava eu muito satisfeito com a nova identidade. Continuava a escrever o livro, mas já agora como observador, sem interesse maior pelo destino dos personagens; era como se lidasse com uma coleção de selos. Passei a suportar melhor o trabalho e fui até promovido; chegado em casa, tirava toda a roupa e ficava junto a vasos de planta, imerso em profundas libações. Comecei a lidar com o livro como se fosse um relatório que tivesse que mandar à minha tribo sobre aquela gente curiosa. Dinheiro para mim era papel pintado e no livro fui contando como tudo no mundo dos brancos era pago em dinheiro, como aliás eu já tinha insinuado antes. Havia por exemplo o casal com bebê de colo.
>
> – Ele sorriu para você, minha cara, prestou-lhe um serviço; é preciso retirar de sua conta corrente e depositar na dele.
>
> – Não senhor, ele sorriu pensando em você. Eu sei dizer quando ele sorri pensando em mim e quando ele sorri pensando em você. É da sua conta-corrente que deve ser feita a retirada.
>
> Nas ruas os vizinhos se perdiam em salamaleques, discutindo de quem o bom dia valia mais e à conta de quem devia ser feito o crédito. Ao cumprimento de um personagem mais graúdo, um rapaz tirou a gravata e a entregou, pois não dispunha de meios fungíveis, enquanto a mãe do bebê creditava na conta dela, retirando da do bebê, o banho que lhe dera, sabonete incluído.
>
> [...]
>
> Durou pouco, porém, minha condição de índio; cansei-me do brinquedo e comecei a dar ouvidos a minha mulher, que falava em afastamento do mundo e loucura.[104]

A referência cifrada à "Carta às Icamiabas", reconhecida pelo leitor de Mário de Andrade, faz mais uma vez o leitor rir. Nessas lembranças, em que Quatro-Olhos conta ter passado a escrever seu livro como um relatório à tribo, está em jogo sobretudo a submissão de todas as relações à lógica da mercadoria ("discutindo de quem o bom dia valia mais e à conta de quem devia ser feito o crédito"). O efeito crítico se alcança, não pela produção de uma grande obra inserida no mundo do qual o narrador-protagonista pretende se afastar, mas afastando-se ainda mais, do ângulo do narrador, do mundo "de

[104] *Idem*, p. 231 - 233.

fora", recorrendo a uma lógica por assim dizer não capitalista – o simulacro delirante da vida indígena que estranha a mercadoria.

A construção do raciocínio de Quatro-Olhos chama atenção. Há nela método: diante do estudo de genealogia, o protagonista *se convence* que "era mesmo índio", o que se confirma pela *aparência* diante do espelho e pela *história* dos indígenas que não poderiam ter sido todos eliminados. Além disso, a *leitura* de uma revista de curiosidades *convence* Quatro-Olhos do lugar em que fica guardada no corpo a memória dos ancestrais. *Por isso* descobre que gosta de andar nu e *por isso* não gostava de trabalhar "para os gringos". Delirante e algo risível (o recurso à revista de curiosidades), a estrutura do argumento é rígida, sistemática, como era o estudo da língua latina e, também, embora oscilando de acordo com o que vai rememorando, a reconstrução do manuscrito perdido. Então tornar-se índio é parte do delírio. Somados crítica e delírio, que se desenham ao longo da rememoração e já estão presentes na infância de Quatro-Olhos, o leitor está diante de uma espécie de esclarecimento às avessas: a condição da loucura atua para realizar a crítica.

I.2.4 A esposa

Na tentativa de reescrever o livro perdido, há certamente um projeto. Mas, na trama, há um outro projeto que se opõe ao de Quatro-Olhos. Trata-se das ações políticas da esposa, de quem não sabemos o nome ou qualquer característica física. Quando mencionada, ao longo de "Dentro", a esposa é ridicularizada pelo protagonista, sobretudo por suas posições políticas. Da perspectiva de Quatro-Olhos, a diferença entre ele e a esposa é sintetizada da seguinte maneira: "[...] ela, a grã-fina, querendo criar, arrebentar, destruir e renovar e eu, o popular, sonhando esculpir minha vida com dinheiro, tricotar com paciência uma colcha almofadada de sossego, uma parede de conforto entre eu [*sic*] e o mundo"[105]. Note-se que Quatro-Olhos ridiculariza sua esposa em função da direção oposta que seu projeto toma em relação ao dele. Ela se opõe à "colcha almofadada de sossego", à "parede de conforto entre eu [*sic*] e o mundo". Em outro trecho, diz Quatro-Olhos: "Minha mulher era diferente [de mim], para ela o real era o mundo do qual eu procurava fugir, fantasiando-me de escritor ou de índio"[106]. Na lógica do protagonista, a esposa tem um projeto que vai na direção contrária ao seu, já que ela queria transformar

[105] *Idem*, p. 235.
[106] *Idem*, p. 233.

o mundo, e desse mundo, segundo narra, ele queria fugir. Na mesma lógica de transformação do mundo estava o projeto político do nordestino que falava de cinema. E também, na mesma linha, os participantes do grupo de estudos da esposa:

> Eu via seus amigos, me pareciam todos incompetentes; não eram contra o mundo atual por ser como é e sim por não lhes ter trazido benefícios. Em uma firma não chegariam a posições de responsabilidade, como queriam ser responsáveis por mudanças sociais?[107]

Há no trecho ridicularização e uma tonalidade ressentida[108]. No romance, quando o grupo é mencionado, predomina a desmoralização sempre do ângulo de alguém que se imagina em posição superior. Quando contrapomos o excerto acima à biografia do protagonista, sabendo que ele trabalhava como gerente de um banco, percebemos que, se fosse necessário, pelo menos, chegar a uma posição de responsabilidade em uma firma para se responsabilizar por mudanças sociais, ele, Quatro-Olhos, havia alcançado isso. Da mesma maneira, quando o nordestino falava da obra participante, havia na ironia do narrador, implícita, a ideia de que ele, o protagonista, teria feito a grande obra de arte, como se anuncia desde o primeiro parágrafo do romance.

Aos projetos políticos avançados que vão aparecendo ao longo de "Dentro", Quatro-Olhos opõe seu projeto. Os primeiros são coletivos, fundados naquelas ideias que o protagonista também nutrira na universidade; o segundo, o livro, é individual, fechado em seu mundo "real", "de dentro". Aqueles são dinâmicos e querem transformar o mundo; este, o de Quatro-Olhos, é estático, rígido, sistemático, delirante. À participação da esposa naquelas lutas políticas das quais o protagonista afinal se ressente, na medida em que elas avançam no sentido diverso de seu projeto o protagonista responde:

> [...] Queria converter minha mulher em estátua, deixá-la sem voz e vontade, segurar o tempo, manter a vida como pedra limpa. A um ponto eterno aspirava, vide pedra raspada, dura e firme, chegar a um momento puro. Era escoimar a vida de todo acidente, mergulhar na essência, viver imerso nela, parado imóvel. Em volta, minha mulher se mexia e fazia barulho.[109]

Trata-se de uma vontade de submetê-la, como o resto do mundo a seu redor, a seu projeto pessoal: "segurar o tempo, manter a vida como pedra limpa", "dura e firme, chegar a um momento puro", "escoimar a vida de todo acidente", "viver imerso nela, parado imóvel". Vimos que recriar o mundo imobilizado é o centro das fantasias do protagonista em seus delírios. Mas esse projeto, na mente de Quatro-Olhos, é confrontado pelo

---

[107] *Idem,* p. 239 – 240.
[108] Pensamos aqui em uma característica específica do ressentido: aquele que imputa sobre o outro a culpa de seus problemas. Ver: KEHL, M. R. *Ressentimento.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.
[109] *Idem,* p. 240.

movimento da esposa, que se pode traduzir como desejo de alteração do mundo – a esposa, afinal, é uma militante política de esquerda e é sempre sob essa perspectiva que aparece nas rememorações de Quatro-Olhos.

Mas, ao final de "Dentro", o protagonista revê parte de sua posição quanto à esposa e seus companheiros:

> [...] Minha mulher prosseguia nos estudos e fazia carreira universitária. Mas não era o centro da vida dela – sua razão de viver eram as reuniões de que participava dentro e fora de casa. Eu achava que os exploradores do povo nada tinham a temer daqueles coiós que apareciam em casa, no entanto me enganei; vários deles foram presos em 1964 e depois em 1968. Esses dois anos aliás vieram introduzir profundas mudanças no modo de minha mulher encarar as coisas. Antes de 1964 ela era radical e não aceitava nenhuma aliança com grupo burguês; depois ela se dividiu: o cérebro lhe dizia da necessidade de formar frentes para acumular forças, o coração lhe pedia ação radical. Ela cultivava relações nos dois meios, na esquerda tradicional e na esquerda radical e queria sempre estar a par de tudo. De mim afinal creio que ela gostava, pois só me deixou no último momento, embora logo tivesse percebido que eu não tinha estofo de líder revolucionário, seu ideal de homem.
>
> Depois de 1968 ela ficou ainda mais dividida; caiu de cama doente com febre e gemia:
>
> – É preciso fazer alguma coisa, é preciso fazer alguma coisa.
>
> Um dos frequentadores de nossa casa apareceu então morto numa prisão e ela quis mover céus e terras, sem conseguir comover os nossos assustados visitantes. Foi nesse tempo que começou a roda-viva em nossa casa [...]. [110]

Essa é uma das únicas passagens em que são mencionados diretamente datas e episódios ligados à ditadura militar em *Quatro-Olhos*. Aliás, essas referências diretas a acontecimentos da história nacional coincidem com os momentos em que as características de oscilação no discurso do protagonista que descrevemos no início desse capítulo cessam em alguma medida. Note-se como, no trecho acima, não há alteração ou mistura de assuntos, bem como também não há nada sendo desmentido ou que se desmentirá depois, tampouco oscilação de tonalidades. É a partir de um ponto de vista menos delirante, por assim dizer, que se encerra a primeira parte do romance.

Antes do golpe, a esposa participava de um grupo de estudos cuja pretensão era compreender e alterar os problemas da sociedade brasileira. Pisamos aqui no terreno dos ideários daqueles anos anteriores a 1964 – de que voltaremos a falar. Após o golpe, a

[110] *Idem*, p. 292.

trajetória comum a uma parcela dos intelectuais empenhados: "frente para acumular forças" ou "ação radical"[111]?

A reconsideração do protagonista sobre o grupo da esposa aparece no romance no último fragmento de "Dentro", quando sabemos que ela foge por estar sendo perseguida pela polícia política do regime militar. É também o momento que se explicita como se "perdeu" o manuscrito escrito por Quatro-Olhos. Após narrar a fuga da esposa, diz o protagonista:

> Preparei café, fumei um cigarro para refletir. Não tive muito tempo, pois logo a polícia chegou. Tocou a campainha, abri a porta e fui atropelado por um brutamontes de metralhadora. Fiquei de lado na porta. Entrou um bando, quebrando tudo, os cinzeiros lavrados, o aparelho de som.
>
> – Onde está ela? Onde está?
>
> Dei mais uma tragada no cigarro e comentei simplesmente:
>
> – Ela se picou.
>
> Ainda bem que ninguém me prestou atenção, pois logo me lembrei de que era um cidadão no gozo de seus direitos e protestei:
>
> – Quem são os senhores? São assaltantes?
>
> Me exibiram debaixo do nariz uma credencial de plástico e disseram que estavam à procura de minha mulher. Eu disse:
>
> – Ela não está, não estão vendo?
>
> Um respondeu:
>
> – Vamos então esperar por ela, senão vai você mesmo.
>
> Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi.
>
> Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos.[112]

Note-se a tonalidade algo seca com que Quatro-Olhos apresenta a cena da chegada dos policiais, encerrada pela sumarização do encaminhamento ao hospital psiquiátrico. Está encenada, em outro tom, uma situação comum às obras que deram figuração dramática às perseguições do regime ditatorial aos seus opositores: os agentes do regime invadindo as casas e apartamentos de militantes[113]. A passagem apresenta ao leitor um momento decisivo da trajetória do protagonista, já que um dos assuntos ostensivos de sua prosa ("Dentro") é a tentativa de reescrever o livro perdido, e, no trecho, sabemos a

---

[111] Note-se: as duas posições correspondem às da esquerda tradicional, ligada mais ou menos ao PCB, e dos grupos dissidentes que entraram para a luta armada.
[112] *Idem*, p. 299.
[113] Vejam-se, por exemplo, os filmes *Pra frente, Brasil* (1982) e *Alma corsária* (1992).

maneira como ele se perdeu: fora, na verdade, levado pela polícia política do regime militar. Em pouco tempo, num só golpe, além da perda do manuscrito, ficamos sabendo do destino da esposa (a entrada para a clandestinidade), da internação de Quatro-Olhos e do sentido do título do romance.

Além de certa tranquilidade sardônica com a qual reconstitui a cena, é também significativa a reação do protagonista, quando da chegada do "brutamontes" de metralhadora. Sentado, fumando seu cigarro, após a entrada do grupo, lembrando-se de que "era um cidadão no gozo de seus direitos", protesta: "Quem são os senhores? São assaltantes?". Ironia despreocupada com os acontecimentos ao seu redor? Ligeira incompreensão do que ocorria? A primeira opção parece mais plausível por aquilo que é narrado em linhas imediatamente anteriores:

> Foi assim: ela chegou à sala e disse:
>
> – Vou embora. A polícia está atrás de mim. Se puder, mando notícias.
>
> Eu tinha acabado de entrar em casa, ela estava com as malas arrumadas.
>
> – Não é nada de pessoal, mas eu tenho de ir embora – ela completou.
>
> Me quedei mudo e teso, não compreendia. Fui atrás dela.
>
> – Eu não quero ser torturada – ela explicou correndo para o quarto e pegando duas malas.
>
> – Me deixe um endereço – eu disse.
>
> – Não, eles virão aqui.
>
> Compreendia que ela tinha medo de que eu denunciasse sua paragem à polícia, se fosse torturado. Vi então minha vida em branco, um vazio. Se minha mulher não tinha confiança em mim, que seria de mim? Ela me abraçou sem chorar, apanhou as malas e saiu pelas portas do apartamento.[114]

Desse modo, menos que preocupado com aquilo que aconteceria a ela, é a interpretação de que a "mulher não tinha confiança" nele que provoca o "branco, um vazio". A partir desse vazio, somado à perda do manuscrito, à prisão e à internação, restará ao protagonista no presente apenas a rememoração do passado e a tentativa de reescrever a obra perdida.

[114] *Idem,* p. 298.

Capítulo II: O tempo

"[...] *mundo das esperas angustiadas, dos atos sem sentido lógico, da surda aspiração à morte individual e social, que formam alguns dos fios mais trágicos do mundo contemporâneo* [...]"

(Antonio Candido, "Quatro esperas". IN: *O discurso e a cidade*)

II.1 Expectativa e atividade

Em sua *Teoria do romance*, Lukács afirma que a forma romanesca é a única que realmente apreende a *durée* bergsoniana[115], a experiência qualitativa do tempo – do que se depreende uma articulação íntima entre o tempo e o significado da ação dos personagens nessa forma literária. Tendo isso em conta, há algum estranhamento quando lemos as primeiras cenas narradas em "Fora", pois o tempo narrativo parece estar desvinculado do que fazem os internos do hospital psiquiátrico. As ações dos personagens são alheias à sucessão do tempo cronológico, uma vez que não estabelecem nenhuma conexão com as vivências anteriores – o que se pode notar sobretudo no primeiro capítulo dessa segunda parte.

Nela, há sucessão dos eventos do hospital psiquiátrico, mas sem que se estabeleçam conexões de causa e efeito, um dos fundamentos do desenvolvimento temporal. No que diz respeito aos acontecimentos apresentados em "Fora", temos o seguinte: no primeiro capítulo (o maior de todos) é narrado um dia no hospital psiquiátrico; no segundo, um passeio que Quatro-Olhos faz fora da instituição, levado por um parente que veio visitá-lo; no terceiro, uma reunião dos pacientes com um médico da instituição; no quarto, a aplicação de eletrochoques em um internado como tratamento para a loucura. A conexão entre as partes é dada pela lógica do hospital, pelo cronograma que rege seus acontecimentos, que determina a maneira como os personagens ali internados vivem o tempo.

Fiquemos, por ora, com o primeiro deles, o que diz mais sobre a organização temporal do romance e sobre o presente em que está inserido o protagonista.

Para a compreensão dessa separação entre tempo e ações dos personagens no hospital, tomaremos alguns pontos das reflexões desenvolvidas por Eugène

[115] Trad. José Marcos Mariani de Machado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012, p. 127.

Minkówski[116], sobre o tempo vivido em *Les temps vécu*[117], na primeira metade do século XX, após a guerra de trincheiras. Na obra, tratava-se, no que nos interessa neste estudo, de pensar como o próprio futuro estava contido na vivência do presente. Partindo do conceito de duração de Bergson, Minkówski estabelecia, a certa altura da obra, dois conceitos: *atividade* e *expectativa* – opostos e complementares – para a vivência do indivíduo no tempo.

A atividade seria uma "manifestação global do ser vivente"[118], um fenômeno vital essencial, "único meio de avançar realmente na vida"[119], que *direciona* a ação dos indivíduos para o futuro. Enquanto direção, movimento que faz avançar no tempo, é na atividade que se vive *qualitativamente* o tempo, a própria duração – o que pressupõe o futuro como horizonte. Em outros termos, na duração, na experiência qualitativa do tempo, está contido o olhar em direção ao futuro, que, por sua vez, nutre a atividade. Não se trata, no entanto, como comenta Paulo Arantes, do "modo pelo qual julgamos conhecer antecipadamente alguma coisa do que vem pela frente"[120], mas da orientação do sujeito no tempo.

Na expectativa, em oposição à atividade, não há duração, mas *sucessão*. Não há experiência qualitativa do tempo, na medida em que não há atividade. Também em oposição ao primeiro conceito, em vez de se avançar em direção ao futuro, é o futuro que avança na direção do indivíduo, "em toda sua impetuosidade"[121], tornando-se presente. Como o futuro passa a ser presente, não há propriamente um horizonte, de modo que fica bloqueado o avanço das ações.

Atividade e expectativa caracterizariam a relação dos indivíduos com o tempo vivido. Interpretando os conceitos de Minkówski e trazendo-os ao romance que estamos estudando, poderíamos dizer que a expectativa se dá num movimento que vem "de fora" do indivíduo, ao passo que a atividade, "de dentro".

---

[116] Devemos a sugestão ao professor Dr. Anderson Gonçalves da Silva.
[117] Paris: Quadridge, 2013.
[118] *Idem*, p. 75.
[119] *Idem*, p. 76.
[120] ARANTES, P. E. "O novo tempo do mundo, A experiência da história numa era de expectativas decrescentes" IN: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 86.
[121] MINKÓWSKI, E.. *op. cit.*, p. 81.

II.2 Atividade e expectativa no hospital psiquiátrico

"Só o nome da casa metia medo. O hospício! É assim como uma sepultura em vida, um semienterramento, enterramento do espírito, da razão condutora, de cuja ausência os corpos raramente se ressentem"

(Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma*)

Vejamos como se inicia "Fora":

> – Bastiana.
>
> Vento frio grudado na pele do rosto, sombras cruas no neon mortiço. Ar pardo forte, esmaecendo nas primeiras fímbrias cor de maravilha, rala à direita do telheiro, condensando o negro mais para trás. Ninguém.
>
> – Bastiana.
>
> A mão toda aberta, dedos estirados com força, tensos, o braço torcido com dor para dentro. Onde estaria Bastiana? Os pés avançavam com dureza pelo chão rugoso, os chinelos talvez largados ao pé da cama, ou já molhados nos ladrilhos sem cor do banheiro, em meio a amontoados orgânicos ali lançados por alguns de nós mais descrentes de certos aparelhos imaginados pelos britânicos no século XVII. Mais seguramente, os chinelos estariam nos pés de algum menos bobo.
>
> – Bastiana, Bastiana.
>
> Nunca mais a veria? Baba facilitada por labial e sibilante, espalhada entre os dentes pela dental, escorregando fora pelo anasalamento, descendo o pescoço, aninhando-se na camisa de cor irreconhecível, tão cheia de restos de vagas refeições; tudo do passado é tão vago, mesmo o de ontem, mesmo o minuto passado, tudo é tão sem forma nesse passado. Menos Bastiana.
>
> – Bastiana.
>
> Há anos a chamava ali, sob aquele telheiro, junto ao bebedouro, nas escadas, pelo pátio junto a flores e portas, por toda parte. Agora não estava mais sozinho, amontoava-se pela escada a sombra de Estanislau Descadeirado, os olhos procurando a luz já mais forte no céu, Estanislau só pode andar sentado, pernas para frente, braços no chão movendo o corpo, a coluna vertebral destroncada puxando o rosto. Estanislau só fala de lado, mas no momento nada tem a dizer. Outras figuras já dançam por outras portas, vomitadas do escuro para o prateado artificial. O Alcaide recebe o grito em pleno rosto, quase cuspido em seu nariz; parece demonstrar interesse, natural aliás num adolescente, mas infelizmente o Alcaide, já agora abrindo os braços, só relincha alegre ou triste, "Arrrrr", e está relinchando no meio dos outros, mostrando direções, proibindo passagem, dirigindo o trânsito de gente. Alguns novatos insistem em chamar o Alcaide de Mudinho, pela pífia razão de ser ele mudo de nascença, quando muito mais importante é a sua função de administrar nossos movimentos.
>
> – Bastiana.

> O grito tem menos energia, some na conversalhada da primeira fila do dia, a fila do cigarro.[122]

O narrador se apresenta num primeiro momento como um dos internados do hospital psiquiátrico ("alguns de *nós*"; "administrar *nossos* movimentos"); mas, ao longo de "Fora", narra sobretudo de modo onisciente neutro. Nesse modo, por vezes atua como onisciente seletivo, passando a voz a um dos internados. Disso resulta algo com forte teor de realidade, pois o narrador não apenas conhece a organização hospitalar como também pode narrar de dentro dela e da mente dos internados. Quando, aliás, o narrador descreve, no trecho acima, o vaso sanitário, bem como noutras poucas passagens, faz lembrar, pela ironia e pelo estranhamento, a prosa de Quatro-Olhos[123] dos fragmentos iniciais do romance. Seria difícil, entretanto, levar adiante a hipótese de que é ele próprio quem também narra a segunda parte do romance, já que o único indício que se tem disso é uma ou outra marca estilística em comum entre as duas partes do romance.

No trecho que inicia "Fora", é narrado o amanhecer na instituição. Bastiana, personagem que buscava por uma moça de mesmo nome, chama por ela sozinho, sem resposta, ainda no escuro do final da madrugada ("condensando o negro mais para trás"). A descrição mistura a solidão de alguém para quem o passado é pouco importante ("tão sem forma" à exceção de Bastiana), sua atual degradação física ("Baba facilitada por labial e sibiliante, espalhada entre os dentes pela dental, escorregando fora pelo anasalamento, descendo o pescoço, aninhando-se na camisa de cor irreconhecível, tão cheias de restos de vagas refeições"). Embora sob a perspectiva individualizada de Bastiana, anuncia-se, de início, a condição geral a que mais ou menos estão submetidos os internados: um passado que parece ter perdido seu significado e um presente repetitivo[124] – próximo, aliás, às linhas gerais da trama, que descrevemos anteriormente.

---

[122] *Idem*, p. 303 – 304.

[123] Para uma narrativa em terceira pessoa que se vale de forma parecida da maneira de narrar do Quatro-Olhos, narrador de "Dentro", ver o romance *A greve da rosa* (São Paulo: Alfa-Ômega, 1980), também de Renato Pompeu, cujas consequências artísticas ainda estão por avaliar.

[124] Não é excesso lembrar alguns aspectos de uma instituição psiquiátrica no país à altura da publicação do romance. Desde o século XIX, os antigos manicômios eram espaços em que eram despejados pobres, moradores de rua, militantes políticos etc. Um bom exemplo literário em que tais instituições ganham figuração é *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, e também seus inacabados *Diário do Hospício* e *Cemitério dos vivos*. Para um exemplo mais próximo do tempo de *Quatro-Olhos*, há *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind. Veja-se, do período, o breve documentário de Helvécio Ratton, *Em nome da razão* (1979), sobre o momento em que está chegando ao país a luta antimanicomial, influenciada certamente por *História da Loucura* (1961), de Michel Foucault, mas, sobretudo, pelo psiquiatra italiano Franco Basaglia, como atesta o recente *Holocausto brasileiro* (2013), de Daniela Arbex. Ver também o livro autobiográfico de Renato Pompeu, *Memórias da loucura* (SP, Alfa-Ômega, 1983). Note-se que essas *Memórias*, de Renato Pompeu, dão figuração a uma instituição psiquiátrica que já não era mais o manicômio (os próprios internados no romance manifestam o medo do

Também desse primeiro trecho, podemos extrair uma maneira comum com que o narrador apresenta as ações dos personagens ao longo do capítulo. Ao discurso direto que inicia a passagem, sucede a descrição do personagem no ambiente ("Vento frio grudado na pele do rosto [...]"). Na sequência mais uma vez o discurso direto do chamado por Bastiana e novamente a descrição, ao que se mistura agora, o discurso indireto livre ("Onde estaria Bastiana?"), que reaparecerá depois ("Nunca mais a veria?"), e uma última vez ("tudo é tão sem forma nesse passado. Menos Bastiana"). O comentário do narrador dá o tom da repetição: "Há anos a chamava ali". Aos poucos vão aparecendo outros personagens, que são "vomitados do escuro". A unidade da cena se encerra com a passagem sumária para a fila de cigarros ("O grito tem menos energia, some na conversalhada da primeira fila do dia"). Note-se que a maneira de narrar é convencional sob a perspectiva dos procedimentos; no entanto, é na passagem sumária das ações dos personagens às funções do hospital que reside o "x" da questão: os sujeitos, que tentavam guiar-se por si, são administrados pelo espaço disciplinador.

O recurso ao discurso indireto livre está voltado, no romance convencional, à confluência entre tempo narrativo externo e o interno ao personagem. Nas palavras provenientes do Círculo de Bakhtin, nessa forma, embora fique "imediatamente claro a qualquer um que [...] é o herói que fala", o que faz dele "uma forma específica é o fato de o herói e o autor exprimirem-se conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção, ouvirem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes"[125]. Sem forçar a nota, nessas duas entoações estariam também, simultaneamente, tempo cronológico e tempo interior do personagem, ou ainda, a própria duração. No trecho que estamos analisando, isso ocorre. Quando lemos, na passagem, "Onde estaria Bastiana?" ou "Nunca mais a veria?", trata-se dessa confluência entre a voz do narrador e o pensamento de Bastiana (que só *falava* a palavra "Bastiana"). É pelo pensamento do personagem que se pode entrever sua atividade – também delirante –, sua ação voltada à finalidade de encontrar a moça por quem buscava. No entanto, a essa confluência sucede-se a passagem sumarizada de que falamos, de modo que o movimento narrativo se encaminha da duração à sucessão. Nas palavras de Minkówski, um movimento que vai da atividade à expectativa, embora corram no romance em paralelo, já que, embora haja atividade, é a

---

retorno à forma manicomial), mas ainda fazia parte do complexo psiquiátrico composto sobretudo por pobres e marginalizados lançados à própria sorte nessas instituições.

[125] BAKTHIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem.* Trad. Michel Lahud & Yara Frasteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 184.

expectativa que rege a organização da narrativa. Pela norma e pelo controle[126] da instituição, já está dado o conjunto de atividades a que estão submetidos os internados – o que se repete em todos os dias. Não por acaso, a busca que abre também fecha o primeiro capítulo de "Fora":

> Era hora de recomeçar a ronda, iniciada muitos anos atrás, desde que Bastiana sumira. Pés descalços no chão duro, nariz à frente guiando como leme os olhos a procurar. Bastiana, quando sumira, tinha lenço à cabeça, amarrado à portuguesa. Somente o amontoado de Estanislau Descadeirado a procurar cigarros pelo chão ouviu os primeiros gritos da ronda.
>
> – Bastiana, Bastiana!
>
> Um dia a encontraria e então deixariam de chamá-lo por nome de mulher.[127]

A organização temporal do capítulo é cíclica, pois se inicia e se encerra com a ronda de Bastiana; a "ronda" encerra a jornada do hospital e anuncia outra, que será repetição da primeira. Desse modo, o tempo é repetição. Se o pretérito parece "tão sem forma", o presente é regido pela expectativa, na medida em que as funções previstas pelo relógio hospitalar vão se impondo sobre as atividades dos internados, regulados pela sobrevivência controlada (café, almoço, descanso, jantar) e pela sedação.

Entre os internados, estão Estanislau Descadeirado, Opontolegário, Xírlei, Domitilia, Sem-Nome, Aleijado, Messias, Bastiana, Gordinho Sistemático, Regismundo, Onestaldo e outros. A exemplo do que dissemos antes, não são as ações desses personagens que organizam a narrativa, mas o próprio tempo hospitalar, como se nota em outras passagens sumárias do primeiro capítulo de "Fora": "Terminado o café, era tempo de espalhar-se pelo pátio"[128]; "Chegou a hora do almoço e mais uma vez a Ala Central ficou vazia, homens e mulheres de novo separados em suas Alas. De novo na fila de remédios, pela qual todos tinham de passar antes de sentar às mesas [...]"[129]; "Depois do

---

[126] Parte dos princípios que regem esse controle foi estudado por Michel Foucault, entre outros momentos de sua obra, no primeiro volume de sua *História da Sexualidade*. Para o autor, na modernidade, o poder sobre a vida se apresenta em dois polos complementares. O primeiro, já no início do século XVIII, entende o corpo humano como máquina. Trata-se do poder de disciplina dos corpos obrigados a ajustarem-se ao desenvolvimento moderno, aos seus processos de produção. O segundo funciona a partir de uma ideia do corpo como espécie, com os conhecimentos sobre biologia e outras ciências, impondo o controle regulador, "a biopolítica da população", a partir do controle de natalidade, de mortalidade, de proliferação. Se no primeiro polo a palavra-chave é a "disciplina", no segundo impera a noção de "norma", de normalidade. Na complementaridade entre os dois aspectos modernos surge o manicômio, tal como o temos no imaginário. Os correspondentes externos da normalidade e da disciplina do manicômio são sua regra e organização que controlam e disciplinam os corpos dos internados. (Ver: FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Robert Hurley. Rio de Janeiro: Graal, 2013)

[127] POMPEU. R. *op. cit.* p. 337.

[128] *Idem,* p. 313.

[129] *Idem,* p. 317-318.

almoço, a malta espalhou-se pelo pátio, para tomar sol e ruminar”[130]; “Quando Quatro-Olhos saiu do banheiro, já era hora de ir jantar”[131]; “Apenas algumas sombras esbranquiçadas passeavam no escuro, as luzes diminuíram. Um deserto de cimento, assim estava o pátio”[132]. Os exemplos são significativos da organização da narrativa e separam os episódios, muitas vezes sem que eles tenham contato entre si. Vejamos, com algum detalhe, uma dessas passagens:

> Correram para a porta, mas a acharam trancada. Do outro lado não se ouviam mais gritos. Tonto do tapa que levara de Onestaldo, por obstar-lhe a passagem à falta de cartão, Regismundo pensara primeiro no dever e fechara a porta, cortando o socorro dos mais lúcidos. Onestaldo, que julgava direito seu certo e líquido atravessar a porta para a Ala Central e por isso batera em Regismundo, agora hesitava em cogitações. Se era lícito infringir certos códigos e defender os direitos não escritos no cartão de ir e vir, já passava do limite bater em alguém. Lá bem no íntimo alguma polícia interna convenceu Onestaldo de que deveria ser punido, mas ali além de Regismundo sem ação só havia observadores indolentes, como Bastiana, o Alcaide, Estanislau Descadeirado e outros que viviam mais em outros mundos do que no nosso, ninguém com autoridade ou iniciativa. Diante daquela massa de olhares Onestaldo saiu correndo pelo pátio, agachou-se para pegar uma bola de bocha e deteve-se. Ficou parado enfrentando a multidão, atraída pelo movimento. Onestaldo passava os olhos pelos rostos, nenhum lhe dizia nada.
>
> De repente, Onestaldo agarrou mais forte a bola na mão, estendeu o braço e fez a bola voltar com violência contra a própria cabeça; foi repetindo a façanha até bola e cabeça ficarem empapadas de sangue. Onestaldo estava especificamente punindo a cabeça doente, responsável pelo desvario de bater em Regismundo[...].
>
> Mais tarde no almoço, Opontolegário procuraria ilações filosóficas, faria florir frases finas sobre o sentido de eternidade do gesto de Onestaldo, no qual adivinhava a origem da civilização, da contenção dos impulsos animais.[133]

A unidade do episódio é marcada por um intervalo temporal que corresponde ao momento entre o café da manhã e o almoço. Os internados, após o café, estão entretidos em suas atividades pessoais – conversas sobre discos voadores, por exemplo – quando escutam barulho de gritos e correm para ver de que se trata. Parece haver, a princípio, uma quebra de expectativa do cotidiano hospitalar; no entanto, no decorrer da narrativa, percebemos que as coisas se encaminham segundo a normalidade da instituição: após arrebentar a própria cabeça com uma bola de bocha, sob o olhar de muitos, que nada fazem, Onestaldo vai para a enfermaria e o dia continua normalmente. O acontecido, no máximo, se torna matéria de discurso filosófico questionável, ironicamente sobre a civilização, na mesa do almoço.

---

[130] *Idem*, p. 318.
[131] *Idem*, p. 329.
[132] *Idem*, p. 337.
[133] *Idem*, p. 315.

Aliás, é da normalidade institucional que parece vir a ação do personagem. Por via do monólogo interior indireto[134] acessamos as reflexões de Onestaldo: "já passava dos limites bater em alguém". Resolve sua culpa pela ação de autopunição – algo como uma norma internalizada ("polícia interna"). Menos que uma atividade realizada pelo indivíduo, a ação aparece como paródia de atividade, na medida em que é uma ação externa apresentada como resultado de uma intenção interna do personagem após reflexão, em meio à loucura. No entanto, mesmo como paródia, a atividade não deixa de estar presente na cena, mas a ela se sobrepõe a sucessão do relógio hospitalar, marcada na narração pela passagem ("Mais tarde no almoço") de um a outro evento hospitalar. O movimento desta é, assim, similar ao da passagem anterior. Entre os dois trechos, estruturados ambos por esse movimento, há em comum a submissão da atividade, ou de sua tentativa, à sucessão dos eventos no hospital.

Essa estruturação tem consequências para o andamento do capítulo. Adam Mendilow, estudando o tempo no romance, diz que na composição da obra, "na proporção em que se enfatiza o elemento causal, acelera-se o andamento. Conforme se enfatiza o elemento casual, retarda-se o andamento"[135]. Em "Fora", a regra se inverte: as ações não estão ligadas pelas causalidades; os eventos são casuais (um suborno por cigarros, o "de repente" do episódio com a bola de bocha), o que não impede o ritmo acelerado do andamento da narrativa, consequência, por sua vez, da estrutura temporal do capítulo em função da organização hospitalar, em que narrativa sumária dada pelo tempo cronológico da sucessão se sobrepõe à atividade (ou sua tentativa) dos personagens. No conjunto, essa sobreposição de ritmo acelerado resulta num conjunto de atividades que, por estarem submetidas à sucessão, não geram experiência. Na repetição das funções do hospital, as ações dos personagens resultam nulas por sempre estarem inscritas nesse ciclo de controle e sucessão.

II.3 Opontolegário (O. Legário)

[134] Aqui seguimos a descrição de Robert Humphrey: "[...] o monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem, e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela [...]. O autor está em cena como guia para o leitor" (*O fluxo de consciência, um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 27).

[135] MENDILOW, A. A. *O tempo no romance.* Trad. Flávio Wolf Aguiar. São Paulo: Globo, 1972, p. 140.

Dos muitos personagens que, internados, circulam pelo hospital psiquiátrico em "Fora", um, além de Quatro-Olhos, ganha mais relevância que os demais. Trata-se de Opontolegário (na ficha cadastral, O. Legário). Sua importância, enquanto personagem, advém duma espécie de oposição que se estabelece entre ele e o protagonista. Em sua primeira aparição, ele é descrito como "um metido a sabichão que formava dupla com Quatro-Olhos na meditação contumaz, em demasia à noitinha, sobre o futuro da humanidade"[136]. A expressão "metido a sabichão" dá o tom com o qual a voz narrativa se refere a esse personagem. Na tensão entre os dois, o narrador toma partido de Quatro-Olhos, que "cogitava da desigualdade dos seres humanos"[137] – reiterando posições esquerdizantes do protagonista –, em detrimento de Opontolegário.

O momento a que se referem essas citações é uma pequena cena na qual, após a fila para obterem cigarros, os personagens se encaminham para a fila do café, onde discutem sobre os acontecimentos ocorridos anteriormente: justa ou injusta a distribuição controlada de cigarros entre os pacientes? Em poucas linhas, a questão é deixada de lado pelo narrador, seguindo os procedimentos narrativos que descrevemos, sem que haja para ela consequência. À breve discussão segue-se a apresentação de Opontolegário:

> [...] Opontolegário, que a todos olhava depreciativamente, por não terem perdido tempo deletreando a livraiada sem serventia com a qual dizia (e não provava) deleitar-se sensualmente, [...] costumava enovelar-se em fragorosa teia de argumentos com Quatro-Olhos, [...] também amigo de gastar suas vistas em volumes grossalhões, certo como Opontolegário de ali encontrar a razão transcendente de suas vidas de cuja razão imanente não conseguiam lançar mão e por isso mesmo sentiam esvanuir-se [*sic*] entre os dedos todo e qualquer significado que pudessem dar a seus inúteis atos. Mais do que Quatro-Olhos, Opontolegário sentia fugir de suas garras o viver simples a que dizia aspirar, embora fosse público e ainda mais notório que julgara ter nascido para mandar num mundo de broncos. Acresce que os ímpetos irracionais, a vontade de poder e o pastoreio do mundo em que dizia empenhar-se Opontolegário limitavam-se a buscar vender com lucro certos terrenos que o pai – acostumado a encontrar-se com Deus nas horas vagas, hábito que deixou como herança ao filho – havia prudentemente grilado em Iguape, pisando sem o menor incômodo em caiçaras posseiros pescadores; [...] Opontolegário, que se orgulhava de descender de preceptor holandês sobre cuja capacidade profissional pairavam sérias dúvidas, uma vez que educara um ditador do Paraguai e vários chefetes da polícia política do Chaco e Neuquén, também se julgava único naquela patota de centenas a poder dialogar com o Criador.[138]

Há proximidade entre a postura Quatro-Olhos e de Opontolegário quanto à vida que levam no presente: "[Quatro-Olhos] certo como Opontolegário de ali encontrar a razão transcendente de suas vidas de cuja razão imanente não conseguiam lançar mão e

[136] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 307.
[137] *Idem, ibidem.*
[138] *Idem*, p. 307 – 308.

por isso mesmo sentiam esvanuir-se [*sic*] entre os dedos todo e qualquer significado que pudessem dar a essas ações". O filosofismo, se depõe sobre a desrazão dos personagens, não deixa de dizer algo importante, sob forma cômica. Considerada a razão imanente a vida no hospital, e a transcendente, algo fora dele, os dois buscam algum sentido para além daquele presente em que se inserem, ainda que antecipadamente não vislumbrem grandes resultados com isso – o que não os impede, contudo, de buscar a transcendência.

Mas as perspectivas de Opontolegário são diversas das do protagonista. Sua postura de superioridade, de quem julgava "ter nascido para mandar num mundo de broncos", tem algo que ver com sua origem. Descendente de grileiro, Opontolegário tirara proveito da origem vendendo com lucro os terrenos que o pai tomara, ao mesmo tempo que se orgulhava de ser parente de preceptor questionável e poder se comunicar direto com Deus. A imagem delirante faz do personagem uma caricatura que provoca riso; contudo, para além do aspecto cômico, o personagem encarna um tipo brasileiro ligado à propriedade rural: o usurpador, nutrido, no caso do romance, pelo pseudo-filosofismo barato.

Esse tipo de proprietário (nesse caso aquele que toma as terras, e não o "fazendeiro do ar"[139]) ganha figuração em *Quatro-Olhos* em chave paródica, já que Opontolegário está internado num hospital psiquiátrico e, por consequência, suas ações têm menor alcance e estão inseridas no ciclo temporal repetitivo da instituição. Ao mesmo tempo, a paródia permite ver o que há de ridículo e amesquinhado na posição, fundada numa mistura bastante brasileira de roubo de terras, misticismo religioso e pretensão filosófica.

No que diz respeito à atuação do personagem na trama, Opontolegário estabelece uma rígida hierarquia em que figura como superior a quase todos (sua esposa e filhos, que às vezes o visitavam, eram vistos como "âncora a prendê-lo em terra firme, quando ele pretendia aventurar-se em alto-mar, em abissais profundezas do intelecto"[140]), buscando destacar-se entre os internados para garantir boa relação com os médicos da instituição – que estavam acima, segundo a classificação do próprio personagem. Para tanto, planejava:

> No jardim, Opontolegário apoquentava-se em crise. Tinha disposto já novo plano para subir à direção do jornal, baseado na alta de Xírlei. Sentado num banco de concreto, procurando afastar-se da conversa dos vizinhos em que

[139] Sobre o assunto, ver o ensaio "Sobre o amanuense Belmiro". IN: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[140] POMPEU, R., *op. cit.*, p. 308.

> poderia surgir algum conspirador, gente com a qual não queria nenhuma espécie de contato, meditava em que no dia seguinte iniciaria junto aos médicos campanha para convencê-los de que Xírlei já nada tinha a fazer no hospital. Mas aí, tendo assumido em pensamento a direção do jornal, Opontolegário preocupava-se desde então com o passo seguinte: como chegaria a representante dos pacientes junto à administração? Por esse cargo travava-se sempre luta violenta e os conspiradores o vinham monopolizando; tinham consideração especial por essa tribuna, da qual faziam uso tão moderado que a direção do hospital os considerava os melhores colaboradores. [...] Ora, se para ser diretor do jornal bastava contar com o beneplácito dos médicos, já que o cargo era preenchido por nomeação, para tornar-se representante era preciso ser eleito. Nisso residia a crise: até então Opontolegário desempenhara papel coerente com sua convicção interna de superioridade, mas como fingir bom relacionamento com os outros? Não se condoía com eles, como poderia alardear solidariedade? [...] Em todo caso, faria o que estava no alcance para tornar-se mais querido. Começaria por prestar atenção no derredor.[141]

O jornal do hospital é um dos espaços em que Opontolegário pretende alcançar destaque para conseguir a almejada boa relação com os médicos. Note-se que há cálculo em seu plano: primeiro, convenceria os médicos de que Xírlei precisa sair do hospital, e, assim, assumiria a direção do jornal por nomeação; mas, depois, para ser eleito representante dos pacientes (daí a "crise"), precisaria ganhar alguma simpatia dos colegas, para o quê começaria a "prestar atenção no derredor". Das consequências de sua tentativa de estabelecer relações com os colegas, depara apenas com "o tempo cancelado na névoa de sombras que o cercava"[142] – referência que diz, a um tempo, sobre o presente que pretende enfrentar e a relação delirante (nesse sentido específico bastante próxima da caracterização dos colegas de infância de Quatro-Olhos em "Dentro") com os colegas, vistos como "sombras". Opontolegário é outro personagem com delírios de grandeza, o que reforça sua disputa com o protagonista. Mas diferentemente do projeto de Quatro-Olhos, fundado na rememoração e recuperação de um projeto pretérito que transcende o hospital, é na própria instituição que Opontolegário deseja realizar seu projeto em função do tempo presente em que se encontra. Ele não deseja ter alta do hospital; pretende, pelo contrário, dentro da instituição, estar acima dos outros.

Seu oportunismo não se limita, no entanto, às disputas com Xírlei, que, diga-se, não participa desse embate, tampouco sabe de sua existência. No quarto e último capítulo de "Fora", acompanhamos uma cena inquietante:

> Agora estava ali deitado, inconsciente, com os joelhos presos por Opontolegário e outros membros seguros por outros pacientes e atendentes. [...]
>
> Era a primeira vez que Opontolegário via alguém levar choque. [...]

[141] *Idem,* p. 332.
[142] *Idem,* p. 333.

> [...]
>
> Para sua surpresa, na medida em que foi levando mais choques nas semanas seguintes, o paciente pareceu melhorar, se o critério fosse o grau em que incomodava os outros. Não invadia mais os quartos, deixando-se ficar passivamente no pátio, por vezes com grãos de arroz do almoço ainda na boca. Não parecia saber que levava choques.
>
> Opontolegário sentiu-se aliviado. Agora podia sem medo aprovar incondicionalmente o médico quando receitasse choques. Apenas uma dúvida percorria seu coração: e se o médico receitasse choques para ele, Opontolegário?[143]

O capítulo que encerra "Fora" é dedicado inteiramente a esse episódio, em que Opontolegário auxilia um médico no "tratamento" com choques elétricos. Trata-se do único personagem que protagoniza um capítulo inteiro, além do próprio Quatro-Olhos. Daí se reforça a importância que o personagem tem na trama. A função de "paciente-atendente" foi alcançada na "ânsia de triunfar, de subir na hierarquia". No excerto, o personagem vislumbra alcançar sua posição desejada na confirmação desse tipo de tratamento, mas fica, ao final, ironicamente, uma dúvida: "e se o médico receitasse choques para ele, Opontolegário?".

No conjunto das ações desse personagem, há decerto *atividade*, em contraposição à condição em que se encontra, mesmo sendo apenas um entre outros internados. Mas, diferentemente do caso de Onestaldo ou de Bastiana, cujas ações tinham poucas consequências, um por repetir todos os dias a mesma busca, outro por reproduzir internamente a normalização reguladora do hospital que é, por sua vez, também repetição, a atividade de Opontolegário tem efeito na vida de outros internados (o que não significa, insistimos, que tenha grande efeito na organização da trama, fundada no relógio hospitalar). Dado ao oportunismo, sem vislumbrar qualquer outra coisa que não seja subir na hierarquia e ser reconhecido, Opontolegário tenta derrubar Xírlei. Mas também suas ações pretendiam influenciar no tratamento de choque de outros pacientes, o que explica algo do tom de crítica ao comportamento de Opontolegário que, desde sua aparição no romance, é usado pelo narrador para descrever o personagem.

O capítulo final de "Fora", ápice do projeto pessoal do arrivista na trama, invoca uma imagem da sociedade brasileira daquele período em que *Quatro-Olhos* foi escrito: a câmara de tortura, em que, como é sabido, os choques elétricos eram a norma. No conjunto dos romances empenhados do período a figuração da tortura tinha lugar reservado. Para ficarmos com alguns exemplos conhecidos, pense-se na tortura a que é

[143] *Idem,* p. 341-343.

submetido Padre Nando ao final de *Quarup* (1967), de Antônio Callado, ou nas cenas de prisão dos relatos memorialísticos de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1979), e de Alfredo Sirkis, *Os carbonários* (1980), bem como no romance *Em câmara lenta* (1979), de Renato Tapajós, e na posterior narrativa biográfica de Carlos Marighela escrita por Frei Betto, *Batismo de Sangue* (1983). Nesses exemplos, as cenas de tortura parecem ter mais ou menos uma função de estabelecer um vínculo empático entre leitor e torturado. Em *Quatro-Olhos*, diferentemente das passagens dos outros romances a que nos referimos, o personagem central da cena, por assim dizer, não está levando choques, mas na posição oposta de quem contribui para aquilo, de modo que na trama, talvez importe menos a violência autoritária, do que o envolvimento do personagem no processo. Algo como uma caricatura tipificada duma figura também comum daqueles tempos: o sujeito que, em busca de algum benefício ou temeroso do "terrorismo", colaborava com o estado autoritário. No romance, note-se, proprietário rural usurpador e sujeito que contribui com a violência ditatorial são duas faces de um mesmo personagem: seu passado e seu presente.

Essa figura que encarna dois tipos nacionais (o do mundo rural ligado às violências da acumulação primitiva e o colaborador das câmaras de tortura) é trazida para dentro do romance sob chave paródica e indica uma interpenetração dos dois termos: afinal, as duas esferas estariam numa relação simbiótica. Contudo, a chave paródica traz um riso sobre essa figura, desmoralizando-a. Opontolegário não é o grande proprietário rural, mas o filho de grileiro que vive de um parasitismo rebaixado; tampouco se trata de um torturador ou de alguém que organize as torturas, mas de alguém que colabora e sente, ao final, medo de um dia ser alvo dessa mesma violência com a qual colaborara.

Ao mesmo tempo, essa figura algo caricata, em sua atividade é também representativa de um novo mundo regido não mais pelos projetos coletivos, mas pela ideia de um futuro individual em que o oportunismo avança como regra.

II.4 A conspiração

"É permitido andar nu e comer bosta, mas é proibido o protesto."

(Ronaldo Simão Coelho, médico psiquiatra da
Colônia de Barbacena no final dos anos 1970)

Com menos relevância para a trama do que Opontolegário, mas também implicitamente apontando para a situação histórica, figurada em chave cifrada, encontram-se internados no hospital psiquiátrico um conjunto de "conspiradores", de que há referências já no início de "Fora":

> [...] O Aleijado desconfia da existência de conspiradores na malta; não tem certeza porém de quem são os cérebros, preocupa-se portanto em descobrir os tentáculos inconscientes lançados pela hidra gelatinosa tão bem escondida. Pelos braços arriscados fora e portanto negligenciáveis se poderia seguir a pista, se deixados tranquilos. Mas se algum vinha exigir mais cigarros além da cota, ou reclamava que a direção podia arranjar marcas melhores, ou começava a protestar que outros chegavam a receber maços inteiros, o Aleijado, tendo ao lado o Bastiana e do outro o Sorriso – olhos azuis faiscando pela grenha loura despencada sobre testa, orelhas e pescoço – o Aleijado, mão no cesto de cigarros, outra na muleta atravessada no banco de cimento, sabia que tinha de fazer escândalo a cada exigência descabida, de arrancar-se os cabelos, gritar pelas orelhas do adversário dentro, babar-lhe no nariz. A hidra conspiradora se limitaria então a deixar de levar em conta o seu tentáculo agora inútil, mal notando que apesar da precaução sua existência fora farejada. Se o Aleijado fingisse fechar os olhos, certamente a hidra perceberia que o seu tentáculo fora poupado para que pudesse ser seguido.[144]

Sabemos dos conspiradores indiretamente pelo pensamento de outro, que não alguém do grupo: o Aleijado, personagem que comanda a distribuição de cigarros e se vê como alguém superior aos demais (daí o termo "malta"), vive em busca de algum problema que possa impedir a organização hospitalar. As reivindicações, entre as quais a da distribuição de cigarros, poderiam ajudar a tornar melhor a vida na instituição; entretanto, o Aleijado, internado mas exercendo uma função de controle dos pares, em nome da organização, persegue-os. Aliás, do raciocínio do Aleijado pode-se depreender uma compreensão acerca dos conspiradores como estando organizados em uma direção (a hidra) e um conjunto de outros internados que compunham algo como uma massa de manobra (os tentáculos) – o que será significativo para pensar o que representam esses personagens no hospital psiquiátrico. Note-se que, não havendo no capítulo a presença de funcionários da instituição, a não ser em breves referências feitas pelos internados ou pelo narrador, mas nunca como personagens, o que se estabelece é a hierarquia entre os iguais. São os internados que exercem, na narrativa, as funções de controle.

No trecho fica marcada uma outra oposição entre os pacientes – já vimos a de Opontolegário e Quatro-Olhos: de um lado, os conspiradores em busca de melhorias da vida cotidiana; de outro, o sujeito que pretendia perseguir a conspiração. Mas se havia, do ângulo da narração, uma ligeira simpatia por Quatro-Olhos em detrimento de

[144] *Idem*, p. 304 – 305.

Opontolegário, não há simpatia na relação com o segundo par; antes uma descrição mirabolante do pensamento de Aleijado e, o que nos interessa, descrédito da atividade dos conspiradores:

> [...] Os conspiradores defendiam que a passagem devia ser livre mas na verdade eram os mais fieis colaboradores das autoridades na fiscalização dos cartões, não só por julgarem que o regime puro, tal como o queria a direção, era o mais apto a causar dissensões como também porque eram os mais respeitadores da lei que queriam mudar. Para eles, era questão de ética.[145]

O trecho acima diz respeito à reflexão dos conspiradores sobre a passagem de uma ala a outra do hospital. Apenas alguns internados tinham a possibilidade de transitar entre os dois espaços. Sabia-se quem podia ou não transitar em função das informações contidas nos cartões que portavam – uma identificação. Da vontade dos conspiradores ("a passagem devia ser livre"), o narrador extrai, ironicamente, numa postura intrusa, a "verdade" de suas atividades: eram colaboradores, afinal, das autoridades, já que imaginavam um mundo "tal como o queria a direção"

Mas a relação desse grupo com o que ocorria no país nos anos de ditadura fica sugerida em outro trecho:

> Do outro lado das paredes, no pátio, os conspiradores contavam os trunfos do dia, mas eles mesmos estavam divididos. Uma ala queria atribuir à administração apenas as falhas decorrentes do seu modo de lidar com as coisas; outro grupo porém queria lançar a culpa na direção por tudo que acontecia. Por exemplo, naquela manhã alguns pacientes tinham voltado da saída bêbados e alguns conspiradores queriam atirar isso no rosto da administração, por não ter tratado direito os doentes, enquanto grande parte dos outros conspiradores viam [*sic*] nessa *manobra* um meio de desmoralizar o *movimento* e começavam a duvidar dos *companheiros* que defendiam essa *linha de ataque*. Para eles, voltar embriagado de uma saída era simplesmente um direito do paciente e isso é que devia ser defendido junto à direção do hospital, não culpá-la por um ato sobre o qual ela não tinha o menor domínio. O cabeça dos conspiradores, partidário dessa última posição, já se convencia de que era necessário um *expurgo*, sob pena de os mais *radicais* acabarem fazendo o jogo da direção.
>
> Não era, no entanto, uma reunião organizada, a maioria nem sabia que se tratava de um encontro de conspiradores, que só adquiria substância na cabeça do chefe, a hidra farejada por Aleijado. Era simplesmente um grupo de pessoas conversando no pátio, só alguns com a ideia de que aquilo tinha algum objetivo. Isso vinha complicar a missão do líder, já agora certo de que era inevitável o *expurgo*.[146]

Agora, trata-se das discussões entre os conspiradores, do que se depreendem suas atividades. A disputa, tal como está organizada linguisticamente, faz lembrar a oposição de esquerda ao regime militar. Note-se, por exemplo, algumas escolhas lexicais: manobra,

---

[145] *Idem*, p. 313.
[146] *Idem*, p. 320 – 321. [grifos nossos]

movimento, companheiros, linha de ataque, expurgo, radicais. Em cena, uma figuração paródica da militância contrária à ditadura. Na narrativa, que tem algo de *roman à clef*, talvez possamos ver o Partido Comunista Brasileiro com seus "expurgos" e a luta armada na sua ação "radical". Um acontecimento de alguns anos antes da publicação de *Quatro-Olhos* pode nos ajudar a encontrar um exemplo da referência de que estamos falando: em janeiro de 1968, no jornal *A voz operária*[147], órgão central do PCB, saíam as resoluções do VI Congresso da organização, realizado na clandestinidade, que, além de propor a frente com todas as forças contrárias ao regime, reafirmava a expulsão de Carlos Marighela, Jacob Gorender[148] e outros militantes por participarem de "atividades fracionárias". Mas também seria razoável ver nas passagens as próprias organizações armadas, que também praticavam o expurgo.

Talvez, afinal, possamos ver nos trechos o confronto entre as duas posições de resistência: a pacífica e a armada. O confronto entre as duas posições já havia aparecido, de maneira indireta e em outro tom, em "Dentro", pelos comentários de Quatro-Olhos sobre a esposa. Retomemos o trecho: "Antes de 1964 ela era radical e não aceitava nenhuma aliança com nenhum grupo burguês; depois ela se dividiu: o cérebro lhe dizia da necessidade de formar frentes para acumular forças, o coração lhe pedia ação radical"[149]. Pensemos na segunda parte do excerto: após 1964, uma parcela da esquerda encontrou-se dividida entre uma frente ampla (proposta, lembre-se, pelo PCB) e ação radicalizada (os grupos armados que, muitas vezes, eram dissidências do Partido Comunista ou de algum outro grupo organizado). Embora desacreditada, quando não ridicularizada, pelo protagonista, a luta política posterior ao golpe, rememorada por Quatro-Olhos em "Dentro", instaura a luta revolucionária reconhecida por volta de 1968 pelos "exploradores do povo" e também por Quatro-Olhos. Essa luta estava tingida àquela

---

[147] PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO, Realizado o VI Congresso do Partido Comunista Brasileiro, *Voz Operária*, número XXXV, janeiro de 1968, p. 1.

[148] Para o relato, sob o ponto de vista de um dos expurgados, ver o livro de Jacob Gorender sobre a história da luta armada. Segue um trecho que diz diretamente sobre o episódio: "Em dezembro reuniu-se o Sexto Congresso do PCB. Embora eu tivesse duplo direito de estar presente, pois era membro do Comitê Central e delegado eleito pela Conferência do Rio Grande do Sul, não fui conduzido ao local do Congresso. O mesmo foi feito com os demais membros e suplentes oposicionistas do Comitê Central. Em seu depoimento dito autocrítico, Prestes diz que não nos deixaram tomar parte no Sexto Congresso porque havíamos fundado outro partido – o PCBR. Confusão maliciosa, uma vez que a fundação do PCBR não se deu antes, mas depois do Sexto Congresso do PCB. Pelos jornais da grande imprensa, tivemos conhecimento da realização do Congresso e da resolução que expulsava Carlos Marighela, Mário Alves, Jover Telles, Jacob Gorender, Joaquim Câmara Ferreira, Miguel Batista dos Santos e Apolônio de Carvalho." (GORENDER, J., *Combate nas trevas, a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987, p. 92)

[149] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 292.

altura pelas tintas de uma concepção do tempo histórico que andava em consonância com a ideia de progresso, de uma história que avançava em direção ao futuro.

Os conspiradores do hospital, atualizando a imagem da esquerda no presente enunciativo, são apresentados como um grupo obscuro, em que poucos sabiam pertencer efetivamente à conspiração. A ênfase da narrativa recai antes em suas discussões internas que em seu projeto. Além disso, diferentemente dos outros personagens apresentados ao longo de "Fora", os conspiradores sequer são caracterizados pelo narrador, tampouco suas histórias são retomadas, como acontece com alguns personagens. Mas suas ações têm mais ou menos o mesmo destino que a dos outros: a nulidade. Estão inscritos num tempo repetitivo em que as ações, mesmo quando atividade, estão submetidas à repetição da organização hospitalar. Nesse sentido, aquilo que figurava nos anos anteriores à internação (prisão?) como atividade progressista, desejos de transformação do país, agora aparece de forma quase irrelevante (cigarros, bebidas) num hospital psiquiátrico, ao lado de outros enlouquecidos que repetem suas ações num presente algo estanque.

II.5 A atividade de Quatro-Olhos

"Ou bem o presente nos aprisiona com violência, ou então mergulhamos no passado procurando, até onde seja possível, evocar e estabelecer aquilo que se perdeu completamente"[150]

(J. W. V. Goethe, *As afinidades eletivas*)

É no quadro desse tempo de expectativa que está contraposta a ação rememorativa do protagonista do romance – atividade mais importante da trama –, como se depreende das sugestões dadas ao longo de "Dentro" acerca do lugar em que se encontra enquanto está escrevendo os fragmentos da primeira parte: "Aqui onde estou parece não haver muito para fazer além de lembrar; estamos juntos já há tempo e por vezes nos surpreendemos repetindo conversas de meses atrás"[151]. O mundo "de fora", repetição; o "de dentro", rememoração. A rememoração, porque submetida ao delírio, é problemática no romance, embora não deixe de ser também uma possibilidade de Quatro-Olhos não ceder à desrazão – mesmo que a lembrança seja desarrazoada.

[150] São Paulo: Penguim Cia. das Letras, 2014, p. 225.
[151] *Idem*, p. 215.

A ação de lembrar no presente enunciativo está ligada intimamente à maneira como se apresenta a temporalidade em "Dentro'. Na dedicação ao projeto pessoal, o passado vai sendo rememorado ou inventado mais ou menos conforme a lembrança ou o delírio vêm à mente do protagonista. No primeiro capítulo, a esse procedimento identificamos como "mistura entre os assuntos narrados". Trata-se também de uma mistura de temporalidades pretéritas: ao se recordar, por exemplo, de cenas da infância, Quatro-Olhos as justapõe a eventos ocorridos em décadas posteriores. O movimento é interno ao personagem, ou ao "mundo de dentro", ao passo que o "de fora" permanece sempre igual, mesmo em suas variações. Algo como uma "montagem de tempo"[152], ou seja: um personagem que permanece mais ou menos no mesmo lugar (os espaços do hospital) e em seu pensamento vão se alternando cenas e pensamentos ligados a momentos diversos. O conceito não descreve perfeitamente o que faz Quatro-Olhos, já que não se trata de uma narrativa de fluxo de consciência – estamos, a rigor, diante de um conjunto de anotações –, mas nos ajuda a caracterizar a narração do protagonista na sua relação com a temporalidade dos eventos, já que há em "Dentro" uma intenção formal de acompanhar parte do movimento (delirante) da mente do protagonista, numa espécie de solilóquio escrito. Essa dinâmica narrativa é complementada pela repetição das estórias em versões paradoxais que muitas vezes se desdizem. No conjunto dos fragmentos, temos pequenas recordações que se embaralham, se alteram, se negam, tornando em diversos momentos pouco compreensível a prosa do Quatro-Olhos narrador, o que contribui para o andamento vagaroso da trama.

A essa característica da prosa de Quatro-Olhos soma-se a estratégia autoral de não datar os fragmentos de "Dentro", mas apenas enumerá-los. Alguns fragmentos, pode-se supor por alguns breves trechos, estão dispostos segundo a ordem em que foram escritos: "Essa posição de nada fazer tinha alcançado passados anos, depois de ter sido transferido da Secretaria da Agricultura para a Secretaria da Fazenda, onde encontrei o banqueiro que me levou para seu conglomerado, no qual *como disse* tive a ideia de introduzir computadores"[153], diz o narrador retomando trecho de fragmento anterior.

Mas essa disposição dos fragmentos tampouco permite saber sobre a quantidade de tempo em que o personagem deles se ocupou. Andamento vagaroso e ausência de referências temporais no presente enunciativo, sempre lembrado pela condição de inação

[152] HUMPHREY, R. *op. cit.*, p. 44.
[153] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 265. [grifos nossos]

externa ("parece não haver muito para fazer além de lembrar"), têm como efeito a sugestão de um presente vinculado à expectativa, ainda que, na contramão, Quatro-Olhos reafirme continuamente seu projeto de reescrever o romance – o que é atividade. A um tempo, na narrativa do protagonista temos acesso ao mundo "de fora", nutrido pelo tempo da expectativa, e ao mundo "de dentro", inscrito no tempo da atividade.

Diante do presente esvaziado do hospital psiquiátrico, a rememoração de Quatro-Olhos, enquanto atividade, é, também, como vimos no primeiro capítulo, um projeto:

> [...] no livro, eu espertamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infindáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio posterior – pelo menos era o que o leitor em certo momento podia julgar. Aliás, essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir acidentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro – na verdade, não encontro, no fundo do meu coração até onde posso ir, não encontro em meu coração outro recurso. Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com solércia o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado – com essa argumentação tento encobrir meu ataque ao presente.
>
> Em suma, defendo um futuro que o passado devia ter tido – e que não teve.[154]

O excerto se inicia com uma rememoração do tratamento do tempo no romance ("fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético") sucedido por um "aliás" que parece dizer mais que algo lateral, como sugere o uso do advérbio. Quatro-Olhos, na passagem, apresenta o jogo retórico com o qual conduzia sua obra e, no presente do indicativo, a maneira como lida com o projeto atual. "Disfarço com esperteza", "avanço com solércia", são expressões que marcam a astúcia desse protagonista delirante, na sua relação com o mundo. O trecho diz antes da razão que de seu contrário, o que inverte a posição usual de Quatro-Olhos. Em geral, como vimos anteriormente, a posição do narrador, segundo sua ótica, é de quem "foge" do mundo que o rodeia. No trecho, contudo, único na obra, ele enuncia que é na relação com o seu tempo, portanto com o mundo a seu redor, que se dá sua atividade. Dito isso, se aprofunda o paradoxo da atividade rememorativa: ela é delírio, quando o narrador pretende se afastar do mundo, mas é também um embate contra o presente, nutrido pelas forças históricas que nele atuam.

[154] *Idem,* p. 204.

A passagem é a mais empenhada dentre os fragmentos escritos por Quatro-Olhos. Sua dimensão política se funda na *mediação* entre um projeto pretérito não realizado e o presente, cujo aspecto de "acidente" é consequência do primeiro (não se trata, como dissemos no capítulo anterior, de uma crítica *imediata* ao presente ditatorial e à censura do regime). O recurso para a crítica, presume-se, é a reescrita de sua obra. Nela, portanto em sua posição no presente enunciativo, estaria a defesa do "futuro que o passado devia ter tido".

O projeto pretérito está vinculado ao momento em que o manuscrito fora supostamente escrito, o passado anterior ao golpe militar, e o trabalho literário de Quatro-Olhos se nutria daqueles ideários progressistas que circulavam pelos meios universitários frequentados pelo protagonista e estava mais ou menos em consonância com eles. Tratava-se de um tempo cujas ações estavam voltadas para o futuro em oposição ao presente criticado pelo protagonista, tempo de expectativa, contra o qual ele luta agora, preenchendo-o com a atividade rememorativa. Assim como em "Fora", em "Dentro" atividade e expectativa correm em paralelo – o que dá sentido ao enfrentamento do presente, a despeito da condição desarrazoada do protagonista. Aliás, seu ataque ao presente aparece como salvaguarda de uma perspectiva futura.

É também nutrido pelo enfrentamento do tempo presente que Quatro-Olhos decide, ao final da trama, reescrever mais uma vez o livro perdido. Após a saída do hospital psiquiátrico, o futuro se abre a ele:

> [...] Antes da internação, tinha o emprego, a mulher e o livro – três linhas demarcatórias de tempo e espaço, bastando a Quatro-Olhos preencher os interstícios entre elas para a vida seguir seu curso. Durante a internação, havia os horários e as prescrições, as atividades organizadas – e bastava assim cumprir os parâmetros previamente traçados, além do mais por outras pessoas, para continuar existindo. Agora porém o futuro estava livre, sem trilhos demarcatórios, sem exigências para cumprir. Quatro-Olhos tinha medo daquela liberdade e não sabia que fazer. Mas tinha de dar o passo, arriscar um lance no escuro.[155]

Quatro-Olhos decide "dar o passo" aceitando uma proposta de trabalho de "assistente de filmes publicitários para TV"[156]. Decide também ir atrás de "outro ponto a resolver na vida"[157]: procurar uma moça que o tinha visitado ao longo da internação e que o conhecera quando o protagonista trabalhava no banco. O cenário político nacional fica

[155] POMPEU, R. *op. cit.* p. 348-9.
[156] *Idem*, p. 349.
[157] *Idem, ibidem.*

subentendido na fala da mulher, que, semanas depois da alta de Quatro-Olhos, quando ele vai procurá-la em seu antigo emprego, diz estar deixando o país, porque "No Brasil não dá pé, os americanos nunca vão deixar"[158] – referência implícita à parcela da população que se opunha ao regime militar e deixou o país ao longo de sua vigência. O protagonista, diante do que entende como "egoísmo da moça"[159] em relação aos brasileiros ("Talvez fosse boa solução em termos pessoais, mas que fazer com o povo?"[160]) e após receber uma carta dela meses depois, "[...] descobriu o que tinha de fazer. Escrever outra vez o livro"[161], em resposta ao Brasil daquele momento, seu tempo presente.

Embora as duas reescritas da obra (a do presente enunciativo de "Dentro" e "Fora" e a que se projeta no futuro ao final da trama) sejam repetições do ciclo delirante, são ambas atividades que buscam preencher a expectativa do presente repetitivo – daí ser essa a grande atividade de *Quatro-Olhos.*

II.6 O presente

Digamos que na enunciação, atividade e expectativa apareçam, como vimos, em separado. Mas isso também ocorre quando tomamos uma perspectiva diacrônica da trama, como se nota pela tentativa de, para preencher a expectativa do presente, o protagonista tentar retomar um projeto (uma atividade) do passado. A esse tempo do pretérito, chamaremos, então, para nossa análise, de *tempo da atividade*. Em *Quatro-Olhos*, o tempo ficcional[162] se restringe aos acontecimentos que se dão entre o momento em que o protagonista está internado, rememorando seu passado ("Dentro" e "Fora"), e aquilo que ocorre imediatamente após sua saída do hospital psiquiátrico ("De volta"), ainda que não saibamos exatamente a que intervalo de tempo corresponda essa passagem. Quase sem mencionar diretamente os eventos do período, mas com diversas sugestões, o tempo da ficção no romance corresponde aos anos de Ditadura Militar no Brasil, já que a internação de Quatro-Olhos se deu após 1968, quando a polícia política estava procurando

---

[158] *Idem*, p. 350.
[159] *Idem, ibidem.*
[160] *Idem, ibidem.*
[161] *Idem, ibidem.*
[162] Por "tempo ficcional" entendemos "uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem" num romance. Noutras palavras, trata-se do intervalo de tempo em que os acontecimentos se dão na narrativa. Em nossa análise, nos valeremos do termo para descrever o tempo em que os acontecimentos externos aos pensamentos de Quatro-Olhos se dão na trama. (ver: MENDILOW, A. A. *op. cit.*, p. 79)

sua esposa, e sua saída do hospital se dá ainda sob regime autoritário, como fica subentendido na última cena do romance. Mas o tempo histórico abarcado pela trama não se limita aos anos de ditadura. Na rememoração empreendida pelo protagonista na primeira parte do romance, misturam-se lembranças que datam desde os anos quarenta (infância de Quatro-Olhos) até os anos imediatamente anteriores ao golpe de 1964. Além disso, ao final do romance, projeta-se um futuro, que ultrapassa o tempo posto pela trama.

É nesse tempo histórico que se move a trajetória do protagonista. Esta é fundada na repetição de uma ação delirante: tentar reescrever o livro que supostamente fora escrito no passado – assunto ostensivo de "Dentro". Quatro-Olhos tenta fazê-lo uma vez no presente enunciativo de "Dentro" e de "Fora" e projeta uma nova tentativa de reescrita da obra no futuro que se desenha em "De volta", última parte do romance.

Essas tentativas, porém, se realizam em condições diversas das que havia quando da primeira escrita "mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos". Quando Quatro-Olhos iniciou sua obra no passado, a relativa estabilidade de sua vida no interior da classe média, permitia que ele se dedicasse à escrita de seu manuscrito, dando menor importância aos acontecimentos à sua volta – escola, família etc. Ao longo da vida universitária, influenciado pelos ideários da juventude brasileira no pré-1964, mas também mais tarde, após sua ascensão social, quando gerente de um banco, o protagonista podia se dedicar com afinco à produção de sua obra, em detrimento do que o cercava – esposa, trabalho, luta política etc. Essa a perspectiva de Quatro-Olhos, que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, pretendia se distanciar do mundo "de fora", em função do mundo "de dentro", rígido e sistemático em seu delírio. Sob o prisma histórico, esses momentos de estabilidade econômica em que o protagonista teria escrito a primeira versão do manuscrito são aqueles anos em que, no Brasil, se gestou a pré-revolução brasileira nos termos de Celso Furtado[163]. O projeto do protagonista estava, ao menos em sua passagem pela universidade, em consonância com parte dos ideais nutridos pela juventude universitária daquele período.

Nas duas tentativas de reescrever a obra, o caso é outro. Na primeira delas, quando internado no hospital psiquiátrico, o que permite ao protagonista tentar reescrever a obra é a ausência de sentido do trabalho que realizava na instituição: organizar livros que não eram lidos por ninguém na biblioteca e verificar as identificações dos internados, em boa

[163] FURTADO, C. *A pré-revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

parte falsificadas. Podia realizar essas tarefas de maneira mecânica. Soma-se a isso o distanciamento do protagonista dos outros internados. Longe dos pares, nos intervalos de uma e outra função, dedicava-se à escrita dos fragmentos a que temos acesso em "Dentro". Também o manuscrito do presente é diferente do que aquele que Quatro-Olhos afirma ter escrito no passado, já que, na versão a que temos acesso, misturam-se a rememoração do que estava escrito na obra, passagens da vida pretérita do protagonista e referências ao seu presente. No conjunto das diferenças, há ainda o fato de que a tentativa atual, a que está sendo escrita no hospital, é, como será a que se projeta ao final da trama, uma repetição delirante de uma ação do passado. Mas, quando internado, a organização hospitalar ainda rege a vida do protagonista – o que não ocorrerá na segunda tentativa de reescrever a obra, já que Quatro-Olhos tem alta no início da terceira parte do romance. Na tentativa de reinserção na vida social, em "De volta", resta ao protagonista um subemprego de auxiliar de comerciais televisivos, o que ele vê como positivo pois "a coisa pareceu suficientemente sem sentido para interessá-lo"[164]. Assim, a atividade do presente hospitalar e a que se projeta no futuro são repetições da atividade do passado, mas, se o tempo pretérito estava fundado na atividade, o presente enunciativo se inscreve na expectativa. Ao que chamamos de *tempo da atividade*, na trama, se sucede o *tempo da expectativa*, em que está nosso protagonista.

Nesses termos, a trama do romance se constitui numa forma *espiralar*, porque a repetição da ação fundadora se dá em condições bastante diversas. No pretérito, quando supostamente escrevera a obra originária, havia alguma consonância do pensamento do protagonista com o projeto político que estava na ordem do dia para parcela da juventude progressista, na medida em que a obra do protagonista era uma defesa da transformação do mundo. Obra literária e experiência histórica pareciam caminhar, porque a primeira se alimentava nalguma medida da segunda, para um mesmo sentido. A reposição, contudo, daquele projeto no presente enunciativo dá outra conotação à ação, sobretudo porque é repetição e se insere num movimento cíclico cercado de ações sem sentido (as tarefas no hospital ou o subemprego posterior). A repetição das ações está em consonância com a repetição das ações no hospital, cujo cotidiano, por sua organização de controle, é também repetitivo.

[164] POMPEU, R. *op. cit.* p. 349.

Ainda que Quatro-Olhos delirasse desde a infância, isso não faz com que não haja diferenças qualitativas nas ações do pretérito, quando comparadas com o presente e com o futuro projetado. Digamos que o corte histórico, inscrito na trama, que diferencia o passado rememorado das ações transcorridas no romance é a própria ditadura, sobretudo, a partir de 1968, quando sabemos ter sido preso o protagonista. Antes do golpe, uma experiência histórica do tempo que, sob o ângulo progressista, avançava – o que se depreende da rememoração do protagonista; após o golpe, um presente repetitivo controlado apreendido pela figuração do hospital psiquiátrico. O retorno ao projeto anterior, pretendido por Quatro-Olhos parece não dar conta dessa nova configuração do tempo presente.

Pela estrutura temporal e pelas ações encenadas na instituição psiquiátrica – sobretudo aquelas que fazem referência ao que se passa fora do romance –, vai se desenhando algo como uma alegoria do tempo nacional que sucedeu ao tempo brasileiro anterior a 1964.

Capítulo III: O projeto

"Desvario embora,/ Lá tem seu método"

(fala de Polonius em *Hamlet,* de W. Shakespeare)

III.1 Composição do projeto de Quatro-Olhos

Como dissemos, é à condição de confinamento, de submissão a uma contínua repetição dos rituais cotidianos do hospital psiquiátrico, que Quatro-Olhos responde tentando rememorar o passado e reescrever o manuscrito que perdera – e que, como sabemos, fora, na verdade, levado pela polícia política do regime militar. O resultado dessas tentativas é o conjunto de fragmentos que compõe a primeira parte do romance. Quando estudamos a composição de "Dentro", vimos que os fragmentos não se apresentam como uma reconstituição linear do pretérito, mas como um amálgama em que se confundem assuntos e temporalidades, em que a tonalidade é oscilante e, muitas vezes, se nega aquilo que se enunciou. O narrador delirante, como vimos, pretende reconstruir o mundo "de fora" de uma maneira rígida e sistemática e apresenta uma autoimagem de grandeza ("não queria escrever certo por linhas tortas"). Quatro-Olhos, a crer no que diz o próprio protagonista, delirava desde a infância, embora se possa dizer que sua condição talvez tenha sido piorada pela passagem na prisão e provável tortura ("Como quando me estavam batendo, eu sofria um pouco depois e achavam que eu resistia"[165]; "Agora estou pensando em outra coisa: dedos desprezíveis me tocaram, mais de uma vez"[166]).

"Dentro", no entanto, não se limita a passagens delirantes. Pelo contrário, lá temos acesso a um conjunto de imagens que dão testemunho de momentos decisivos de nossa história nacional, bem como um ponto de vista crítico em relação aos personagens desses eventos. Além disso, no presente esvaziado que é o do hospital, com a reescrita do livro perdido, Quatro-Olhos pretende recuperar um projeto que, como vimos, é também um projeto para o país. Somente tendo em conta esses fatores (sua condição delirante, o confinamento do hospital e o projeto político) é que podemos estudar, agora, o significado do projeto literário que Quatro-Olhos pretende recompor no presente de "Dentro" e de

[165] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 200.
[166] *Idem,* p. 197.

"Fora", e que vislumbrará, ainda outra vez, reescrever no futuro – como se revela ao final da trama.

III.1.1 Avaliações e posições de Quatro-Olhos acerca de seu próprio projeto

Às memórias do que constava no manuscrito perdido se soma a narrativa, por assim dizer, autobiográfica do personagem, bem como os comentários acerca da obra que escrevera, da própria vida e de outros personagens. Tudo isso fixado por uma narrativa que é simultaneamente *desarrazoada* e *lúcida*, de maneira ambivalente. Desarrazoada porque está inscrita na enunciação delirante do protagonista. Lúcida porque deixa ver, através do delírio, momentos cruciais da vida nacional, adotando sobre eles um ponto de vista, a seu modo, crítico.

Já nos primeiros parágrafos (que havíamos comentado sob outro ângulo no primeiro capítulo) acessamos, pela lucidez delirante do protagonista, um debate importante do período em que escreveu o manuscrito (1960 – 1973):

> Mais ou menos dos dezesseis aos vinte e nove anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas. Recordo com perfeição, porém, tratar-se de obra admirável a pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento. Dei para um amigo meu, funileiro, ler e ele achou muito bom.
>
> Perdi os originais há muitos anos em circunstâncias que não me convêm deixar esclarecidas. Do trabalho, tão importante, guardo apenas memória vaga; de que havia indubitavelmente um tema, ou vários temas, e mesmo um ou outro personagem, mas não consigo reproduzir um único gesto, nenhuma situação ou frase. Às vezes, sinto dúvidas e hesitações; durante algumas horas do último 1º de Maio, por exemplo, cheguei a excogitar, com pânico crescente – de que não se tratava de obra prima.
>
> Tais sentimentos me deixaram constrangido, mas foram, naquela manhã de coração seco, rapidamente desfeitos pela certeza sossegada de que o padrão era alto, apaixonado e messiânico. Tinha algo que ver com uma rosa, ou a história do nascimento, vida e morte de uma roseira (talvez ela não tivesse nascido ou não chegasse a morrer), mas é possível que resida aí algum equívoco, pois me lembro de vozes e sons, braços de moças suspensos num mover interrompido, colheres de xarope e contradições, principal e parcialmente totais e fundamentais, tendentes mesmo a resolver-se.[167]

Somos lançados, inicialmente, no mundo paradoxal e delirante de Quatro-Olhos, que tenta rememorar aquilo que se perdeu "em circunstâncias que não me convem deixar esclarecidas" – referência implícita ao momento de sua prisão. Note-se que um dos temas

[167] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 191 – 192.

glosados ao longo da narrativa de "Dentro" já está sugerido nos primeiros parágrafos. Ao comentário um tanto risível de que a obra era "admirável" e seu "padrão era alto", corresponde ao longo dos fragmentos uma concepção de obra artística preocupada sobretudo com o primor formal em detrimento de outras questões.

Comentando, em trecho imediatamente posterior, uma das passagens do manuscrito perdido em que

> Por vezes, era medido com preocupação o exato peso do sol sobre ombro específico, lançado em aventuras não de todo destemidas, com o devido desconto da já de si pouco perceptível gravidade das roupas que, em determinado momento, cobriram as espáduas e ameaçavam inclusive esconder as clavículas daqueles ombros (eram mais de um) [...][168]

- no que se tem a sugestão de uma pessoa pendurada em um pau de arara –, diz o narrador que aquele conteúdo "não era essencial no episódio, embora tivesse surpreendente valor estético" e que "Rigor poético de tal qualidade comandava meu livro"[169]. O essencial era antes o rigor estético de surpreendente valor do que aquilo que propriamente fora narrado. Dado que essa passagem parece fazer referência ao momento em que o protagonista estava preso, sob tortura, ela dá testemunho da maneira como se confundem os assuntos que vão sendo narrados – aspectos estilísticos que analisamos no primeiro capítulo. Nela se mesclam cenas da realidade objetiva da prisão com as obsessões do manuscrito. De todo modo, o ponto de vista tece um elogio acerca do trabalho em função de seu "valor estético" em detrimento de seus conteúdos, agora podemos dizer, políticos.

Noutra passagem, ao rememorar a história de um rapaz que se apaixonara por moça de quem nunca vira o rosto, comenta Quatro-Olhos:

> [...] creio com firmeza não haver menção a esse casal no livro, uma vez que me confundo e acho que estou pondo em vida outras figuras que não as discutidas de modo edificante na obra. Torno-me convicto disso, pois a pieguice desse episódio, seu indisfarçável e mesmo descarado caráter de referência pouco sutil a problemas já por demais explorados, não condizem com a insólita originalidade de minha superior criação. Não era disso que tratava meu romance, o qual na verdade de nada tratava porquanto estava além e acima de mesquinharias ou de qualquer preocupação pouco estética. Tinha, na verdade, valor épico [...].[170]

Agora, rejeitando a "pieguice" e as referências "por demais exploradas", Quatro-Olhos diz que sua obra estava acima dessas questões, ainda que seu conteúdo seja reduzido a nada. Sobra a preocupação formal em primeiro plano, que, mesmo não tendo

---

[168] *Idem,* p. 192.
[169] *Idem, ibidem.*
[170] *Idem,* p. 194.

propriamente um assunto, paradoxalmente, tinha "valor épico" – o que, na frase tem sentido antes de elogio que de referência ao gênero épico. O ápice dessa posição acerca da produção artística é o sexto fragmento, que se inicia da seguinte maneira:

> Em certo momento, a narrativa tresandou a tratar de uma cebola. De tão antigo e nobre vegetal, reverenciado pelos partidários dos costumes sãos, desfolhava eu finas folhas translúcidas cor de prata, deixada opaca a esfera símbolo do infinito, delicada casca vermelha quebradiça a um lado largada, verdes efêmeros escapando pelas nervuras esbranquiçadas dos círculos cortados. Estava a cebola posta em seu canto sobre um prato à mesa, enquanto em derredor se desenrolava instrutiva conversação, mas eu, num aventureirismo técnico de velho conhecedor literário, discutia mais a cebola com a faca ao lado num rebrilho de metal com vegetal, do que o tráfico de palavras.[171]

Em vez de se dedicar ao "tráfico de palavras", o protagonista compõe, com "aventureirismo técnico", uma imagem artística tirada do "nobre vegetal", numa referência implícita à "ode à cebola", de Pablo Neruda, em que se depreende a dimensão poética de um objeto cotidiano. A referência à lírica chilena demonstra o arsenal do "velho conhecedor"; as frases empoladas que tendem a um estilo elevado testemunham a possibilidade "estética" dos grandes problemas universalistas, apreendidos pelo símbolo do infinito. Fica em segundo plano a ação humana, a "instrutiva conversação", que se desenrola na cena, para a qual o protagonista dá atenção mínima.

Os exemplos mencionados compõem certamente o quadro de delírio de grandeza do nosso protagonista, na medida em que ele avalia sua produção como grandiosa e admirável; mas também são significativos da esculhambação mais geral acerca dos debates sobre a produção artística que se desenhava nos anos em que Quatro-Olhos se dedicou à escrita de seu manuscrito. Àquela altura, influenciada por influxos externos (a Revolução Cubana, a Independência da Argélia, por exemplo) e internos (as organizações de trabalhadores, as promessas das Reformas de Base etc.), estava na ordem do dia a discussão acerca do papel da obra de arte. Parte significativa dos artistas e intelectuais brasileiros se dedicou, nesse período, a uma produção engajada na construção de uma sociedade que se projetava como mais justa e, de maneira mais radical, dentro de um quadro revolucionário. O símbolo dessa posição foi o conjunto de produções artísticas criadas pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), fundados em 1962[172]. No que vimos até aqui, a posição artística de Quatro-Olhos parece caminhar mais ou menos na contramão dos debates daquele momentos; entretanto,

---

[171] *Idem*, p. 226.
[172] Ver: RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2014.

veremos que, no conjunto de suas reflexões sobre a própria obra que escrevera, há também uma posição empenhada.

Desde os primeiros parágrafos, o protagonista enuncia outro mote que glosará ao longo de sua rememoração: a roseira, símbolo do socialismo, de que falaremos adiante. Digamos que, ao menos ao que temos acesso na rememoração truncada de Quatro Olhos, o projeto literário se pretende autônomo *e* empenhado – de modo que oscila entre os dois polos. Há como que um indício dessa posição quando diz que sua obra colocaria "a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento". A configuração dual da frase aponta para uma obra artística de valor elevado, nucleada no que haveria nela de "universal e eterno", ao mesmo tempo que pretende captar esse aspecto em condições particulares, o que leva, nalguma medida, a uma obra mais ligada à vida social local. Frisamos: trata-se de um indício do que se estenderia ao longo de "Dentro". Esse indício é significativo pela combinação que realiza de posições opostas nos debates da época (obra autônoma e obra engajada). Aliás, conjugar polos contrários é uma das marcas dessa enunciação: fala desarrazoada e lúcida; obra autônoma e empenhada. Essas duas combinações vão se cruzando ao longo da narrativa, de maneira curiosa, dando, ao final, um retrato particular do conjunto das linhas de força que compunham o debate artístico à época.

Essa oscilação quanto à posição acerca da obra se deixa ver ao longo de toda a primeira parte do romance. Já em "Fora", pela distância em que o leitor é posto desse protagonista e pela maneira como ele, Quatro-Olhos, se torna mais um entre tantos outros internados, o debate acerca da produção artística não aparece. Mas o problema retorna ao final da trama, na medida em que o romance se encerra com o projeto de reescrita futura do manuscrito. Já dissemos que, ao final, o projeto literário do protagonista será também um projeto para o país. Nesse sentido, em "De volta", a oscilação inicial entre grande obra ligada às preocupações universalistas e produção empenhada pende para o segundo polo. Mas esse engajamento, como tentaremos demonstrar, talvez não tenha mais lugar na história no momento em que pretende realizá-lo (a saber, ao final do regime militar, quando parcela significativa da esquerda e parte de seus projetos políticos teriam perdido seu chão histórico).

III.1.2 Constantes no manuscrito perdido

Como já foi dito, "De volta", a última parte de *Quatro-Olhos,* termina com a narrativa do reencontro do protagonista com uma moça que o visitara ao longo da internação e em quem Quatro-Olhos estava interessado. No encerramento do romance, Quatro-Olhos projeta escrever novamente o livro perdido. A solução para a vida pessoal pode ser também uma solução para o povo brasileiro. Esse que é, afinal, além de um projeto individual nutrido pelo delírio, um projeto também para o povo brasileiro, é difícil de ser mapeado, pois tudo o que sabemos sobre o manuscrito está na rememoração empreendida pelo próprio Quatro-Olhos em "Dentro", em seu misto de loucura e lucidez. Além disso, como vimos, a narrativa fragmentária da primeira parte é composta pelo constante desmentir daquilo que o personagem enuncia, bem como pela mistura entre vida e obra e pelos saltos abruptos de um a outro assunto. Além disso, os trechos que, segundo Quatro Olhos, estariam no manuscrito são desiguais quanto à composição e ao assunto que narram. O que se pode captar, então, são apenas alguns elementos que comporiam a obra perdida. Para nossa compreensão, organizaremos as passagens referentes às constantes que figurariam no manuscrito em três grupos: as alegorias do tempo, as imagens da vida universitária paulistana e as referências à rosa.

III.1.2.1 Alegorias do tempo

Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, compreender a temporalidade em que está fundada a narrativa de *Quatro-Olhos* é fundamental para o entendimento dos problemas que o romance apresenta. Isso porque, como temos insistido, é a partir de uma temporalidade repetitiva da vida hospitalar, de um momento em que não houve o "futuro que o passado devia ter tido", que o protagonista tenta recuperar um projeto pretérito. Mas, além do tempo histórico que rege os eventos do romance, também nos importa entender a maneira como esse protagonista registra sua percepção do tempo em sua reconstituição do manuscrito.

Através da perspectiva delirante do protagonista, o leitor terá acesso a um conjunto de imagens que, breves e alegorizantes, carrega uma sugestão do que seja a temporalidade da sociedade brasileira: uma temporalidade que gira em falso, a despeito da crença no processo modernizador dos anos anteriores ao golpe militar.

Já no primeiro fragmento do romance, ao rememorar a busca pelo manuscrito (que teria ocorrido entre a prisão e a internação no hospital), o protagonista salta abruptamente a outro assunto e começa a narrar o episódio a seguir, que supostamente constava no escrito perdido:

> Era uma festa grã-fina, de pessoas trajadas, não simplesmente vestidas. Via-se que tinham comido diariamente desde que nasceram, eram gente educada e de princípios. Algumas até não tinham pressa exagerada em comer ou beber o que tivessem ao alcance, tinham a certeza, bem se via, que depois daquela, inevitavelmente ingeririam outras refeições. Denotavam apenas cauteloso interesse em manter bem seguros os seus copos e bolinhos ou o que fosse e disfarçadamente acompanhavam os movimentos de outros seres humanos munidos de bandeja em ir e vir constante, de cujo itinerário procuravam certificar-se de antemão, ensaiando sempre mover-se com o intuito discretamente deliberado de estar sempre no caminho dos homens de bandeja, por mais que alterassem a rota. Em voz alta, as pessoas discutiam, com requinte, a vida e a obra alheias, quadros, exposições, turbinas, afetos, fés e descrenças, flores do campo, qualidades do azeite, os destinos da nação, a perda de velhos valores, novas gerações de computadores.
>
> Um convidado mais tímido, quieto em seu canto, noviço em reuniões, esquerdo naquele refinamento, distraía-se consumindo o resultado líquido de cereais há gerações estéreis, só reproduzidos por mãos humanas há tanto tempo que a memória não alcança, e liquidificados por processos que ele não conseguiria reproduzir. Era a primeira vez, notava-se, que ele se imiscuía entre os sôfregos comentadores do mundo, do qual faziam ponderado consumo.
>
> – Por favor, o meu relógio parou – ele se atreveu a explicar. Poderiam dizer-lhe as horas?
>
> – Ora, pois não, cavalheiro – disse um dos convidados, entretido em procurar aplicações das mais recentes constatações de Habermas aos movimentos táticos da seleção nacional, na hipotética situação de ela ter de limitar-se a garantir vantagem previamente obtida contra inimigo atacante em leque-sanfona. São tantas horas e tantos minutos, precisamente.
>
> Há um impasse. O solicitador da hora pensa em agradecer simplesmente e retirar-se, mas não sabia se dava as costas aos outros, que acabavam de prestar-se ao incômodo de lhe fazer um favor, ou se se retirava andando reverentemente para trás, numa subserviência talvez descabida. E algo no olhar detido e curioso dos outros, que lhe pareceram perplexos, o fez sentir-se em falta. Percebeu que, por motivo desconhecido, não se estava comportando à altura da situação.
>
> Mas seu estado não demorou. Logo puxou da carteira e entregou uma nota ao informante. Este mostrou na voz ligeiro mas inequívoco tom imperceptível oitava acima, em pausada impaciência pouco menos que diáfana:
>
> – Cavalheiro, as distrações são desculpáveis. Houve compreensível desentendimento. Minha postura foi mal interpretada pelo senhor. Sua recompensa está equivocada. Além do preço da informação que lhe prestei, é preciso levar em conta o valor do tempo por mim perdido ao lhe dar o serviço – e é necessário também ter em mente a contrapartida da interrupção da minha conversa com meu amigo aqui. Acrescente-se o valor deste atual esclarecimento e espero podermos encontrar-nos em novas e mutuamente vantajosas situações de negócios.

O rapaz lhe entregou algumas moedas mais e, tudo somado, estavam quites.[173]

O primeiro período já apresenta ao leitor o tom corrosivo e derrisório com que se narra a situação: "Era uma festa grã-fina, de pessoas trajadas, não simplesmente vestidas" – o que sugere um ponto de vista crítico e irônico em relação aos endinheirados que promovem e participam da festa, bem à maneira do estilo de Quatro-Olhos.

Ao apresentar os membros da elite, o narrador dá ênfase sarcástica aos gestos dos personagens. Tais figuras não tinham por que se apressar em direção à comida e bebida, porque haveria para eles "outras refeições"; contudo, seguiam com cálculo o movimento dos garçons. O suposto refinamento das discussões entre pares é quebrado pela voz alta com que os convidados alardeavam seus conhecimentos. Ao final do episódio, o informante se vale de tom cortês para reivindicar o pagamento pelo tempo perdido. Em suma, são gestos que velam amesquinhamento e baixeza, afetando bons costumes.

Esse drama gestual é acompanhado de singularização[174]. Note-se o uso do procedimento quando o narrador pretende se referir aos garçons: "seres humanos munidos de bandeja em ir e vir constante"; ou quando se refere à relação dos convidados com a comida: "Denotavam apenas cauteloso interesse em manter bem seguros seus copos e bolinhos ou o que fosse e disfarçadamente acompanhavam os movimentos de outros seres humanos munidos de bandeja em ir e vir constante". O uso desse procedimento na passagem citada é motivado certamente pelo discurso enlouquecido do protagonista; entretanto, visa também a chamar atenção do leitor para a cena que se apresenta, ridicularizando os gestos de classe dos círculos bem pensantes.

A matéria das discussões, somada aos elementos gestuais, dá à cena algo de cor local, em chave zombeteira. Habermas, uma referência da esquerda, é usado para discutir futebol – a última novidade intelectual progressista do centro é razão para discutir aspectos banais da vida nacional na periferia. Os comentadores discutem um pouco de tudo: "a vida e a obra alheias, quadros, exposições, turbinas, afetos, fés e descrenças, flores do campo, qualidades do azeite, os destinos da nação, a perda de velhos valores,

---

[173] POMPEU, R. *op. cit.* p. 202-204.

[174] Chklovski, estudando o procedimento na obra de Tolstói, lembra que na obra desse autor, a singularização "consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez". O resultado é apresentar o narrado naquilo que tem de singular, tirando-o da normalidade do fluxo da linguagem e tornando-o estranho ao leitor. Em suma, o procedimento intenta desnaturalizar aquilo que se está apresentando (CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento" IN: *Teoria da literatura, formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 46).

novas gerações de computadores". A lista, embora aparentemente sem sentido, mistura temas que vão da banalidade da vida de mexericos (a vida dos outros e o declínio de valores antigos) aos problemas políticos do país ("os destinos da nação"), passando por hábitos de classe ("qualidades do azeite"), pelas artes em geral (quadros e exposições) e outros temas como as "flores do campo". Pela composição assindética da listagem – que sugere a possibilidade de haver ainda outros termos –, todo e qualquer assunto tem a mesma relevância. Ou ainda, os tópicos aparentemente irrelevantes ganham, nas conversas, status de problema nacional. Nisso, os assuntos discutidos se equivalem. Importa antes demonstrar, em voz alta, a capacidade de passear por diversos tópicos – o que dá força aos gestos de grã-finos intelectualizados figurados no trecho. Ficam assim, pelo enquadramento do episódio, ridicularizados os círculos frequentados por parte dos intelectuais em nosso país, pelo olhar de um "estranho" ao círculo dos bem-pensantes de esquerda.

O protagonista da cena pertence a outro mundo e parece debutar nos salões das elites nacionais: "[...] quieto em seu canto, noviço em reuniões, esquerdo naquele refinamento". Trata-se de um sujeito que não está habituado àquele universo e não se sente totalmente confortável ali – essa é a mola da ação no episódio. Note-se o conjunto dos gestos: o personagem retira-se de costas; depois, de maneira subserviente, e, diante da percepção de que tinha de fazer algo, entrega uma nota, reconhecendo assim que não se tratava de favor, mas de serviço prestado. Está em cena algo do movimento reificado da vida: a maneira como a relação entre as pessoas se expressa como troca de mercadorias. A técnica faz lembrar o procedimento de Kafka tal como elucidado por Günther Anders[175], na medida em que Quatro-Olhos transpõe para a obra um ditado e faz com que seja encenado literalmente, evidenciando seu funcionamento na vida social: tempo é dinheiro. Além disso, a encenação lança luz sobre a roda de conversas anteriormente narrada: é como se a roda de conversas em que se misturam diversos temas reproduzisse a lógica do ditado[176].

No conjunto, o episódio constitui uma alegoria do tempo social reificado em sua versão brasileira, no que se direciona, como crítica, aos círculos intelectualizados ligados à elite – algo próximo, aliás, da posição que o protagonista assume quando fala, em

[175] ANDERS, G. *op. cit.*
[176] O mesmo vale para o cálculo em relação à trajetória do garçom pelo salão.

"Dentro", dos grupos de estudos da esposa ou dos universitários com os quais conviveu ao longo de sua passagem pela faculdade de economia.

Em outro fragmento, lemos:

> Havia no livro, lembro-me repentinamente, o moço amador da colega da firma sempre vista de costas ao longe, na mesa para lá das mais próximas. Em outra pessoa não pensava o jovem naqueles anos todos, sem nunca lhe ter visto o rosto. Ele telefonava às vezes para o outro telefone também sobre sua mesa; tinha recebido, mais por suas funções do que por seus anos de firma, telefone direto próprio. Num, discava o número do outro; tocava, ele atendia e consigo falava. Outras vezes lhe caía na caixa de entrada algum papel com a assinatura da moça, que, se não se enganava, era aquela mesma a quem tinha dedicado toda a sua vida. Em casa, com ampliadores e projetores, lançava sobre as paredes a assinatura de cada dia; e as reproduzia em cor diversa, conforme seu estar daquela noite, e as avaliava, anotando, em linguagem técnica grafológica, o sentir da moça a seu respeito naquelas curvas de letra. Houve noites de entusiasmo e manhãs em que nem lavava o rosto de tão deprimido; mas sempre, ao voltar à firma, despachava o papel, após apor seu próprio visto, que ela nunca viu, pois a coisa não lhe voltava; ela aliás nunca o viu, pois sentava de costas para ele.[177]

Em primeiro plano, está o lugar comum das estórias de apaixonados, "o moço amador da colega da firma", seguido pela condição amalucada da observação, "sempre vista de costas ao longe". Construção parecida se dá no período seguinte: "Em outra pessoa não pensava naqueles anos todos", "sem nunca ter-lhe visto o rosto". A frase se constrói partindo do tópico romântico (aquele que só pensa na amada) desembocando no absurdo (nunca viu a amada). Uma vida inteira dedicada à moça que, "aliás, nunca o viu". O que parece narrativa amorosa se transforma, inclusive pela ambientação burocrática em que se passa, em cena de inspiração kafkiana[178] – de menor voltagem, é certo. Mas, além disso, na temporalidade da ação narrada, há circularidade; a repetição é mote para a cena.

Vejamos como essa repetição aparece em outra passagem:

> Talvez fosse eu, talvez um personagem do livro [...]. Mas havia alguém, um casal, dançando abraçado e eram jovens, mas enquanto se dançava abraçado e muito feliz o moço foi reparando que a moça foi envelhecendo, devagar e sempre, enrugando aqui sob os olhos, embranquecendo ali sobre os cabelos e eles continuavam dançando e a moça perdeu os dentes, os cabelos, até que morreu e eles dançavam e ela perdeu as carnes, os bichos comeram tudo, comeram uns aos outros, só sobrou um e o moço dançando com a caveira de rosto colado e os ossos se desfazendo se desligando e o moço procurou se apoiar melhor, pois estava abraçado a algo que se esvaziava se desfazia e de repente nessa busca de melhor apoio ele se sente de novo seguro e está dançando com a

[177] *Idem*, p. 193 – 194.

[178] A relação entre os trechos do livro perdido e a obra de Kafka foram sugeridas por ensaio de Luís Costa Lima, em que o crítico diz que "o distanciamento antropológico [distância entre Quatro-Olhos e os assuntos sobre os quais fala] é assegurado basicamente por minicontos que atravessam o relato principal, que ora lembram Kafka, ora os relatos de Brecht. O primeiro funciona como alegoria do absurdo, o segundo, como alegoria das relações reificadas" (ver: *op. cit.* p. 138).

> moça bem moça, tão moça quanto antes, sorrindo para ele com os dentes bonitos, diferentes dos da caveira e ele fica em dúvida se vale a pena continuar dançando porque tudo aquilo vai acabar acontecendo de novo, embora talvez num tempo mais espaçado. Resolve continuar dançando, mas já com uma ruga na testa ou uma sombra no olhar.
>
> No livro tenho certeza de que não consegui contar a dança do ponto de vista da moça. Duvido porém que o moço tenha envelhecido, acho que ele ficou cada vez mais novo nos braços da moça, até que ela estava carregando um bebê. Não sei, de qualquer forma isso aconteceu num bailinho da vila, no ar havia doces e bolas de bexiga, flores e guaraná – e música. Eles continuaram abraçados até bem longe no fim da noite [...].[179]

O excerto acima se encontra no início do segundo fragmento de "Dentro", quando o protagonista está narrando a busca pelo manuscrito perdido na cidade. De início, salta aos olhos uma das características da prosa de Quatro-Olhos, que analisamos no primeiro capítulo deste trabalho: a confusão entre vida pretérita e obra escrita ("Talvez fosse eu, talvez um personagem do livro"). Embora narrada em terceira pessoa, a cena acompanha a perspectiva do rapaz que vê a moça deixar sua condição de juventude e tornar-se velha, depois morrer e ser engolida pelos vermes, que, por sua vez, comem uns aos outros. Contudo, a mulher retorna à condição de mocidade com que iniciara a cena. Há, implícita na imagem, uma concepção de tempo circular, que se complementa pela imagem de um tempo regressivo, na menção à possível passagem em que o rapaz, na direção contrária à da moça, rejuvenesceria até tornar-se um bebê.

Mas essa concepção de tempo é marcada, novamente, por elementos sociais que podem ser depreendidos do discurso desse narrador. Note-se que a ambientação, no caso, é decisiva. O "bailinho da vila" dá à alegoria um caráter provinciano. Sua caracterização pitoresca ("havia doces e bolas de bexiga, flores e guaraná – e a música") torna a cena ainda mais inusitada, mas é dessa justaposição do elemento absurdo da dança com a cena de festa de classes populares que a alegoria extrai sua força. Se aceitarmos a leitura alegórica, a passagem diz sobre uma temporalidade que, em oposição a um tempo progressivo que caminhava para o futuro naqueles anos anteriores ao golpe de 1964 – frisamos: quando supostamente fora escrito o manuscrito –, marcava já àquela altura nossa vida social.

Os três excertos que analisamos acima formam um conjunto de pequenas alegorias do tempo. No primeiro caso, é o tempo reificado da vida social – condição engendrada pela totalização da forma mercadoria. Nos dois últimos, trata-se de um tempo circular

[179] POMPEU, R. *op. cit.* p. 207 – 208.

que, em oposição ao tempo em sentido teleológico, não avança, mas retorna, pela circularidade, ao momento originário.

As alegorias temporais estão ligadas, de maneira geral, à forma como se concebe a própria história. Estudando as alegorias barrocas, Walter Benjamin encontrava na imagem das caveiras a face hipocrática que indicava um horizonte escatológico, nutrido pelo sofrimento[180]. Aqui, em comum com a concepção benjaminiana, a história se opõe à concepção de progresso, mas, em vez de escatologia, ela se repete como sendo sempre o retorno. Talvez essa comparação possa nos ajudar a compreender o sentido geral dessas figurações de um tempo circular em *Quatro-Olhos.* Se Benjamin interpretava naquela altura (nos anos anteriores à ascensão dos nazistas na Alemanha) o sentido da história como o caminho para a catástrofe, no romance que estamos estudando, a catástrofe parece já ter acontecido e circularmente se repete. Essa concepção de temporalidade só é possível no romance pelo enquadramento que se dá à matéria a partir do ponto de vista de alguém que está enlouquecido e observa de maneira mais ou menos distanciada os eventos ao seu redor. Nisso consiste o ponto de vista que é, a um tempo, como dissemos no início deste capítulo, desarrazoado e lúcido. É através das lentes de alguém que delira que se pode entrever essa leitura da temporalidade histórica brasileira.

III.1.2.2 Vida universitária paulistana

No conjunto de trechos em que Quatro-Olhos se refere a passagens do livro perdido, encontra-se uma série deles que pode ser lida como crônicas da vida universitária paulistana. Assim se inicia o décimo sétimo fragmento:

> Então contei da mãe quarentona, quando moça reflexiva e temerária em uniforme, o mundo aberto em textos e discussões, beijos e gim com coca-cola em salas sombrias nos bailes do cursinho, boca mole e insossa de rapaz com espinhas a grudar-se na sua, leituras de história crítica. Depois, na faculdade, braço erguido em assembleias, a eterna busca da posição justa, o ataque aos recalcitrantes e covardes. Enfim o casamento com um colega de classe, a carreira acadêmica, tese tecida com rigor raivoso, a desmantelar o castelo de cartas do sistema, nome de monstro pegajoso e repugnante em que se moía e despedaçava o sentido da vida. Filhos crescendo, a procura constante da educação correta, mil cuidados com esses seres frágeis. Mas a essa mãe contestatária, aos quarenta anos, os filhos chamarão careta, eles a procurar em drogas o benefício do nirvana, ela a denunciar nas drogas os tentáculos do sistema. O pior é que o marido e pai tinha aderido aos jovens.
>
> Dor funda nas vísceras da mãe, os filhos prontos para romper as últimas amarras. O rosto da mãe colado na vidraça, de costas para os filhos sentados no

[180] BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

> tapete, o ar cheio de música forte, os filhos em viagem com o cérebro cristalizado em formas bruxoleantes e cores mortalmente fúlgidas. Através da vidraça a mãe vê gotas de chuva a escorrer lentas sobre o gramado do jardim, mais além a rua com carros e gente sob o céu sombrio. Tinha sido vencida, o sistema triunfara. Aqueles estranhos atrás de si eram selvagens, trogloditas, bárbaros, inimigos da humanidade, e não podia vê-los apenas como vítimas. Animais.
>
> E, no entanto, quando nasceram... Mas o passado não volta. Ela não deixaria sementes de sua inquietação, em poucos anos estaria velha e ninguém para tomar a tocha de suas mãos. Nariz no vidro.
>
> – É a vida.[181]

De início, parece haver no excerto uma figuração do presente (anos setenta) que entra em contradição com o fato de que o manuscrito teria sido levado pela polícia política por volta de 1968. Ou ainda: se a mulher militava na vida universitária nos anos 60, como pode ser "quarentona" nos anos setenta? Em parte, essas questões estão ligadas à condição enlouquecida desse narrador. Ao mesmo tempo, trata-se de um trecho do manuscrito em que à figuração da vida nos anos sessenta se soma a imaginação do narrador – o excerto diz respeito à rememoração de passagem ficcional que constaria no livro perdido.

A mãe, que no cursinho e na universidade se engajara nos debates políticos, depara com filhos que encontram nas drogas o caminho para a libertação ("o benefício do nirvana"). Melancólica (a chuva e o céu sombrio sobre a cidade como metáforas de suas reflexões sobre o passado) e frustrada ("Aqueles estranhos atrás de si eram selvagens, trogloditas, bárbaros, inimigos da humanidade, e não podia vê-los como vítimas"), a mãe, no presente do enunciado, se revela como imagem da derrota daquelas lutas empreendidas no passado.

A ficcionalização de Quatro-Olhos, nesse trecho, parece ter algum parentesco com a vida do protagonista: assim como a mãe quarentona, a esposa também participava ativamente dos debates e ações do movimento estudantil, ambas as mulheres também se tornaram, após o casamento, professoras universitárias e com o que Quatro-Olhos chama de "tese tecida com rigor raivoso, a desmantelar o castelo de cartas do sistema". Mas na estória da "mãe quarentona", o foco da cena está no sentimento da mulher diante da derrota de seu projeto político de juventude, materializada na figura dos filhos – diferentemente da esposa do protagonista, de quem não sabemos o destino após sua fuga. No conjunto, de todo modo, as aproximações parecem marcar as conexões e confusões que o protagonista faz entre sua própria vida e o manuscrito.

---

[181] POMPEU, R. *op. cit.* p. 262.

Da perspectiva do "mundo de fora", a nova geração figurada no trecho ficcional de Quatro-Olhos apreende algo do que seria a virada da década de 1960 para 1970 para uma parte da juventude de classe média. Heloísa Buarque de Hollanda, em seus *Diários de viagem*, escreve sobre a passagem entre as décadas:

> A contracultura, o desbunde, o rock, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior. É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear.[182]

É sabido que o projeto anterior da personagem inventada no fragmento do romance perdido diz respeito à luta antiimperialista e ao esboço de um processo revolucionário. O "progressivo desinteresse pela política" que a partir do final dos anos sessenta começava a se delinear se realiza efetivamente com a derrota da luta armada ao longo dos governos de Costa e Silva e Médici. De maneira abrangente, esse processo ganha figuração na menção à mãe que, agora, ainda que "da boca pra fora", é obrigada a se conformar e enterrar seus sonhos ("- É a vida"). No trecho, afinal, também está tematizada a passagem do tempo, mas, agora, num aspecto muito específico da história de parte das lutas políticas de esquerda: a passagem de um projeto militante coletivo a um projeto de liberalização individual dos costumes.

Outro exemplo:

> [...] Mais certo é ter contado a história do rapaz embriagado que se perdeu com seu carro; tinha visto a antiga namorada a circular com outro num saguão de grêmio da faculdade em que havia um baile meio às escuras e se postou num balcão ali perto a engolir gim com coca-cola, a mistura da moda na época. Perto confabulavam ágeis, sobre arte, grupos de estudantes magros a chupar mexiricas na noite – o bar também fazia as vezes de quitanda. Os jovens desancavam os artistas nacionais, imitadores do estrangeiro, e em meio a mordidas nas frutas e ligeiras bebericações procuravam raízes para uma pintura brasileira nas estátuas das lojas de umbanda.[183]

O excerto está situado no início do décimo primeiro fragmento de "Dentro". Trata-se de um breve episódio em que se narra a desventura amorosa de um rapaz que se perde pelas ruas em seu carro após ter visto a ex-namorada com outro sujeito. O outro pelo qual o protagonista da história fora trocado tinha sido visto com a moça "num saguão do grêmio da faculdade" em uma festa. Além das conversas sobre as artes nacionais, a referência cifrada ao bar Quitanda, transformado aqui literalmente em quitanda de rua, faz o leitor (aquele pressuposto *connaisseur*, que mencionamos no primeiro capítulo)

---

[182] HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 65.
[183] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 245.

reconhecer a ambientação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, que ficava à Rua Maria Antônia. Na enunciação, esses jovens são ridicularizados: criticavam artistas nacionais pelas influências do imperialismo mas aderiam à moda estrangeira de tomar gim com coca-cola.

O tom sarcástico de Quatro-Olhos talvez se deva ao ressentimento do protagonista com a juventude universitária, que acompanhamos quando estudamos sua relação com a esposa, em sua militância política iniciada no movimento estudantil. O ponto de vista ressentido, ao mesmo tempo, dá figuração a alguma ingenuidade de parcela desses jovens – no que há alguma verdade histórica; contudo, suprime na reescrita do manuscrito perdido a face mais radical e organizada dessa juventude. Como se sabe, parte dela entraria, sobretudo ao final dos anos sessenta e início dos setenta, na luta armada. Nessa maneira de apresentar a juventude universitária, não se pode negar coerência com o ponto de vista parcial (e incoerente) a partir do qual se narra "Dentro". Lembremos: trata-se de alguém que se pretende distanciar das ações políticas organizadas da vida política universitária, e é a partir desse ângulo que temos acesso a essas imagens.

Uma figuração muito parecida dessa juventude pode ser vista na descrição de uma festa/reunião, que constava no livro perdido:

> Sobre o divã havia uma lousa, nela, escrito a giz, "Ser radical é tomar as coisas pela raiz; ora, a raiz do homem é o próprio homem". Isso tinha sido obra de um dos amigos do locatário, meses atrás, e ali ficara; o locatário apresentava a frase como seu lema, embora não tivesse sido ele quem a pôs na lousa. Falava-se de teatro, como o teatro poderia mobilizar as massas e coisas desse teor; discutia-se um teatro popular e operário.[184]

A frase de Marx como lema (de alguém que apenas assumiu a frase que escreveram em sua parede) e a discussão, em meio à bebedeira, sobre o teatro operário trazem à cena uma ambiência próxima aos anos de 1968: misto de engajamento político e liberação comportamental. Novamente: na descrição da atitude do locatário, há algo de ridicularização, que não deixa, contudo, de conter algum teor de verdade.

Uma outra citação que vai em direção ao tema, embora em outra chave:

> Mas divago e esqueço do livro. Nele, pouco a pouco, se recortava a imagem de um liberal jovem, ex-esquerdista. Manco, no ginásio ficara fora das lides esportivas e se metera a ler, alimentando-se de vulgarizações marxistas para

[184] *Idem*, p. 257.

> esquecer o defeito físico. Aos 15 anos começaram a lhe dar fantasias, sempre que ouvia músicas clássicas na Rádio Gazeta, hábito do pai para acompanhar o almoço e ilustrar os filhos. Então, quando tocava Grieg ou Liszt, lhe vinham imagens de massas em rebeldia, que ele comandava de pé num automóvel, cercado de populares armados. Na escola, ligara-se a professores esquerdistas, aos quais porém desprezava por causa da vida deles pouco viril; chamava-os "marxólogos". Crítico feroz, não poupava o "reformismo" do Partido Comunista nem o "revisionismo" da União Soviética; acabou por unir-se a um grupo de estudantes mais velhos, que tinham fundado o seu próprio partido. Era o benjamin do grupo, porém, e como tal o tratavam, de modo que seu nome nunca era lembrado quando era hora de atribuir responsabilidades; nunca foi delegado aos congressos do grupo. Já então estava na faculdade e nos estudos se destacava como esforçado, nunca como criativo, embora fizesse Filosofia, curso para o qual fora atraído sob a sedução de um professor que afetava desprezar, mas do qual invejava a largueza dos conhecimentos, e também por um desejo íntimo de conhecer seu lugar no mundo, já que lhe parecia estar em suspenso, sem apoio debaixo dos pés. Em pouco, começou a trabalhar num jornal, emprego arrumado por um companheiro do grupo político. Mas ainda era um benjamim apontado como exemplo de retidão; nele não se via arrojo, necessário para meter a mão na massa da política – aliás, ele considerava "indecentes" as manobras dos grupos estudantis e começou a buscar mais "pureza" no movimento político, consistindo a pureza na qualidade dos que davam atenção a suas modestas ambições. Já então não sonhava com sinfonias; no jornal sentia confusos pruridos de agradar, de ganhar mais. Gostava de trajar-se com apuro, começou também a incluir nas suas amizades, além dos colegas politizados, entendidos em vinhos e até um dono de Mercedes com chofer que trabalhava no jornal por desfastio. Chegou a ser preso, sem maiores consequências, mas daí a diante passou a temer por seu futuro no emprego. Em sua consciência, porém, foi brotando pouco a pouco a noção de que todos eram impuros e traidores do ideal político; todos eram burocratas e nesse meio ele não teria chance. A classe operária, da qual outrora tinha sonhado ser líder, não diferia do comum dos mortais; todos estavam atrás de mais dinheiro e conforto. Assim, só o indivíduo sobrava como realidade – e aqueles apetites que ele reconhecia em si mesmo e procurava abafar e esconder dos olhos de todos, na qualidade de benjamim exemplar de seu pequeno grupo político, eram na verdade molas legítimas do comportamento. Mas ainda era incapaz de arreganhar os dentes, tão fortes eram os conceitos políticos em que se forjara sua mente. Para limpar-se dessa mentalidade arcaica, estranha ao lugar que ocupava na sociedade, recorreu ao psiquiatra. Assim retirou os últimos entraves de sua alma.
>
> Dois anos após sua prisão por motivos políticos, era o editorialista do jornal, encarregado de atacar as ideias de que durante tanto tempo compartilhara.[185]

O excerto encontra-se no décimo oitavo fragmento do romance e aparece após uma reflexão do protagonista acerca da esposa e de seu grupo de estudos. A citação acima diz respeito à rememoração da construção de um personagem ("pouco a pouco se recortava a imagem [...]") e também de sua trajetória, em que se destaca a mudança de posição política: na juventude, "esquerdista"; mais velho, liberal. A fábula do episódio não é incomum e apresenta, a princípio, pouco interesse. Antes, importam alguns detalhes da maneira como se altera a posição política do personagem e suas motivações.

[185] *Idem*, p. 268 - 270.

Note-se, em primeiro lugar, que o episódio não trata exatamente de uma disputa política, mas da maneira como um jovem lidou com questões pessoais. Vejamos: o marxismo na juventude vinha para compensar e esquecer o "defeito físico"; o jovem, escutando música erudita, sonhava antes com a sua liderança das massas do que com a revolução; suas críticas na adolescência se dirigiam aos professores que considerava pouco viris e os chamava "marxólogos" (nesse caso, a palavra é usada para desmoralizar alguém que se importava apenas com a teoria e estava distanciado da prática política), bem como ao Partido Comunista, que considerava reformista, e à União Soviética, por sua vez revisionista. Digamos que nesse processo tudo parecia estar abaixo do rapaz – ou ainda, ele tentava se destacar pessoalmente através da crítica nalguma medida simplista a tudo. Sua busca era por algo que estivesse à sua altura, que correspondesse às suas fantasias de grandeza. Entra, então, num partido criado por estudantes mais velhos. Lá, contudo, não tem o destaque pretendido: "Era o benjamim do grupo [...] de modo que seu nome nunca era lembrado quando era hora de atribuir responsabilidades".

O personagem é alguém que parece não encontrar seu lugar no mundo, "já que lhe parecia estar suspenso, sem apoio debaixo dos pés". Aos poucos, sua crítica se dirige aos que considera indecentes, buscando aqueles que dão atenção às suas ambições pessoais – como se ele não as tivesse. Também aos poucos começa a pensar que todos no meio político são burocratas e que "nesse meio ele não teria chance". Os trabalhadores, em sua percepção, estavam apenas "atrás de mais dinheiro e conforto". O grupo de amigos, antes apenas os de esquerda, também vai se alterando; agora havia pessoas bem sucedidas sob o ângulo do sucesso financeiro. Afinal, encontra no pensamento liberal ("só o indivíduo sobrava como realidade") uma oportunidade de vivenciar efetivamente "aqueles apetites" que "procurava abafar e esconder de todos" da esquerda. Tornar-se um individualista significava se libertar e poder entrar na disputa por destaque, por liderança – sua fantasia desde a adolescência. Por fim, é pela psiquiatria que retira "os últimos entraves de sua alma". O pensamento esquerdizante, da perspectiva desse episódio, soa como doença.

Há, decerto, alguma aproximação possível entre a vida de Quatro-Olhos e a do suposto ex-esquerdista. Tanto um como o outro participaram na juventude dos movimentos políticos de esquerda; ambos pretendiam se destacar no mundo, e se ressentiam das pessoas ao seu redor – ressentiam-se especificamente com a esquerda por não encontrarem nela lugar de destaque. Os dois passaram pela experiência de tratamentos psiquiátricos. As diferenças, no entanto, são muitas: o protagonista do

romance não advoga diretamente, em nenhuma passagem da trama, o pensamento liberal; não se dedica a ganhar dinheiro (embora ganhe), mas à escrita de uma obra literária; não participa de nenhum partido político, segundo o que é narrado etc. Ainda assim, as aproximações entre a vida pretérita e aquilo que estaria escrito no manuscrito sempre se podem atribuir, novamente, à mistura entre os assuntos feita pelo protagonista do romance.

Dito isso, a tonalidade sóbria da narrativa faz a perspectiva de Quatro-Olhos parecer isenta quanto ao episódio; contudo, quando vista no conjunto, a história se aproxima, mais uma vez, de um deboche da trajetória de parcela da esquerda ligada à universidade. Isso, sobretudo, quando percebemos que há, como na história da "mãe quarentona", um pequeno problema de datas. A ambiência em que se passa o trecho corresponde certamente ao final dos anos sessenta (fundação de partidos de esquerda radicais, prisão política etc.); mas sua trajetória excede esse período, antecipando acontecimentos posteriores a 1968, como fica evidente no trecho imediatamente posterior ao citado, quando sabemos que o personagem da citação casara com uma colega de colégio e de faculdade, bem como tivera um filho no qual projetava suas ambições. É como se, ao narrar a trajetória desse sujeito, num fragmento ficcional do manuscrito, Quatro-Olhos estivesse antecipando o futuro de muitas pessoas que apenas se refugiavam nas lutas políticas por questões pessoais, para se destacar entre os outros.

Temas como ressentimento, isolamento, mudança de lado no campo político e ambiente universitário predominam nos trechos mencionados. De maneira diversa das alegorias do tempo, tais temas trazem para a compreensão do "mundo de fora" aspectos da vivência subjetiva de Quatro-Olhos a respeito daquele momento. Nessas crônicas da vida universitária, sob o ângulo de Quatro-Olhos, que vê os acontecimentos com distanciamento, ressentimento e derrisão, o que temos é um conjunto de imagens, algo disperso, da derrota do projeto político dos anos anteriores ao golpe militar de 1964. O enquadramento bastante parcial dessas crônicas pode ser percebido pelo tom específico das passagens, mas também pela ausência de referências aos aparatos de terror do estado, à falta de organização popular, à própria organização radicalizada da luta revolucionária etc. Parcialidade essa que está no centro da composição do ponto de vista que esse protagonista tem sobre os eventos narrados.

III.1.2.3 A rosa

Vimos que desde os primeiros parágrafos, quando Quatro-Olhos enuncia o tema do livro perdido, diz tratar-se de "uma flor velha; já perdida a cor e com uma sombra de perfume, a heroína do livro"[186]. Diz também que quando compunha o livro "a roseira já prefigurava uma ameaça a alguns. Mas isso só entendi mais tarde, quando já tinha deixado o livro"[187] – numa referência implícita aos anos mais duros da ditadura militar quando então fora preso.

A imagem da rosa não é novidade em nossa tradição literária: símbolo socialista ao longo do século XX, está no título de um dos livros mais empenhados de um de nossos maiores líricos – *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade. Diga-se, aliás, que, numa das citações cifradas à tradição literária brasileira, diz o protagonista sobre o tema da rosa: "Dediquei páginas à flor estéril a brotar num interstício de cimento"[188], retomando (para os iniciados) conhecido verso de "A flor e a náusea".

Ao longo da tentativa de rememoração da obra perdida, o protagonista recupera a imagem da rosa de diversas maneiras. Em dado momento, descrevendo o avanço do processo de urbanização que figurava no livro, diz: "A páginas tantas, fumaças industriais tornavam pouco visível a roseira, manchada aqui e ali de pequenas pintas negras, enquanto um servente de pedreiro, na zoeira da faina, se punha ao seu lado de joelhos"[189]. Vista a rosa como símbolo da utopia, a cena compõe-se de jogo: numa leitura alegórica, que parece pertinente a tantos momentos da escrita de Quatro-Olhos, a industrialização aparece como vetor que obstruiu a utopia, mas o trabalhador mantém sua crença na transformação.

Em outro momento, quando rememora suas intenções de encontrar um patrocínio para a obra que estava escrevendo, Quatro-Olhos diz que mencionaria determinado produto: "No meio do povo sem pão, aquela roseira salva dos pulgões por três pinceladas do pesticida Fulano"[190]. No trecho, o protagonista assume posição cínica, que marcaria outra passagem: "No livro, claro, eu defendia os trabalhadores, calculava denúncias, dedilhava manifestos, mas isso era perícia de artista"[191]. Dificilmente, como dissemos, se poderá resumir a posição política de Quatro-Olhos a uma ou outra postura, o que se deve,

---

[186] *Idem,* p. 280.
[187] *Idem,* p. 247.
[188] *Idem,* p. 266.
[189] *Idem,* P. 281.
[190] *Idem,* p. 218.
[191] *Idem,* p. 236.

sobretudo, à narrativa tresloucada desse protagonista; contudo, essa alteração de significados dá também a nota de uma sociedade em que parte dos valores políticos deixa de ser signo de enfrentamento e passa a circular também como mercadoria.

Mas, ainda que haja oscilação de seus significados ao longo da recuperação do manuscrito, na maior parte dos casos em que aparece a roseira, ela é sinal de empenho da obra artística de Quatro-Olhos – o que nos ajuda a compreender de maneira mais direta a face política do projeto artístico do protagonista. Em um dos fragmentos de "Dentro", quando está rememorando uma ligação telefônica com uma moça, há uma importante passagem para a compreensão do significado da rosa na obra de Quatro-Olhos:

> Era assim [as filas que Quatro-Olhos via pelas ruas quando buscava por seu manuscrito] também mais ou menos no livro. Só que era uma roda, primeiro, todos de mãos dadas, e de repente vieram os estranhos, os forâneos, e a gente, ou melhor, os personagens do livro, cada um bem definido na sua universalizante individualidade pela minha magistral pena, tiveram de pôr-se em fila para esperar o ônibus. A roda estava formada ali no meio da vila, muito de manhã, muita música, a gente cantando e dançando, gente aqui na terceira pessoa não na primeira, e o funileiro batendo o arame na frigideira, o amolador de facas soprando a gaitinha, o algodão-doce buzinando, as cabras do vendedor de leite, e a gente dançando, a linda rosa juvenil vivia alegre num solar, num solar, num solar, as lavadeiras fazem assim e elas faziam assim e as cozinheiras faziam assado, era uma festa, o trabalho produzia hoje o homem de amanhã – era o que pensava a gente e era o que fazia a gente.
>
> Até que surgiu lá na entrada da vila aquela figura cinzenta, cinzenta sim, vestida de cinzento, de chicote na mão, dando chicotadas no ar, cercada de vendedores de sorvete com seus carrinhos de cor até então nunca vista, aquele chicote, aqueles sorveteiros vestidos de cirurgiões, de máscara no rosto, anônimos, desconhecidos implacáveis, e o velho alfaiate teve de empenhar a máquina de costura (a encontraria depois onde foi ser assalariado como todo mundo, para deixar de ser safado), e de repente a gente não era amigo mais e aquele chicote no meio da roda e a canção mudou, que ofício dais a ela, que ofício dais, me deem um ofício e uns receberam um ofício, outros não, mãos se soltaram, rostos deram as costas e estava pronta a fila de ônibus e quem dançasse, ai quem dançasse, quem dançasse fora da fila ia ver, no mínimo perdia o lugar. Sobraram no meio da rua a gaitinha, a frigideira, a buzina, a corneta das laranjas do Estado do Rio e a figura de cinzento de chicote estalando tomou conta de tudo e a música saiu da rua, começou a vir pelo rádio e pelos discos e pela TV. Nós bem que tínhamos avisado, disseram alguns, isso não ia poder continuar, a coisa vem de qualquer jeito, falta definir só quem manda, se nós que estamos avisando ou os chicotes que estão para chegar.[192]

O excerto não foge à confusão entre obra e vida ("e a gente, ou melhor, os personagens do livro"), tampouco ao risível autoelogio que o protagonista faz de sua realização estilística ("cada um bem definido na sua universalizante individualidade pela minha magistral pena") – características que já conhecemos. No breve episódio, a unidade é dada por uma alteração na vida do povo que, no início, forma uma espécie de dança

[192] *Idem*, p. 210 – 211.

circular. A roda é composta por trabalhadores: os vendedores de leite e de algodão-doce, o amolador de facas, o funileiro, as lavadeiras e as cozinheiras. Todos felizes diante da "linda rosa juvenil". O surgimento de uma "figura cinzenta" altera o rumo da festa e da roda passa-se à fila. Da vida feliz, em comunidade, que remete ao clima de vida popular, a comunidade é levada à busca pelo salário num mundo em que alguns têm um ofício e outros não. A canção das ruas vem agora, por sua circulação, via Indústria Cultural. Tudo isso coroado por um chicote que, se opondo à festa popular, faz lembrar a escravidão, estabelecendo algum vínculo entre ela e o trabalho "livre" dos assalariados. Uma espécie de ficcionalização delirante da utopia, eliminada por elementos que remontam à história da dominação no Brasil, resumida em dois termos: o chicote (na menção à escravidão) e a indústria cultural.

Embora com ponto de vista crítico, que apreende algo do movimento do ciclo de expansão capitalista no Brasil, o excerto carrega uma percepção de algumas características do que seria o povo para determinadas parcelas da esquerda: alegre, solidário, fraterno, festivo. Na recordação delirante do manuscrito perdido, que afinal é um projeto, a rosa, símbolo convencional da luta socialista, por via da fraternidade entre os iguais da festa popular, ganha ares de imagem cristã dos irmãos unidos em comunidade. Note-se: não se trata de um caminho revolucionário, mas de um projeto em que, para "produzir hoje o homem de amanhã" (lema socialista bastante conhecido, que se referia inicialmente aos tempos de industrialização da URSS), aposta-se na cultura popular, na festa do povo, que se opõe, no excerto, à chegada da música que "começou a vir pelo rádio e pelos discos e pela TV" e às novas formas de trabalho. Há como que um ideal de povo fundado na cultura popular autêntica. Esse ideal é, na cena, destruído pela chegada das formas comerciais de cultura e pela nova organização do trabalho[193].

Marcelo Ridenti, investigando a concepção do que seria o povo que guiou certa produção da esquerda nos anos imediatamente anteriores e posteriores ao golpe de 1964, mostra que o "modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista"[194]. A descrição, embora generalizante, parece ser adequada à compreensão de povo que o trecho

[193] A mistura de ideal popular com o lema soviético causa, por um lado, algo como um curto circuito na leitura; por outro, permite ver a amálgama que caracterizou parte da recepção das ideias socialistas no Brasil.
[194] RIDENTI, M. *op. cit.*, p. 9.

apresenta[195]. O que nos sugere, mais uma vez e agora de maneira mais evidente, a maneira como essa linha de força das discussões e da produção artística – a obra de arte engajada – está apreendida no conjunto que comporia a obra de Quatro-Olhos, ora com crítica ora com adesão ao ideário dominante da esquerda. Diferentemente, contudo, das produções artísticas dos anos pré e pós-1964, o protagonista não se insere em qualquer grupo, antes postula o distanciamento quando não a derrisão e a incredulidade.

No conjunto, as três constantes que descrevemos indiciam um posicionamento crítico do protagonista, seja pela sugestão de um tempo social repetitivo e sua configuração fundada em reificação, seja pela indicação do que a história legou aos projetos avançados que se desenvolveram no país nos anos anteriores a 1964. Além disso, no caso das rosas, as passagens oferecem um sentido para a obra de Quatro-Olhos, quando se queria empenhada. Acontece que esse projeto estava caracterizado pela abstração política de alguém distanciado das lutas sociais: um povo unido por uma grande aliança fraternal, cujo modelo se esboçava a partir do passado, como vimos.

III.1.3 Outros elementos do manuscrito

Além das constantes que acabamos de analisar, há outras passagens que dão pistas do teor do manuscrito do protagonista, para além do desejo de obra autônoma que ele, a todo tempo, enuncia, e mesmo para além de uma posição empenhada, de que a rosa, como vimos, é o maior símbolo. Em algumas passagens pode-se entrever como que flagrantes de vida social brasileira que dão a medida do que o protagonista chamou no primeiro parágrafo de "dimensões nacionais e de momento". Digamos que, para reconstruir o mundo que via como falso, o protagonista, antes, apresenta essa sociedade em seu desajuste. Vejamos um caso:

> [...] Ele se iniciara com uma empregada em casa, ocasião em que os pais tinham viajado de férias [...]. Ausentes os pais, tinha ficado uma tarde estudando no quarto, a empregada veio e deitou-se na cama. Ele ordenou que ela fosse embora, mas ela não foi. Ele passou a acariciar-lhe as pernas, ela perguntou que graça os homens podiam achar em pernas de mulher e uma semana depois o iniciou nos mistérios da vida. O rapaz acostumou-se a beijá-la às escondidas, sempre que voltava para casa, enquanto os pais jantavam em outra sala, e passou a aproveitar todas as oportunidades que os pais saíam para assunto mais sério. A empregada às vezes falava em casamento, mas não encontrava resposta. Um ano

[195] Décio de Almeida Prado, ao comentar a noção de povo que sustentava o que o crítico chamou de "populismo" de algumas peças do Teatro de Arena, onde atuaram importantes figuras da produção artística de esquerda entre o final da década de 1950 e início de 1960, diz que nessas obras "os pobres [...] possuem uma inocência, uma pureza de sentimentos, uma alegria de viver e uma felicidade superiores a tudo que os ricos possam ter" (IN: *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 65).

> depois, ela arrumou outro emprego, na fábrica; ao despedir-se ofereceu o rosto ao filho do patrão, mas ele, como a mãe estava perto, não a beijou.[196]

O excerto acima pertence ao conjunto de rememorações do que constava no manuscrito perdido de Quatro-Olhos. Trata-se de cena em que um jovem procura o consolo amoroso nos bares em que se reúnem professoras no centro da cidade de São Paulo. Uma das moças com que o rapaz se encontra vai com ele a festas de estudantes. Em uma dessas festas está escrito na parede a frase de Marx de que falamos anteriormente ("Ser radical é tomar as coisas pela raiz; ora, a raiz do homem é o próprio homem"[197]). No trecho acima, o narrador está contando a iniciação sexual do rapaz. Note-se que, sob o prisma da técnica narrativa, a cena não apresenta nenhuma grande realização técnico-formal com que Quatro-Olhos dizia ter se preocupado ao escrever seu manuscrito, até porque se trata da rememoração do livro perdido. Tampouco há na passagem as marcas de um discurso fragmentário ou confuso – o que caracteriza a enunciação do protagonista na primeira parte do romance. Antes, trata-se de um narrador convencional onisciente, que se vale de procedimentos narrativos tradicionais.

Ainda que breve dentro do episódio narrado, a passagem dá um pequeno retrato de uma "tradição" familiar nacional, cuja origem se encontra nas relações entre senhores proprietários e escravos[198]: a iniciação sexual dos rapazes com suas empregadas domésticas. À iniciação nos "mistérios da vida" segue-se a expectativa da moça, que depois deixou a casa para se tornar operária, e a dissimulação do "filho do patrão". Muito discretamente, estão dramatizadas na cena uma tradição ligada à escravidão e um processo de integração de parte dos trabalhadores na ampliação do parque industrial do que se supõe ser a cidade de São Paulo.

O episódio em que se inscreve essa rememoração (o da festa/reunião de estudantes) é resultado de uma reflexão de Quatro-Olhos acerca da história do Brasil. Algumas páginas antes, escreve o narrador que conhecia pouco da história do país e que havia estudado, ao longo de sua formação, livros estrangeiros, "fracos instrumentos contra o mundo que me circundava"[199], do que decorre a escrita do manuscrito:

---

[196] *Idem*, p. 258.
[197] *Idem*, p. 257.
[198] Sobre o assunto, é clássica a descrição que Gilberto Freyre fez da iniciação sexual dos proprietários ao longo do período escravista; como se sabe, isso permaneceu nos quadros da vida familiar burguesa e pequeno-burguesa, em diversas variantes, quase sempre com as figuras da empregada doméstica – "instituição" brasileira que derivou das relações entre a Casa Grande e a Senzala (*Casa Grande e Senzala.* São Paulo: Global, 2006)
[199] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 255.

> [...] Assim me pus a escrever, para criar minhas armas e esculpir meu mundo. Era um texto para ser usado pelos que viessem depois de mim, para que a nação para eles não fosse palavra abstrata, para que tivessem onde se agarrar, como eu me agarrava às poucas criações nacionais de que tinha conhecimento.[200]

Trata-se de uma entre outras justificativas diversas para a escrita do manuscrito, que tem com as outras algo em comum: a megalomania e a ambição de recriar um mundo que Quatro-Olhos julgava desajustado. Ao mesmo tempo, na passagem, esse desajuste ganha um contorno mais específico, já que reduzido ao âmbito nacional. Aliás, se essa circunscrição específica do país no episódio do rapaz com a empregada invoca a tradição fundada pela sociedade escravista, seu ponto central é o início dos anos sessenta, em que a juventude, herdeira das lutas sociais que se construíram no país em anos anteriores, discutindo os avanços da produção artística progressista (o "teatro popular e operário"[201], por exemplo), seria também, no que se depreende da cena, herdeira da tradição colonial.

Numa outra passagem, vê-se uma história familiar, cujo pano de fundo parecem ser as transformações sociais vividas por uma parcela das camadas médias brasileiras:

> No livro eu contava a história de uma mulher cujo pai fora dono de armazém e pusera as duas filhas na escola normal. O pai tinha morrido e a viúva sofreu baque financeiro, indo morar com as filhas em dois cômodos e cozinha em bairro afastado. Mas elas continuavam dando-se ares, porque eram professoras formadas e uma delas usava lornhão. A outra, sobre a qual eu fazia o relato, vegetou anos solteirona até que conheceu um metalúrgico, que lhe pareceu delicado, num ônibus. Acabaram casando, mas o operário, que era especializado e ganhava bem segundo o padrão dos vizinhos, punha a mulher nas alturas e lhe tinha medo. Ela lia *best sellers* e isso parecia para ele suprema cultura. A mãe enchia a cabeça da mulher, dizendo-lhe que ela casara abaixo de sua classe, e continuava orientando-a sobre o modo de vida a manter. A mulher queria duas empregadas, uma permanente e outra uma vez por semana; comprava vestidos no centro da cidade e usava os cosméticos mais caros da farmácia do bairro, como esmaltes de marca americana. Estranhando essa garridice, o operário passou de vez em quando a faltar ao serviço para vigiar a esposa. Seguia-a até o açougue e ressabiava-se com a demora na conversa. Depois à noite submetia a mulher a intenso interrogatório, farejando-lhe as intenções. Achava que ela aceitava com excessiva facilidade conversar com homens e, se isso era o que via, o que estaria acontecendo quando ele não faltava ao serviço? Passou a bater na mulher e isso serviu para confirmar à sogra as opiniões dela sobre aquele casamento. O casal acabou separando-se, o que foi facilitado pela ausência de filhos, já que a mulher, sem o conhecimento do marido, tomava a pílula.[202]

O excerto está situado no vigésimo terceiro fragmento de "Dentro", numa passagem em que Quatro-Olhos rememora comentários retrospectivos de sua esposa acerca da atitude política dele: no passado o protagonista a teria conquistado tecendo comentários

---

[200] *Idem, ibidem.*
[201] *Idem,* p. 257.
[202] *Idem,* p. 293-294.

sobre a relação entre os times de futebol e a classe operária; passado o tempo, pensando no presente ditatorial, ela lhe dizia: "Você não procura fazer nada"[203], mas ele "não podia dizer a ela que estava escrevendo"[204]. A isso se segue o trecho acima, talvez, como empenho político-artístico que, na cabeça do protagonista, seria desacreditado pela esposa.

A passagem serve para rememorar um episódio que teria sido narrado de outra maneira no manuscrito perdido. A sumarização, se num sentido banal tem a função de reativar a memória, no âmbito da composição parece estar ligada a uma saturação de observações de ordens diversas que vão construindo os quadros do que estaria presente no livro perdido. No manuscrito, segundo Quatro-Olhos, a passagem era contada com "rara intensidade dramática"[205], havendo no episódio diálogos "dignos de tragédia"[206] e o clímax, por fim, "era alcançado numa sessão de cabeleireiro, em que a mulher, trocando palavras com as outras freguesas, tomava a decisão de separar-se, com o cabelo cheio de espuma de xampu"[207]. O tom carrega algo de derrisório pelo contraste entre a suposta composição elevada e o assunto banal de folhetim.

A breve fábula nos mostra uma família, outrora bem sucedida pelos ganhos de um armazém, que, decadente, encontra no casamento da filha com o operário uma possibilidade de manutenção de certo estilo de vida. Por trás da cena, está a tensão entre dois modos de trabalho: o pequeno-burguês, pela propriedade de um armazém, e o operário, fruto da integração dos pobres à industrialização urbana. O primeiro modo está representado pela figura da mãe. No passado a família teria morado em bairro melhor; no presente, em "bairro afastado", seria preciso manter a pose para não se igualar ao metalúrgico ou aos vizinhos, para o que a matriarca orienta a filha. A manutenção dos hábitos vem por dois caminhos: o consumo de livros mais vendidos, vestidos comprados no centro da cidade (onde, sabe-se, as roupas são mais baratas), produtos cosméticos vendidos na farmácia do bairro, como os de marca americana (chiques e produtos de massa de origem questionável ao mesmo tempo), mas também a exigência de duas empregadas. O padrão é mantido pelo critério do consumo em que desfilam lado a lado empregadas domésticas e *best-sellers.* Síntese de certo espírito pequeno-burguês que,

---

[203] *Idem, ibidem.*
[204] *Idem, ibidem.*
[205] *Idem, ibidem.*
[206] *Idem, ibidem.*
[207] *Idem, ibidem.*

num passado, almejava ascensão por via de formação escolar (as filhas eram normalistas) e no presente busca manter a posição através da aquisição de mercadorias. O contraponto seria o metalúrgico, representativo do segundo modo de trabalho, que, no entanto, pela força bruta, recai na barbárie ao bater na esposa, em nome de uma suspeita de adultério. Dissolvido o casamento, não há ônus para nenhum dos lados, já que a esposa usava contraceptivos sem o conhecimento do marido – o que localiza a cena nos anos sessenta do século XX, quando a pílula foi introduzida no Brasil. A cena apresenta, por sua datação, um componente da vida social daquele período: a combinação entre formas sociais atreladas ao que se considerava àquela altura arcaicas (mandonismo, força bruta, propriedade decadente) e a norma do capital modernizado (*best-sellers*, industrialização, cosméticos importados, pílula anticoncepcional).

Um terceiro exemplo que serve a nosso argumento acerca das imagens da sociedade brasileira que supostamente constavam no manuscrito e são relembradas pelo protagonista está no primeiro fragmento:

> Noutro trecho, o homem estava caído de costas junto à guia da ilha da avenida, e eu com cuidado o situei, de calça e camisa, de modo que só atrapalhasse a corrente de tráfego numa única mão. Chegaram os homens da TV e o repórter mais jovem apontou com emoção quase exibida: "Senhoras e senhores, um homem está morrendo". Talvez irritado, o veterano emendou: "Ele já morreu, acabamos de transmitir o seu último suspiro". Mas o moço retaliou, na competição, que o mais interessante, aceito o seu opinar, era o fato de todos terem ouvido o seu último suspiro, menos o homem que o exalara. A tensão de suas cordas vocais, o ar esgotado dos pulmões, tinham provocado ondas sonoras no seu meio condutor próprio, a atmosfera. Tais movimentos fizeram vibrar partículas corporais dos ouvintes; no entanto, o transmissor não pudera desempenhar o papel receptor, pois transcorrera uma fração, ainda que mínima, material de tempo entre a saída de ar de seus pulmões e o momento teoricamente possível de invasão dessas ondas ao ouvido do morto, os quais tinham sido de fato afetados pelos sons produzidos pela boca do ora cadáver, mas, no intervalo desde então decorrido, o homem morrera, de modo que, conforme havia sido dito de início, não se ouvira.
>
> Volta o veterano e, da derrota, triunfa: "Enquanto os senhores ouviam meu colega, as manchas de sangue foram lavadas; o cadáver há muito foi recolhido. Partículas de hemoglobina, porém, ficarão para sempre agregadas a esse trecho de asfalto.[208]

O homem de que se fala no excerto é o rapaz que se apaixonara pela moça com quem trabalhava sem nunca ter visto seu rosto, mencionado quando analisamos as alegorias do tempo. Quatro-Olhos supostamente o teria colocado em situações diversas ao longo da obra perdida – nessa passagem, ele aparece morto na grande avenida em que aparece a roseira. Houve, da parte do narrador-escritor, o estranho cuidado ordeiro em

[208] *Idem*, p. 194 – 195.

situá-lo morto junto à guia, para não atrapalhar o tráfego nas duas mãos. Mas o centro do episódio é a disputa entre dois repórteres, um novo na profissão, outro veterano, pela cobertura da morte desse sujeito. Ambos estão tomados pela cena: antes pela competição que pela morte do sujeito, que tentam noticiar. Um com emoção, outro irritado.

A narrativa abre mão da plausibilidade realística que havia nos dois exemplos anteriores, como fica patente nos comentários dos repórteres, cujo grau de informatividade parece ser irrelevante, em nome da paródia científica. A explicação do motivo pelo qual apenas o morto não teria escutado seu próprio último suspiro, somada ao sensacionalismo do "senhoras e senhores", é extensa, e os acontecimentos que explica correm mais rapidamente. A percepção disso é a vitória do veterano: "Enquanto os senhores ouviam meu colega, as manchas de sangue foram lavadas [...]". Importa pouco, afinal, quem saiu vitorioso, já que a cena diz, sobretudo, sobre o jogo concorrencial pela notícia em detrimento do noticiado, e sobre a velocidade dos acontecimentos e a necessidade de noticiá-los rapidamente. Estamos diante de uma paródia das formas de circulação de informação, fruto, no momento em que o manuscrito fora produzido, dos avanços dos meios televisivos, na expansão da indústria cultural nacional[209].

As três passagens de que falamos acima, a iniciação sexual do rapaz com a empregada, o casamento da herdeira do armazém com o operário e a disputa pela notícia sensacionalista, dão pequenas imagens da sociedade brasileira no seu longo processo de modernização. No conjunto, estaria na obra perdida o avanço político de uma juventude marxista, que, no entanto, carrega em sua formação familiar traços da herança escravista. Essa herança também está nas solicitações da mãe e da filha que desejam duas empregadas. Ao mesmo tempo, também está em cena o avanço da industrialização (a empregada que iniciou sexualmente o rapaz, deixa a família para trabalhar em fábrica; a filha do dono do armazém casa-se com um metalúrgico) e, nesse sentido, também da indústria cultural (a disputa entre os jornalistas). Note-se que, sem enunciar nessas passagens o empenho político do manuscrito, o protagonista constrói um conjunto de imagens em que se pode entrever a vida social brasileira, ou ainda, o chão histórico em que seu projeto literário fora concebido.

III.2 O desajuste do "mundo de fora"

[209] Ver sobre o assunto: ORTIZ, R. *op. cit.*

Além das cenas que supostamente constavam no manuscrito em que se podem ver aspectos da vida social brasileira, temos acesso a imagens que complementam esse quadro quando o protagonista está narrando a busca da obra pela cidade – que teria ocorrido entre a prisão e a internação no hospital psiquiátrico.

A certa altura, ao narrar o momento em que fora em busca de sua obra, que estaria sendo usada em algum açougue para embrulhos, segundo lhe contara um suposto informante, Quatro-Olhos diz que "certamente" seriam carnes como "acém, agulha, quando muito coxão duro"[210] – carnes mais baratas. A hipótese do lugar em que estaria a obra se confirmaria pelas letras que podiam ser lidas "às avessas num bife, em casa de parentes"[211]. O delírio se deixa ver na maneira como Quatro-Olhos teria recebido a notícia do informante: para confirmar que se tratava de seu manuscrito, afirma que as letras que ficaram marcadas no pedaço de carne eram as mesmas que ele teria usado para escrever o manuscrito. Já o hábito narrado, embrulhar carnes com papeis usados (jornal, por exemplo), sugere um aspecto das classes mais pobres. Os tais parentes moravam em lugar em que não seria possível "lá chegar e de lá sair sem se perder"[212] – sugestão de bairro distanciado e de difícil acesso. A rememoração segue com as possibilidades dos locais onde poderia estar a obra perdida:

> [...] Talvez fosse a Vila das Merces, assim por todos chamada por terem os letristas da companhia de ônibus esquecido de no molde porem o circunflexo. Talvez fosse um dos Moinhos Velhos, a Vila Divina Pastora, a Fazenda da Juta, o Mercadinho, a Chácara do Encosto, o Capão da Embira, a Vila Nhocuné, o Sítio Casa Pintada, o Burgo Paulista, a Vila Bauab, a Cidade Suburbana, o Jardim Umarizal, a Cidade Fim de Semana, a Vila Chica Juíza. Em algum desses lugares, o meu livro estava embrulhando carne.[213]

São nomes de lugares da cidade de São Paulo que ou estão localizados na periferia, ou não existem, como o Mercadinho – mas que, neste caso, sugere algo de provinciano pelo diminutivo indicando venda de bairro. Além disso, nomes como esse dão alguma notícia da maneira como parte dos bairros na periferia vai crescendo à despeito do planejamento urbano e vai ganhando nomes que partem de vínculos de vizinhança (o próprio mercadinho, por exemplo). Todo o relato da busca pela cidade se constitui como os momentos em que mais se deixam ver o delírio do protagonista e as passagens, entre poucas, em que figuram os pobres no romance; no entanto, os pobres não se configuram

[210] *Idem*, p. 202.
[211] *Idem, ibidem.*
[212] *Idem, ibidem.*
[213] *Idem, ibidem.*

propriamente como personagens, mas aparecem de relance ao longo da busca, compondo antes o cenário que algum tipo de ação. É assim que constituem um pequeno mundo de hábitos e gestos ao longo da rememoração do protagonista: ora fazendo bola para jogar futebol com a obra perdida, ora colocando o manuscrito dentro de calçados de crianças para que secassem etc.

Noutro trecho, Quatro-Olhos, após colocar curioso anúncio no jornal ("Procura-se livro perdido; gratifica-se dentro das possibilidades, a/c deste jornal"[214]), sai em busca da obra em função do suposto retorno que obtivera:

> [...] Veio resposta, como não. Dava o endereço e mandava ir a pé, lá não tinha ônibus. Saí às seis, após cuidada ablução. Fui andando para o Norte [...]. Logo no primeiro bar parei para conversar.
>
> [...]
>
> De volta à rua, na manhã ainda nova, não via sol, nem céu, nem nuvens. Tossia. Era tudo meio cinzento. Isso não era novidade, mas convém registrar. Então, pela primeira vez na caminhada, deparei com fenômeno pouco conhecido. Tinha de atravessar a rua. (...)
>
> [...]
>
> Ali pelo meio da rua passavam pessoas em grande número, sempre em grandes ou pequenas caixas de metal. Algumas aparentavam ter algo para fazer ou construir, e se acotovelavam aos magotes. Outras pareciam mais confortáveis. Nada tinham pela frente, apenas outro dia com que preencher o tempo entre o nascimento e a morte. (...)
>
> [...]
>
> Não consegui atravessar, mas pude ver que no meio da avenida havia rosas.[215]

A indicação do bairro afastado é sugerida pelo fato de não haver para lá transporte público, ao mesmo tempo que a implausibilidade delirante é dada não apenas pelo fato de o protagonista ter ido a pé, mas também pelo estranhamento causado pelas "caixas de metal" bem como por estranhar ter que atravessar a rua. O "mundo cinzento" a que faz referência é, de maneira ambivalente, o seu do delírio, mas também o mundo que o cerca nessas deambulações. Note-se que é através dessa ambivalência na narrativa, sob a ótica de alguém que está internado num hospital psiquiátrico, que podemos olhar para esses componentes da sociedade ao redor do protagonista. É sob essa perspectiva que temos sugestões de figuras que apenas ocupam o tempo "entre o nascimento e a morte". Mas é

[214] *Idem,* p. 205.
[215] *Idem,* p. 205 – 206.

em meio a esse bairro afastado, entre diversos outros momentos, que, numa confusão entre vida e obra, surge o símbolo das lutas políticas de esquerda.

Para além dos momentos em que rememora a busca do manuscrito, também em algumas passagens em que Quatro-Olhos relembra sua própria trajetória, é possível ver outros elementos da sociedade brasileira em que se formou. Disso são significativas as cenas da escola em que o protagonista se diferenciava dos outros colegas por eles terem que trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Também auxiliam nessa composição de um quadro nacional as passagens pelo banco, onde o protagonista era gerente e contribuíra para a modernização da agência com a instalação dos computadores.

Mas o momento crucial na vida nacional que ganha figuração na trama são os anos em que Quatro-Olhos estudou economia e administração no que parece estar indicado, como foi dito anteriormente, como a Universidade de São Paulo e o espaço frequentado por ele ao longo desses anos, com diversas referências à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. O protagonista teria frequentado o espaço universitário nos anos imediatamente anteriores ao golpe de 1964. Como já dissemos no primeiro capítulo, é do conjunto da agitação político-intelectual que Quatro-Olhos tirará parte do substrato com que teria composto seu manuscrito perdido, como fica evidente em alguns de seus comentários ao longo de "Dentro". É também nesse espaço que se aproximará da moça que seria mais tarde sua esposa e é também nesse lugar que sua companheira seguiria carreira acadêmica ao mesmo tempo em que daria sequência à sua militância política iniciada no movimento estudantil.

III.3 Um projeto intelectual?

Não podemos dizer como era efetivamente o projeto pretérito em que Quatro-Olhos investiu muitos anos de sua vida; podemos, contudo, analisar e tentar compreender aquilo que aparece em sua reescrita no presente enunciativo – o que se resume a certas passagens de alguns fragmentos de "Dentro". É a partir de sua recuperação, que sabemos ser mediada pela condição de uma narrativa tresloucada, que poderemos apontar algumas de suas características.

Como dissemos, pelas declarações de Quatro-Olhos acerca das "preocupações políticas da juventude", ficamos sabendo que é nesse contexto de euforia político-intelectual, de que, segundo ele "todos nós partíramos", embora o protagonista o tivesse

parcialmente abandonado mais tarde, que sua obra extraíra parte do sentido. A essa altura de nossa análise, já sabemos que não podemos nos fiar apenas em uma ou outra afirmação que o narrador de "Dentro" faz acerca de sua obra ou de sua vida, na medida em que um dos procedimentos de sua narrativa é justamente o desmentir daquilo que antes enunciara. Mais que dizer que o projeto pretérito é isso ou aquilo, segundo uma ou outra afirmação do protagonista, é possível pensar no projeto como sendo, sob uma ótica deslo*u*cada[216], resultado de um conjunto das forças político-artísticas que atuavam no país naquele início da década de 1960. Assim, naquilo a que podemos ter acesso, a obra literária de Quatro-Olhos apreende aspectos dos movimentos artísticos empenhados, bem como noutras passagens aspectos de uma produção artística que se pretendia autônoma.

Quando o narrador pende para uma defesa do que estamos chamando de obra autônoma, ora sob uma tonalidade galhofeira, ora em chave autoelogiosa de delírio de grandeza, temos um conjunto de ideias que se apresentam na forma da experimentação estética, mas também da elevação artística – uma obra despreocupada com o mundo que a cerca e limitada às discussões valorativas da obra artística em sentido convencional. Ao mesmo tempo, nalgumas passagens, esse narrador, provocando risos, dá sugestões cínicas do conhecimento dos caminhos de circulação das obras no mercado editorial, quando por exemplo diz que fará menções a determinados produtos que o pudessem patrocinar – do que se depreende uma obra que procura se distanciar das questões de engajamento porque deseja, antes de tudo, vender, ao mesmo tempo em que está submetida a esse mercado, que é, no limite, aspecto importante do mundo social que o cerca.

Ainda assim, o protagonista, por suas tentativas de inserção na tradição literária (de que são significativas as referências mais ou menos implícitas à literatura brasileira), e pelo aspecto empenhado de seu projeto político-artístico, configura, à sua maneira deslo*u*cada, um tipo intelectualizado, e, se não for desarrazoada a comparação, em termos próximos aos que Antonio Candido usou para definir o intelectual, num debate ocorrido em momento próximo ao da publicação de *Quatro-Olhos*: "Eu distinguiria [...] o escritor e o intelectual, distinguiria o homem que só tem compromissos com sua própria criação, que é o escritor, e dentro dele mesmo o homem que tem compromissos com a sua sociedade, que é o intelectual"[217]. Se a descrição não é totalmente adequada ao

[216] Termo de Günther Anders a que nos referimos.
[217] CANDIDO, A. "Intervenção em debate sobre literatura". IN: *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976, p. 182.

personagem dada sua condição delirante e sua vontade de distanciamento do mundo, consequência do primeiro termo, isso não impede, contudo, de perceber, no conjunto, um *projeto intelectual* ("defendo um passado que o futuro devia ter tido") inscrito e originado no ambiente frequentado pelo protagonista nos anos que antecederam 1964.

Façamos uma breve digressão extraliterária para a compreensão desse processo. Digamos que os pressupostos em que se fundaram as discussões daquele período têm sua gênese nos anos de modernização nacional, que se iniciaram no primeiro governo de Getúlio Vargas e se completaram nos anos do regime militar. Em sentido amplo, seja do ângulo do pensamento crítico ao longo desse período, seja sob a perspectiva da militância política, havia mais ou menos generalizada a concepção de uma situação nacional em que o país caminhava para o completamento de sua formação – tratava-se de um conjunto de ideias que também circulava pela Rua Maria Antônia naqueles anos em que lá teria estudado Quatro-Olhos. Descrevendo e analisando esse período, Celso Furtado argumenta que, com o passar do tempo, na medida em que consolidava as diferenças sociais características de nossa formação, cujo maior emblema sempre foi o latifúndio, o processo modernizador deixava ver seu caráter antipopular, levando parte da população, sobretudo a juventude universitária, à defesa de projetos que caracterizariam o que o economista chamou, como afirmamos anteriormente, de tempos de "pré-revolução"[218].

No que diz respeito às organizações políticas, o Partido Comunista mantinha sua leitura da sociedade brasileira em que o avanço do projeto nacional se realizaria a partir de uma aliança com a "burguesia nacional progressista" que, ao tomar seu lugar na história, realizaria a modernização do país. "Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes [...]"[219]. O PCB combatia o imperialismo estadunidense e conciliava as relações de classes no interior do país.

Mas havia também outras organizações que foram criadas naqueles anos. Em 1961, por exemplo, surgiam o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), oriundo das Ligas Camponesas, que pretendia organizar a guerrilha rural, à luz da Revolução Cubana; e, em 1962, a POLOP-OP (ou ORM-PO, isto é, Organização Marxista

[218]FURTADO, C. *op. cit*.
[219] SCHWARZ, R. "Cultura e política, 1964 – 1969". IN: *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 63.

Revolucionária-Política Operária), que se opunha à política "pacifista" do PCB e propunha a luta armada[220].

Já da perspectiva institucional, o fim do crescimento dos anos de Juscelino teria dado lugar a uma crise para a qual a resposta eleitoral fora a eleição de Jânio Quadros que, empunhando uma vassoura, varreria a corrupção do país. Com sua renúncia, após a tentativa de um golpe barrado pela "cadeia da legalidade", sobe ao poder João Goulart. Em seu governo, "Jango poderia, apoiado num partido de massas em crescimento, o PTB, e numa frente popular que se esboçara na resistência ao golpe, dispor de condições para retomar o nacional-estatismo popular já entrevisto no último governo Vargas"[221]; contudo, seguindo um caminho um pouco diverso, lança o programa das Reformas de Base. O PCB, embora ilegal, estava próximo de algumas lideranças do governo Goulart. Luís Carlos Prestes, secretário-geral do partido, chegou a dizer em março de 1964: "Não estamos no governo, mas estamos no poder"[222]. Do significado simbólico da frase se deduz o estado de euforia crescente em que se encontrava parcela significativa da esquerda nos primeiros anos da década de 1960.

É também desse período uma série de manifestações artístico-políticas cujo empenho estava mais ou menos fundado na ideia de que o país poderia encontrar seu destino, e era um destino popular que se projetava. Pense-se, por exemplo, na montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgard* realizada pelo grupo de Teatro Jovem da Faculdade Nacional de Arquitetura, em que se elaborou um método de produção coletiva teatral; ao mesmo tempo, alguns dos nomes que conquistavam espaço no TBC, como o próprio Oduvaldo Vianna Filho, deixavam os lugares de plateias de classe média para produzir teatro para a classe trabalhadora, verdadeira interlocutora do teatro épico que se tentava produzir[223]. Ou, então, pense-se nas sessões de *Deus e o Diabo na terra do sol* em 1962: rodava nas salas de cinema das capitais brasileiras uma alegoria do processo revolucionário em que o Sertão se transformaria, por seu destino, em Mar[224]. De 1962, é a fundação dos Centros Populares de Cultura, já mencionados, que produziriam peças teatrais em portas de fábricas, além de canções, filmes e poemas, para a agitação política.

---

[220] RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 28.
[221] REIS FILHO, D. A. *Ditadura e Democracia no Brasil*. São Paulo: Zahar, 2014, p. 32.
[222]GONÇALVES, M. A; HOLLANDA, H. B. de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 11.
[223] COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p. 79.
[224] XAVIER, I. *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 115.

Os universitários, envolvidos em todos esses processos, participaram também da revolução educativa promovida pelo "Método Paulo Freire" no campo, a despeito das intenções eleitoreiras e religiosas que sua aplicação tinha no governo de Miguel Arraes em Pernambuco[225]. Esse mesmo método também circulou pelos meios urbanos próximos às universidades[226].

O inventário das alterações e renovações da vida cultural do país àquela altura, em que se articulavam intelectuais, estudantes, artistas, trabalhadores, não cabe neste trabalho, mas os exemplos, parece-nos, dão conta da ambiência a que se assistiu naqueles poucos anos. Em suma, era o momento em que, segundo Roberto Schwarz, "o país estava irreconhecivelmente inteligente"[227]. Havia, àquela altura, a expectativa, criada pela avaliação da conjuntura nacional, mas também motivada pelos acontecimentos externos, de que se resolveriam nossas questões nacionais fundamentais (a ausência de integração dos setores inorgânicos, a má distribuição, a ausência de um parque industrial avançado etc.). Tratava-se de uma avaliação político-histórica que resultava, de um lado, da tradição crítica que se desenhava no país desde o início do século; de outro, essa avaliação era fortalecida pelos avanços das lutas políticas de esquerda que ganharam força naquele final dos anos cinquenta e início dos sessenta. Formou-se, sob a égide de um pensamento dualista, a ideia, mais ou menos generalizada, de que os elementos sociais ligados ao "atraso" seriam suplantados por aquilo que se desenhava no horizonte nacional como moderno.

Quando olhamos para as imagens que são reativadas pela lembrança do protagonista e também para a rememoração da sua vida pretérita, vimos uma série de passagens que, no conjunto, remetem às reflexões que se desenvolveram acerca do país naqueles anos anteriores ao golpe de 1964. O que se apresenta na rememoração do protagonista é a conjugação dos elementos ditos modernos com os ditos atrasados, sem qualquer ruptura projetada pela modernização já em curso desde a década de 1930: a herança escravista do mando, da criadagem, da violência física, da aparência de atualidade de ideias, convive harmonicamente com os elementos da expansão capitalista,

---

[225] SCHWARZ, R. *op. cit.*, p. 69.
[226] O trabalho com o método Paulo Freire realizado pela Ação Popular em São Paulo não se encerraria, como o Programa Nacional de Alfabetização, comandado pelo próprio Paulo Freire em 1964. Teria continuidade com alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP até 1968 (MENEZES, A. B. de, *Militância Cultural. A Maria Antônia dos anos 60*. São Paulo: COM-ARTE, 2014, p. 85).
[227] SCHWARZ, R. *op. cit.*, p. 69.

industrialização, modernização dos bancos, movimentos políticos avançados. Essa harmonia é corroída na base pela postura distanciada, derrisória e irônica do narrador.

Mas o romance dá figuração a uma ruptura. É do momento posterior a 1968 (repitamos: o protagonista foi levado da prisão ao hospital depois desse ano) que Quatro-Olhos busca rememorar sua vida pretérita e reconstruir seu manuscrito perdido. É a partir do hospital psiquiátrico que esse sujeito tenta reestabelecer o vínculo com aquilo que se perdeu. Sabemos que o protagonista desde cedo delirava; entretanto, se em seu primeiro projeto pessoal (estudos de latim) ou quando iniciou a escrita do manuscrito, a flecha de sua ação apontava para o futuro individual – tornar-se latinista, tornar-se um escritor de uma grande obra – na tentativa do presente, em que "não há nada para fazer além de lembrar", sua ação se volta para o passado, que não se limita a suas aspirações pessoais. Aliás, mais do que rememorar, trata-se, como dissemos no segundo capítulo deste trabalho, de enfrentar o tempo esvaziado do hospital psiquiátrico, tempo da expectativa, com a atividade do passado. A principal ruptura que se apresenta em *Quatro-Olhos* é a do próprio protagonista com a perda de expectativas que se projetaram no passado e que ele tentar repor no presente. Da perspectiva da vida desse sujeito, confinado no presente (em "Dentro" iluminado pela circustância em que está imerso, em "Fora"), trata-se de um rompimento com um projeto artístico-político daquele "futuro do passado", ainda que, no caso do protagonista, de alguém que viveu sempre isolado, trate-se de um ponto de vista sem a perspectiva coletiva desse projeto. Mas trata-se também de um rompimento com uma carreira de gerente de banco, com a participação na escola de samba, com a vida familiar.

Da perspectiva da geração à qual pertenceu o protagonista, é significativa a datação do romance para a ruptura com o projeto do passado: os anos posteriores a 1968. Esse é o ano a partir do qual a juventude intelectualizada começara a sentir mais proximamente as consequências da ditadura que se instalara em 1964. O conjunto de figuras próximas a Quatro-Olhos, segundo podemos ler em sua narrativa em "Dentro", pertence, sobretudo, a esse grupo: o jovem nordestino ligado ao cinema, os estudantes que participavam das greves universitárias e tomavam cachaça, os frequentadores do grupo de estudos da esposa, entre os quais se encontravam psicanalistas, alfabetizadores populares, trotskistas etc. e, finalmente, a própria esposa perseguida pela polícia política do regime militar. Também pertencem a esse grupo personagens que estariam figurados na obra perdida: a mãe quarentona, os jovens que discutiam as artes nacionais de uma

perspectiva popular, o ex-esquerdista etc. Isso tudo, como vimos, é apresentado pelo ponto de vista do protagonista que, muito embora ridicularize parte dessas figuras, reconsidera parcialmente sua posição ao notar que, afinal, os "exploradores do povo" tinham algo a temer daqueles "coiós" que frequentavam o círculo da esposa e se engajavam no enfrentamento da Ditadura. Algo, naqueles anos anteriores ao golpe, tinha se radicalizado, e depois se desenvolvido, chegando a seu ponto máximo e subsequente derrota após 1968.

Mais do que a derrota da luta armada, o romance põe em cena a derrota de um conjunto de ideias e ideais que se projetaram ao longo da modernização e entravam em colapso parcialmente em 1964 e depois, ainda mais, a partir de 1968. Afinal, toda uma perspectiva nacional voltada para a ideia de uma história que avançava em sentido teleológico do ângulo progressista estava posta em crise. As consequências, em sentido amplo, estão figuradas no romance pelo hospital psiquiátrico e seu tempo, em que nada acontece – o tempo da expectativa em que o futuro é que se coloca sobre o presente e as pessoas esperam por algo tentando realizar um conjunto de ações que, em geral, redundam em nada e, quando muito, restringem-se às fantasias de satisfações pessoais, como é o caso sintomático de Opontolegário. Isso se deixa ver ainda com mais clareza na figuração caricatural que a esquerda ganha no hospital psiquiátrico: suas ações redundam em pequenas discussões restritas a questões mais imediatas e a expurgos. Uma esquerda sem articulação e derrotada pelo tempo no espaço em que se encontram.

III.4 O hospital e o país

Se o romance dá figuração ao fim dos ideários de um projeto nacional, isso só é possível pela leitura alegórica do hospital psiquiátrico, que apreende alguns aspectos de uma nova temporalidade nacional – como mencionamos ao final do segundo capítulo. Para compreender essa temporalidade, será necessário recorrer a uma discussão atual acerca do período militar e suas consequências para a sociedade brasileira. Pensamos aqui, sobretudo, no ensaio "1964" [228], de Paulo Arantes. A seguir, passamos a resumir brevemente os argumentos centrais do autor.

Digamos que o ponto central do ensaio é a necessidade de compreender o golpe corretamente, de acusá-lo "na medida certa", ou seja, como a "presença continuada de

[228] ARANTES, P. "1964" IN: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

uma ruptura irreversível de época"[229]. Essa ruptura se deu através do que o autor, parafraseando Norbert Elias, chamou de *processo descivilizador*. O surgimento, ao longo da ditadura, do "poder desaparecedor", por exemplo, significou a quebra de padrões civilizacionais que a própria elite nacional, apoiadora do golpe, havia estabelecido para si. O rompimento tornou-se ainda mais grotesco quando

> (...) se transpôs um limiar ao se trazer assim, pelas mãos de um ministro de Estado [Delfim Netto], os donos do dinheiro para o reino clandestino das salas de tortura: esse o passo histórico que uma vez dado não admite mais retorno, assim como não se pode desinventar as armas nucleares que tornaram a humanidade potencialmente redundante[230].

Se a câmara de tortura se tornava regra na desordem descontrolada das perseguições, nos porões não oficiais do estado ditatorial, era, ao final, apoiada pelo alto escalão do governo e da elite nacional, aliançando, pelo emblemático ministro mediador, o processo econômico à brutalidade da repressão.

A repressão era também parte da missão que a ditadura impunha a si mesma: esmagar a capacidade de organização das "pessoas comuns", "alvo primordial do arrastão aterrorizante que recobriu o país a partir de 1964"[231]. Tratava-se de tirar da cena nacional qualquer possibilidade de atuação progressista favorável às melhorias nas vidas dos trabalhadores.

Ao mesmo tempo, modernizava-se a mola de acumulação no país, o que legou aos pobres sua condição estanque e descartável em nossa sociedade, donde, para nosso autor, discutindo um ensaio de Leda Paulani e Christy Pato, o "sentido da ditadura", seria: "industrializamo-nos para nos reprimarizar, reciclados agora na função de agrário-exportadores de ativos financeiros de alta rentabilidade, ao lado da monocultura extensiva, da mineração, das *commodities* energéticas"[232]. Em outros termos, como já dissemos neste trabalho, o processo modernizador alimentava-se do atraso, enquanto o antigo se consolidava no novo, ao mesmo tempo que, poucos anos depois, retornaríamos a algo próximo da ideia de atraso, dado, entre outras coisas, o subsequente desenvolvimento tecnológico de que o Brasil seria retardatário.

---

[229] *Idem*, p. 282.
[230] *Idem, ibidem.*
[231] *Idem*, p. 294.
[232] *Idem*, p. 310.

Dados o sentido econômico e a missão política da ditadura, faces de uma mesma moeda, "vencidos seus objetivos de guerra", a ditadura entrou em recesso, no que se seguiu a abertura – que, aliás, durou metade da ditadura. Nas palavras do autor "a Abertura foi uma *contenção continuada*"[233]. Isso por ter, finalmente, tornado regra a exceção então vigente.

Do campo intelectual de "corte uspiano", o autor lembra que entre as poucas vozes a identificar os problemas que se desenharam com a abertura, estava a de Florestan Fernandes[234]. Num texto seminal sobre o fim do regime militar, Florestan apontava para o surgimento de uma nova categoria nacional que se apresentava àquela altura no estrato ideológico: a *sociedade civil* que, unificada em nome da nação, impunha uma espécie de "consciência cívica" a uma parcela dos intelectuais e à população em geral. Essa consciência desembocaria, anos depois (o artigo de Florestan Fernandes é de 1981), no que Paulo Arantes chamou de "dramaturgia cívica das Diretas"[235]. Mistura de estratégia militar com conluio das elites do mando nacional, a abertura motivou ideologicamente parte da população que se engajou na redemocratização. No mesmo passo, a ditadura consolidava seu projeto, inscrito na própria Constituição de 1988. Após esse ano, da anomalia de um "congresso ordinário com poderes constituintes", à maneira dos militares, o país é governado normalmente com medidas provisórias com força de lei; a tutela da Segurança Pública está nas mãos das Forças Armadas; parte significativa das lutas políticas da esquerda foi dizimada; e o nexo modernizante de nossas elites, com seus toques de grotesco arcaísmo, em detrimento da população marginalizada, vige a todo vapor. Do conjunto, Paulo Arantes conclui:

> pode-se até entender o juízo aparentemente descalibrado de Tales Ab'Saber como uma espécie de contraveneno premonitório, e que tenha, assim, estendido até onde a vista alcança a fratura histórica na origem do *novo tempo* brasileiro, cuja unidade de medida viria a ser 1964, o verdadeiro ano que não terminou. Um tempo morto, esse em que a Ditadura nunca acaba de passar[236].

O juízo do psicanalista a que se refere Paulo Arantes é sua resposta dada à pergunta "O que resta da Ditadura?" A isso, Ab'Saber responde: "Tudo. Tudo menos a Ditadura, é claro". É esse *tudo* que caracteriza esse novo tempo nacional, tempo

---

[233] *Idem*, p. 285, grifos meus.
[234] "A 'volta à democracia' surge [...] como a plenitude da 'Revolução de 64', do 'veio para ficar' e, por conseguinte, com a ilusão (ou utopia) de que se desenrola, por dentro da república institucional, uma transformação democrática conduzida pelas 'esferas cultas e responsáveis' da Nação" (FERNANDES, F. "Crise ou continuidade da ditadura?" IN: *A ditadura em questão*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 9)
[235] *Idem*, p. 288.
[236] *Idem*, p. 286, grifos nossos.

bloqueado para as utopias que se desenharam antes de 1964, que não cessa de se repetir, em confluência com o próprio *novo tempo do mundo*[237].

Parece-nos que algo desse novo tempo está na temporalidade do hospital psiquiátrico, seja pela figuração que se dá à esquerda nesse espaço, seja pelo conjunto de ações em que predomina o aspecto individual, sem, contudo, caminhar para um futuro – o que ocorre pela repetição disciplinadora do relógio hospitalar.

III.5 *Quatro-Olhos*

Quatro-Olhos, seja pela datação dos acontecimentos do presente enunciativo (posteriores a 1968) e por aquilo que é rememorado, seja pelo conjunto de obras artísticas a que faz referência ou pelos tipos sociais que figuram no romance, tem, como vimos no início deste trabalho, um interlocutor específico: as camadas intelectualizadas que frequentaram a universidade e orbitavam em torno do campo progressista naqueles anos anteriores ao golpe militar. O livro de Renato Pompeu é o "romance crônico", para usar os termos do protagonista, de uma geração. Mas o centro da trama está numa figura que se distancia do conjunto de ações da juventude que viveu aqueles anos, embora não fique

[237] Para o autor, esse novo tempo do mundo seria caracterizado pelo rebaixamento dos horizontes de expectativas, termo cunhado por R. Koselleck para caracterizar o conjunto de possibilidades que se desenham a uma sociedade em dado momento da história. O historiador alemão, no ensaio "'Espaço de experiência' e 'horizonte de expectativa'" (IN: *Futuro Presente: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Vilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC Rio, 2006), apresenta a relação entre o espaço de experiência, aquilo que foi acumulado socialmente pela experiência, o "passado atual", e o horizonte de expectativa, aquilo que se abre como possibilidade para a sociedade, o "futuro presente". Koselleck mostra como, ao longo da Idade Média, as ações dos homens tinham seu sentido dado pela vivência pretérita: aquilo que aconteceu e o que aconteceria estavam muito próximos. O ciclo seria quebrado apenas no fim dos tempos. As ações estavam voltadas para o dia do Juízo Final, de modo que tudo o que acontecia antes desse momento ganhava o mesmo sentido de preparação. Já a modernidade seria o momento de distanciamento entre as duas categorias, pelo avanço técnico e pela superação de uma história fundada na escatologia. O horizonte de expectativas se alargava e se distanciava cada vez mais do espaço de experiência. A modernidade seria caracterizada pela possibilidade do desconhecido, guiado pela técnica e pela razão; tudo isso sintetizado pela ideia de progresso. Note-se que, no conjunto das expectativas que se formaram ao longo da modernidade, estão também as perspectivas revolucionárias da esquerda. A discussão que Paulo Arantes faz acerca das categorias de Koselleck é ampla e compreende uma série de elementos que não cabem neste trabalho. Vamos nos restringir apenas a um ou dois aspectos do problema. O termo "tempo do mundo" que dá título ao livro e ao primeiro ensaio da obra foi tirado do terceiro volume da *Civilização Material*, de Fernand Braudel, compreendido como o tempo de uma determinada hegemonia ao longo da história do capitalismo na economia-mundo. O novo tempo (o atual) seria caracterizado pela governabilidade plena da sociedade gerenciada e pensada como empresa capitalista, do Estado aos indivíduos. Uma sociedade de mobilização total para o trabalho em que, em detrimento da fase anterior, o horizonte de expectativas estaria plenamente rebaixado. Digamos que o Brasil teria se sintonizado com o relógio mundial a partir da ditadura iniciada em 1964, que, entre outras coisas, teria eliminado o conjunto de projetos político-sociais que se desenhou ao longo do processo de modernização nacional.

desligado totalmente daqueles eventos: participa de forma distanciada do movimento estudantil, convive com a esposa militante e com seus companheiros de grupo de estudos.

Esse relativo distanciamento do protagonista dos eventos daqueles anos – aqui estamos falando especificamente sobre o fato de Quatro-Olhos não ter protagonizado, segundo nos relata, nenhum dos acontecimentos politicamente ligados àquele breve período em que se formou – contribui para agora, ao final deste trabalho, tentarmos interpretar o sentido do título do romance. O nome da obra remete diretamente ao uso de óculos pelo protagonista e o apelido que ele recebeu no hospital psiquiátrico. Além dessa, não há qualquer outra caracterização física desse personagem. Aliás, em certo momento, quando está rememorando sua busca pelo manuscrito perdido, no episódio em que relata ter tido dificuldades para atravessar a rua, o protagonista relata as perguntas que as pessoas faziam acerca de sua aparência: "[...] e me perguntavam por que eu usava o cabelo assim e por que me vestia assim e por que eu era alto ou baixo [...]"[238]. Trata-se do único momento da trama em que se fazem referências a aspectos da aparência do protagonista, sem que, contudo, isso se especifique. Do contrário, o que se vê é uma espécie de despiste do leitor já que não se pode saber o significado do "assim" e se Quatro-Olhos era "alto ou baixo".

A ausência quase total de traços físicos de Quatro-Olhos, bem como de um nome – sabemos apenas seu apelido, que é bastante genérico – aponta para um personagem que, pelo emblemático do uso de óculos sugere uma geração de pessoas ligadas ao mundo intelectual, os interlocutores do romance sobre e para os quais, afinal, a obra fala. Mas, além disso, sugere também uma *visão sobre algo*. Mais uma vez estamos diante de uma ambivalência de *Quatro-Olhos*, pois esse único objeto que caracteriza fisicamente o protagonista da trama sugere, a um tempo, uma deficiência e uma correção da visão, na medida em que usam óculos as pessoas que enxergam mal, ou porque não têm visão precisa, ou porque não conseguem ver de perto, ou porque não conseguem ver de longe, ou mais de uma dessas possibilidades. Se há no romance como que uma crônica daquela geração do pré-1964, ela se dá sob uma ótica específica de alguém distanciado daqueles eventos, e que, justamente por isso, consegue ter uma visão específica em momentos em que os óculos propiciam alguma nitidez. Ao mesmo tempo, trata-se de um sujeito cuja visão, distanciada do mundo que o cerca, pela parca participação nos acontecimentos de

[238] POMPEU, R. *op. cit.*, p. 206 – 207.

sua época, enxerga aqueles eventos de maneira turva – daí também a necessidade dos óculos.

Nessa ambivalência, por um lado, não terá feito Quatro-Olhos, nos detalhes da rememoração, uma apreensão precisa e irônica de um país em que, crendo na superação das estruturas ditas arcaicas pelas ditas modernas, conviviam ambos os polos sem qualquer ruptura? Isso sob o ponto de vista do personagem. Mas, em termos mais amplos, não terá dado o romance uma visão específica de um projeto derrotado e da mudança de direção do sentido da história nacional para parte dos derrotados pela ditadura na figuração do hospital psiquiátrico? Por outro, não seria significativo que, delirante, esse sujeito continue tentando repor no presente um projeto cujo fundamento pretérito parece ter se perdido pelo sentido que a história tomou?

A esse isolamento a que se propõe Quatro-Olhos se soma aquele que investigamos no primeiro capítulo deste trabalho: o distanciamento que o próprio romance coloca em relação ao protagonista da trama. Fica, afinal, aos interlocutores do romance a tarefa de avaliar o sentido histórico-social que o personagem encarna pela reposição delirante de um projeto cujo fundamento estava atrelado a outros projetos coletivos e que, no presente, parece ter perdido seu sentido. O esclarecimento às avessas de Quatro-Olhos, que descrevemos no primeiro capítulo, se coloca como enfrentamento crítico do presente hospitalar em que se encontra confinado, em que "não há nada para fazer"; contudo, trata-se de um enfrentamento cuja base está na ação individual que oscila entre o empenho político e uma aspiração algo galhofeira a um lugar no panteão dos grandes autores nacionais. Ressentido com a esquerda, com a esposa, com o mundo, o protagonista do romance de Renato Pompeu, imerso na temporalidade da repetição, lança para o futuro seu engajamento artístico-político; no entanto, o tempo em que o país seria outro já havia passado. Resta, ao final do livro, uma nova tentativa de reescrever o projeto do passado, sozinho. Sem as estruturas que regiam anteriormente sua vida, o protagonista decide como solução para os problemas (pessoal e nacional) mais uma vez tentar reescrever o manuscrito perdido. Será afinal o delírio de Quatro-Olhos, com suas obsessões, uma avaliação histórica sobre a parcela de uma determinada geração que, derrotada, gira em falso com um projeto do passado?

Considerações finais

O tempo nacional brasileiro, quando da trama de *Quatro-Olhos*, já não é aquele em que se projetou a superação de parte de nossos entraves ligados à formação nacional. Chamamos a esse presente, adequando a teoria desenvolvida por Éugene Minkówski, de "tempo da expectativa". Ainda assim, Quatro-Olhos, delirante, tenta repor no tempo da enunciação um projeto político-artístico gestado naqueles anos em que "o país estava irreconhecivelmente inteligente" – a que chamamos "tempo da atividade".

A temporalidade da trama, contrária à concepção teleológica, está figurada, sob a ótica do protagonista, no conjunto de alegorias do tempo que estaria na obra perdida. Trata-se, como vimos, de imagens que remetem a um tempo social reificado e à circularidade – nos dois casos, tingidas de cor local. Essa temporalidade é também alegorizada, segundo a leitura que tentamos construir, pela organização do hospital psiquiátrico em que se esvaziam os sentidos das ações e a experiência coletiva está em baixa. Resulta disso um conjunto de tentativas ou paródias de atividades que giram em falso – casos de Bastiana e Onestaldo. As ações desses personagens, pela estrutura da narrativa, estão desvinculadas da organização temporal de "Fora"; ou ainda: o relógio hospitalar se impõe sobre a atividade desses sujeitos.

Mas há também no hospital, além do protagonista, outros personagens que têm projetos. É o caso de Opontolegário e dos conspiradores. O primeiro, herdeiro da tradição nacional de acumulação primitiva e messiânico, com uma roupagem filosofista, empreende uma luta pela distinção entre os demais. No segundo caso, os personagens remetem, pela composição de seus discursos e pelas disputas que enfrentam, à militância de esquerda ao longo da ditadura militar. Confinados nesse presente esvaziado, suas ações parecem resultar nulas, sobretudo porque se limitam, ainda que estrategicamente, às discussões sobre bebidas e cigarros – algo, afinal, como uma leitura que a obra faz das consequências no presente (pós-1968) do que foram as lutas que se construíram nos anos anteriores e imediatamente posteriores ao golpe de 1964.

Essas lutas políticas apareceram também na rememoração do protagonista nos fragmentos de "Dentro". Sob o signo do ressentimento e da ridicularização, Quatro-Olhos escreve sobre sua esposa, militante política e professora de sociologia, e sobre seus colegas de grupo de estudos, interessados em compreender e alterar a sociedade brasileira. Narra também os momentos em que esteve próximo à militância e sua participação

minguada em greves e ocupações – ali não encontrava lugar de destaque, o que seria dado pela obra que estava escrevendo. Escreve ainda sobre outras figuras com que teve contato nos meios políticos: o sujeito que falava sobre as possibilidades revolucionárias do mau filme, por exemplo. Além disso, essas lutas políticas ganham também figuração em sua reescrita do manuscrito, sobretudo com as imagens da vida universitária paulista: o ex-esquerdista, a mãe militante que vê seus filhos recorrerem às drogas como forma de acessar o nirvana e as festas de estudantes. No conjunto, em que se mistura tentativa de rememoração, delírio e ficcionalização do presente, as imagens dão notícia da derrota das lutas políticas do passado. Derrota que, sob a ótica de Quatro-Olhos, aparece vinculada à passagem do projeto militante dos anos sessenta para o de liberalização do corpo dos setenta, bem como a sujeição dos projetos políticos a disputas de ego. Não há, contudo, menção nessas passagens à radicalização armada de parcela dessa juventude, tampouco à resistência pacífica ligada ao Partido Comunista Brasileiro – o que reafirma a parcialidade desse ponto de vista.

Apesar dessas figurações da derrota e do ressentimento do protagonista com a esquerda, como dissemos, o projeto artístico de Quatro-Olhos tem algo de empenhado, de que o principal símbolo é a roseira – ainda que ela oscile quanto a seu significado ao longo da obra. Isso aparece no romance de três maneiras: no passado, quando escreveu o manuscrito perdido, seu livro fora influenciado pelos debates políticos que circulavam nos meios universitários no final dos anos 1950 e início dos anos 1960; no presente, ao tentar reconstituir sua obra, o protagonista defende "o futuro que o passado devia ter tido – e que não teve", numa referência implícita ao corte histórico do golpe militar; ao final do romance, o protagonista projetará reescrever outra vez o livro como solução para as questões pessoais, mas também como saída para os problemas brasileiros. Se nisso está implicado o trabalho de um intelectual, nos termos que Antonio Candido usou para descrever um intelectual, não se trata de um projeto coletivo, mas da reconstrução delirante do que está ao seu redor no "mundo de dentro", a despeito do "mundo de fora".

Contudo, como dissemos, não podemos descrever o projeto artístico do protagonista como sendo totalmente engajado, para usar um termo do período. Sabemos, agora, que se trata de uma obra literária que é, a um tempo, participante, mas também se pretende "autônoma" (neste trabalho, a palavra autonomia foi usada no sentido próximo a de *art pour l'art*). Disso decorrem os elogios que o protagonista faz de sua própria obra, apresentados desde a primeira página do romance: "Recordo com perfeição [...] tratar-se

de obra admirável, a pôr a nu de modo confortavelmente melancólico a condição humana universal e eterna, particularizada com emoção discreta nas dimensões nacionais e de momento”[239]. Nesse sentido, mais que isto ou aquilo, o projeto do protagonista apreende as principais forças políticas que participavam das disputas acerca do sentido da obra de arte, quando da primeira escrita do manuscrito.

De todo modo, nas passagens do manuscrito rememoradas no presente enunciativo em que o protagonista não enuncia seu engajamento tampouco sua produção autônoma, é possível identificar alguns importantes aspectos da sociedade brasileira: movimento político avançado e tradição colonial; avanço do parque industrial e empregadas domésticas; expansão da indústria cultural, criação da pílula contraceptiva etc. Os episódios, que se inscrevem no arco histórico da expansão capitalista no Brasil (realizado entre as duas ditaduras brasileiras do século XX), vão conjugando elementos arcaicos e modernos, que convivem harmonicamente, a despeito das crenças no processo modernizador, que, segundo a leitura conjuntural de uma parcela progressista de nossa inteligência, superaria os aspectos do atraso brasileiro[240]. Também nas deambulações do protagonista em busca de sua obra perdida pela cidade de São Paulo é possível encontrar imagens desse convívio, sobretudo, no mundo dos pobres: os bairros afastados do centro, os hábitos como embalar carne com jornais ou colocar papeis dentro de calçados para secá-los etc. Esse quadro de imagens registradas pelo protagonista complementa aquelas figurações que constariam na obra perdida de cenas da vida nacional. Note-se que tudo isso é visto, registrado e ficcionalizado pelo ângulo de alguém cuja origem está na classe média paulista e que frequentou a universidade e o ambiente eufórico daqueles anos pré-golpe. Tudo isso está posto também pelo ponto de vista de um autor enlouquecido com um pretensioso projeto político-artístico.

O romance de Renato Pompeu, que tomamos por objeto nesta dissertação, é, parafraseando o protagonista da trama, o “romance crônico” de uma geração de quem e a quem fala a obra: o leitor *connaisseur*, que consegue identificar as referências cifradas às grandes obras da tradição literária brasileira, mas também os problemas estudados pela tradição crítica nacional. Pela enunciação de Quatro-Olhos em “Dentro” e pela montagem

[239] POMPEU, R. *op. cit.* p. 191.
[240] Note-se que a *Crítica à razão dualista*, de Francisco de Oliveira, ensaio clássico em que é demonstrado, numa sentença bastante conhecida, a maneira como “o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’”, fora publicada em 1972. Do que se depreende dos fragmentos do manuscrito perdido rememorados em “Dentro”, a observação da vida social ficcionalizada pelo protagonista parece caminhar em direção próxima a essa citação que fizemos do texto de Oliveira.

geral da obra, que supõem um distanciamento em relação àquilo que é narrado, o leitor é convidado a avaliar a posição do protagonista do romance. Esse leitor, verdadeiro interlocutor de *Quatro-Olhos,* que frequentou a universidade em seus momentos mais progressistas (e também, na sequência, mais difíceis), que se empenhou na luta contra a ditadura, que participou dos debates acerca da produção artística, é chamado, pela composição formal da trama, a refletir acerca da sua própria posição, após a alteração do tempo brasileiro imposta pela ditadura. O romance, afinal, sugere uma avaliação do lugar ocupado, agora sobre outro chão histórico, por parcela de nossa intelectualidade que tenta repor no presente um projeto político do passado – mesmo quando lhe restem apenas as disputas individuais.

***

1964 cindiu o tempo brasileiro e lançou uma pá de cal sobre um conjunto de ideias que se havia projetado desde meados do século XVIII enquanto projeto de país, ainda em situação colonial. O processo de acumulação crítica de nossa tradição literária, pode-se dizer, alicerçou-se, nalguma medida, nesse conjunto de ideais, que, de diversas maneiras, deu força ao projeto nacional. Se o golpe militar lançou luz sobre o sentido histórico dessas expectativas, a prosa de ficção, parece-nos, não deixou de formalizar tal experiência. Esse "novo tempo nacional" imposto pelo regime modernizador, que, durante vinte anos, assolou o país, parece ter sido formalizado por um conjunto de obras produzidas no final dos anos 1970 – que, em certo sentido, sugeriam a continuidade desse novo tempo, à despeito da "Abertura".

Não será, então, necessário avaliar uma parte do conjunto de obras que se produziu ao longo da ditadura (e algumas posteriores) a partir da formalização que o novo tempo nacional ganha nessas obras? Não haverá algo disso apreendido na organização temporal de *Tanto faz* (1981), de Reinaldo Moraes, em que, tingida a narrativa pela tinta da melancolia e do escárnio, nada parece acontecer? Não será também relevante, ao lermos *Cabeça de papel* (1979), de Paulo Francis, avaliá-lo à luz dessa temporalidade nacional para compreender o cinismo dos jornalistas, que protagonizam o romance, antigos militantes de esquerda, que se empenham em ridicularizar os projetos políticos do passado? Sob esse ângulo, não seria produtivo ler a virada de página enunciada pelo narrador de *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira? Ou ainda, não haveria ganho em ter isso em mente ao analisar o romance de Augusto Boal, *Jane Spitfire* (1977), em que a espiã norte-americana, que dá título ao romance, descobre fórmulas

mágicas do imperialismo que dão fim às expectativas populares? Parece-nos, afinal, que as atuais discussões sobre o novo tempo brasileiro podem nos ajudar a compreender alguns aspectos da literatura que se tem produzido no país desde aqueles anos inaugurais de nossa sombria vida contemporânea.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio Wolf. *A palavra no purgatório.* São Paulo: Boitempo, 1997.

ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARRIGUCCI JR, D.; VOGT, C; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETA, J. L., *Jornal, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente).*IN: REMATE DE MALES, n.1, p. 11-50, 1979.

ASSIS, Machado de. de, *Obras Completas v. 1.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade. São Paulo*: Ouro sobre Azul, 2018.

_____. Intervenção em debate sobre literatura, IN: *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

CARDOSO, Elizabeth. Apontamentos sobre ditadura e loucura em Quatro-Olhos, de Renato Pompeu. Revista Fronteiras (PUC-SP), n.13, p. 44 – 60, dez. 2014.

CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio de fragmentação na ficção brasileira pós-64.* Santa Maria, 2008, 313 p. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Maria, Rio de Janeiro, 2008.

_____. A Ficção Brasileira Pós-64: A política da memória e do apagamento da história em Quatro-olhos, de Renato Pompeu. Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, [S.l.], n. 13, agosto. 2015, p. 104.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. IN: *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

FERNANDES, Florestan. *A ditadura em questão. São Paulo*: T. A. Queiroz, 1982.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. falta tradução São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber.*falta tradução Rio de Janeiro: Graal, 2013.

FRANCO, Renato. *Ficção e Política no Brasil: os anos 70.* Dissertação de mestrado, , Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1992.

_____. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

FREUD, Sigmund. “Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)”. Trad. James Strachey. IN: *O caso de Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

FURTADO, Celso. *A pré-revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

GOETHE, Johann Wolfgan Von. *As afinidades eletivas*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Penguim Cia. das Letras, 2014.

GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Política e literatura: a ficção brasileira dos anos 70” IN: *Anos 70, literatura.* Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

_____. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas, a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo de consciência, um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

KALINOSKI, Sandra de Fátima. *As cicatrizes da censura: memória, melancolia e fragmentação na ficção brasileira pós-64* (dissertação de mestrado), URI-Frederico Westphalen, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Presente: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC Rio, 2006.

LIMA, Luiz Costa. "Réquiem para a aquarela do Brasil" IN: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.

MENDILOW, Adam Abrahan. *O tempo no romance*. Trad. Flávio Wolf Aguiar. São Paulo: Globo, 1972.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Militância Cultural. A Maria Antônia dos anos 60*. São Paulo: COM-ARTE¬, 2014.

MINKÓWSKI, Éugene. *Le temps vécu*. Paris: Quadridge, 2013.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista; O ornitorrinco.* São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PISSOLATI, Tiago Lanna. *A memória, a perda, o livro:* Quatro-Olhos, *de Renato Pompeu*, dissertação de mestrado, UFMG, 2012.

POMPEU, Renato. *A greve da rosa*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.

_____. *A saída do primeiro tempo; Quatro-Olhos*. Círculo do livro: São Paulo, 1976.

_____. *Memórias da loucura*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

_____. *Dialética da Feijoada.* São Paulo: Vértice, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. São Paulo: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Apresentação da questão a literatura do trauma" IN: *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

SKIDMORE, Thomas. "Geisel: rumo à abertura" IN: *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 – 1985*. Trad. Mario Salviano Filho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, Mariana Jantsch. *A violência do estado ditatorial e a condição do intelectual em* Quatro-Olhos, *de Renato Pompeu,* Inventário (Universidade Federal da Bahia. Online) , v. 1, p. 1-14, 2012.

SUSSEKÏND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Labor, 1975.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: brasiliense, 1983.