

# “A Loucura Branca”. Os despojamentos poéticos do pensamento

Daniel de Oliveira Gomes<sup>1</sup>

**Resumo:** O Ser (e o escrever) não se limita apenas a algo em si mesmo. Este ensaio tem por objetivo investigar possíveis relações entre a literatura que opera Jaime Rocha (pseudônimo de “Rui Ferreira de Sousa”, um escritor Português do presente) e os conceitos filosóficos de Maurice Blanchot. Especificamente, estudamos seu romance “A loucura branca”. Essencialmente, vamos olhar dentre outras coisas para “a estética da exterioridade do íntimo” em sua busca narrativa. Assim sendo, as análises deste estudo também tomam como ponto inicial plausíveis afinidades com outros poetas portugueses.

**Palavras-chave:** Jaime Rocha. Maurice Blanchot. Loucura Branca. Escritura.

## “A LOUCURA BRANCA”. LES RESTES POÉTIQUES DE LA PENSÉE

**Résumé:** L'être (et l'écriture) n'est pas seulement lui-même, “il s'échappe” (dirait Levinas). Le présent essai aspire de investiguer des relations possibles entre la littérature de Jaime Rocha (c'est-à-dire “Rui Ferreira de Sousa”, un auteur contemporain portugais) et les concepts philosophiques de Maurice Blanchot. Plus précisément, on étudie son roman intitulé “La folie blanche”. Fondamentalement, on va rechercher “l'esthétique de l'extériorité de l'intime” dans sa narrative. Donc, les analyses de cet essai prennent comme point de départ aussi des affinités avec d'autres poètes portugais.

**Mots-clés:** Jaime Rocha. Maurice Blanchot. Loucura Branca. L'écriture.

“A escrita de Jaime Rocha é a de quem anda pelas ruas com a cabeça submersa nos rumores do mundo, nas suas dimensões dúplices, ocultas, cifradas, afastando da sua frente, com gestos de nadador, as cortinas do aparente...” (António Cabrita, “O corpo impossível”, p.88)

<sup>1</sup> Doutor em Literatura (UFSC). Departamento de pós-graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Ponta Grossa. UEPG. E-mail: setepratas@hotmail.com

## O espaço de uma escrita incessante.

A reposição do que se diz, incessantemente, em termos literários (composicionais), numa oscilação entre afastamento e proximidade, esta é a sensação blanchotiana que o ficcionista português contemporâneo Jaime Rocha (pseudônimo de Rui Ferreira de Souza), o autor de “*A Loucura Branca*”, nascido em 49, passa-nos. Blanchot falava de uma escrita incessante, de um fazer escritural que fosse constante reposição em atividade literária. Daquilo que se diz, desde o estilo de Jaime Rocha, incide a noção de que não se pode parar de escrever, página a página. Tão imerso na afirmação de uma solidão essencial se compreenda, seu narrador transfigura a expressão de permanente fuga. A obra como subterfúgio. É a voz do narrador escoando em um redemoinho narrativo. Um retorno eterno ao “discurso rugoso” (tal como apontaria João Barrento sobre a poesia deste autor, no prefácio de “*Necrophilia*”), no fenômeno de “suspensão da história” (BARRENTO, 2010, p.10). História que, em termos narrativos, jaz em mais ainda dramática suspensão em “*A Loucura Branca*”, sempre entre ações meramente alegóricas e acontecimentos poéticos que “não cessam de cessar” ao mesmo tempo em que se paralisam neutralizados por esta técnica de regenerar uma cadência infinda, conferir uma importância catártica ao *a priori* desimportante, ao *a priori* inútil. Como poria, quicá, um poeta das pequenas inutilidades como Manoel de Barros: “O branco me corrompe” (2008, p.71) ou “Sei que fazer o inconnexo aclara as loucuras/ Sou formado em desencontros/ A sensatez me absurda/ Os delírios verbais me terapeutam./ Posso dar alegria ao esgoto (a palavra aceita tudo)” (2008, p.49). Como uma escrita do abandono, onde “a palavra aceita tudo”, mantidas as muitas distinções com Manoel de Barros, “*A Loucura Branca*” não deixa de ser também um “livro sobre nada”. (Porém, diríamos, em termos mais blanchotianos no caso de Jaime

Rocha, porque no autor pantaneiro o pacto com o sentido é ainda fulgente: não se foge, mas sim se desvenda, se sacia na luz, se acha, se encontra, o nada brilhante em minúcias desimportantes. Já em Jaime Rocha, o nada se daria poética-narrativamente nesta fuga opaca de tudo, sem fartura ou fome, fuga sem brilho em direção a coisa nenhuma que é tudo, um nada incessantemente insaciável. A constatação filosófica do ser como exílio, exterioridade absoluta. A ideia blanchotiana, também, da “segunda noite” lembrada por Emmanuel Levinas como imagem importante que marca a escritura como uma estrutura “quase louca dentro da economia geral do ser” (LEVINAS, 2000, p.37)<sup>2</sup>, quer seja, a do “*le n’en pas finir de finir*”).

Frente ao mar, o narrador heterodiegético (pouco importa) em estado de semiloucura e também lucidez com relação à pequenez, aos detalhes, das coisas. Compartilhando de modo peculiar a frase de Herberto Helder “entrou em minha vida uma loucura branca”. Ele está a recordar, quase lúcido, quase delirante, cenas de agonia de um amigo, ao ver um caranguejo morrendo em um redemoinho. Basta isto. Oscila, então, entre imagens deste caranguejo agonizante e as recordações do amigo suicida, quando ainda ligado ao soro de uma cama de hospital, em estado grave de coma. Este pretexto satisfaz a busca primordial do leitor e do próprio autor em desvelar o que está atrás das cortinas, nos cantos das paredes do real, abaixo dos tapetes ou nos detalhes subjetivos das patologias invisíveis e do remoinho do indominável (a literatura). A linguagem, seja ela prosa ou poesia, é o próprio indominável, o que Blanchot chamaria de inconfessável. Assim, flutuações opacas de cenários são a obsessão de Jaime Rocha nos quais se acumulam os medos e, por sua vez, as obsessões do próprio protagonista. E, neste jogo telescópico, onde as minúcias ganham espaço óptico cedendo à lei do transbordamento ficcional, é como se o

<sup>2</sup> Tradução minha.

herói fosse tornando-se gradativa e paulatinamente apenas aquilo que microfisicamente se pode ver em si mesmo como superfície, um crustáceo ameaçado (o próprio escritor).

O que seria esta “loucura branca”? Note-se a imagem dela como a da lucidez ardente do silêncio ante a morte, a loucura lúcida do momento em que se observa para além das cortinas do aparente e apenas se espera a ela, atentamente, vigilante à metamorfose de seu próprio corpo-carcaça; o personagem-narrador, o eu-lírico, próximo da morte, próximo ao mar, das areias, numa viagem do olhar, sob uma fuga microlíquida pelos detalhes ao redor. E é possível ver os detalhes etéreos dos detalhes. O dispensável aparece ante os olhos abertos. Cena tal como em Al Berto, por exemplo:

o sol enterra-se nas areias.  
viajo, sem me mexer desta enxerga branca.  
tento encontrar espaço para a lucidez do meu silêncio.  
no lugar do poema o ouro das geadas, e os animais são formas etéreas que se me colam ao rosto.  
o que morre, quase não faz falta...  
dantes ouvia o mar... bastava encostar a cabeça ao peito um do outro. (...)  
recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto – atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento. (AL BERTO, 1997, p. 71 e 73)

Em “*A Loucura Branca*”, o leitor também está incrustado nas imagens preteríveis, sob o espaço-tempo densamente psicológico, uma dança peripatética de cenas, o excesso, o excedente, a carapaça, o leitor boiando na espuma das ondas. O que é o leitor neste romance, nesta loucura branca? É, assim, como um naufrago narratário que afunda a cada página na impossibilidade apreensiva, como se no lodo da impossibilidade? Ou, ao contrário, está, a cada braçada de leitura, no mar seguro de uma história, mesmo que nas areias movidas pelo vento de uma narração parcialmente captável? Seja nas águas de baía ou no pântano subjetivo do que quer que se relate, se decodifique, se escute, ou do que

quer que se ponha em relato, sempre Jaime Rocha dá-nos tanto uma aparição ferina, rude, patológica, mortal, como também é muito delicado, poético, na suavidade flutuante do caranguejo-corpus, em paisagens marinhas ou oleosas, sombras, terra molhada ou a casa seca, o hospital ou a transtopia das ruas. Todo um lodo narrativo, assim digamos, incessantemente pegajoso, que, por mais vagante ou extravagante, nos incentiva a submergir à força do poético. Assim é a atmosfera e o *leitmotiv* pretensamente arqueológico desta novela: sucedem-se paisagens “cristalográficas”, como dirá António Cabrita, em potência visionária, para no fundo estar a transformar o leitor em uma testemunha dinâmica do presente (da própria linguagem, da própria *poiesis*, do movimento vivo composicional, ou seja, do que se compõe como escavação de uma história poética a se contar), o tempo todo, o leitor e o autor são reféns experimentais, são como um só olhar excursionista do estonteamento. Talvez por isto o instigante título “*A Loucura Branca*”.

Também em momentos de sua poesia (de estilo mais prosaico que Al Berto, diga-se de passagem), um cenário redundante: o contato imagético entre se perseguir as pegadas de outrem e os vestígios simbólicos dos animais que habitam sob a água, o lodo, a areia, as algas, o sal, simulando também o esgotamento do momento de morte, do delírio por saber que se está a morrer ou presenciando a morte. Por exemplo, em *Necrophilia*:

E vê então um peixe dourado e todos os

animais que habitam sob a água. Puxam-no para o interior. Para o fundo de corais pretos que nasceram do contacto das escamas com o tempo. O homem percorre os sulcos deixados pelos passos da mulher. Caminha pela areia como se os pés dela estivessem esculpidos junto ao mar, por onde caminham também os bichos que se alimentam das rochas quebradas pelo sal. São eles que simulam a sua morte, devorando as algas e todas as impurezas trazidas pela espuma. (ROCHA, 2010, p. 53)

Em “*A Loucura Branca*” o que se põe em cena é, para além daquilo que se expõe como enredo trágico, a sensação de solidão, da intransitividade, do defasamento, do exercício baldio do símbolo, o que nos remete também à velha noção pós-estrutural da morte do autor quando Barthes, por exemplo, propunha que: “desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, (...) finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 1984, P.49).<sup>3</sup> Escrever sob o pacto da morte consiste em quando este isolamento permanece (e o fascínio ameaça, diria Maurice Blanchot) onde a cegueira é ainda visão, onde o autor pertence ao risco do isolamento e partilha este efeito com seu texto. Tal como diria uma advertência poética de Manuel Gusmão: “Mas não esqueças a noite cega do mar nem o gesto interrompido da mão escrevendo na respiração da terra a manhã do último dos homens” (GUSMÃO, 2004, p. 32). De modo que o romance de Jaime Rocha confere uma ideia constante desta experimentalidade poética e da solidão incessante de um escriba posto como o último dos homens, ou o sujeito à eterna beira do mar funesto, da morte. Para Blanchot, em seu conceito de “obra incessante” - lembremo-nos do velho “O Espaço Literário” - o escritor jamais decodifica sua própria obra, pois ela lhe é ilegível. *Noli me legere*. A impossibilidade de ler significa que se põe em relevo o próprio espaço da criação incessantemente, o escritor como aquele que sofre sempre desta indecisão do recomeço, que o obriga à mimese da fórmula relativa ao que já se disse antes, sob *la préhension persécutrice*<sup>4</sup> (em Jaime Rocha,

as pinças do caranguejo, a apreensão persecutória, a busca infinita, a morte do narrador, a morte do autor), nesta carapaça doentia onde a obra não pertence jamais ao escritor. Se a figura do leitor em Jaime Rocha não pode ser passiva, isto não sucede por se desprezar o leitor, ao contrário, ocorre devido ao fato de que ele confere, propositadamente ou não, uma importância muito grande ao leitor ou à imagem blanchotiana da importância do leitor na constituição ativa e no vínculo primordial com a obra literária.

A leitura não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, atrás da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles e, alternadamente e ao mesmo tempo, cada um deles, a sua transfiguração última (...) (BLANCHOT, 1955, p.204)

## A escrita-fluxo, entre humor e tumor

A escrita-fluxo de “*A Loucura Branca*”, uma escrita (lunar) que bate descontinuamente como ondas no rochedo, sob nossa mira estável, testemunhas dos *phátos*/fatos, em estranha preocupação rítmica. O acaso é que designa uma possível temporalidade, uma música tragicômica, um voltar a bater, um motivo-motor do dizer que vai desaguando pelas páginas. Quanto mais o texto passa, mais se perde o foco, repetidamente, descontinuamente, atravessadamente. Olhar enviesado (em tom descritivo extremo) confere-

l'on voit alors la main que l'on peut dire malade esquiver un lent mouvement et essayer de rattraper l'objet qui s'éloigne. Ce qui est étrange, c'est la lenteur de ce mouvement. La main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irrésolument vers un objet devenu son ombre. Cette main éprouve, à certains moments, un besoin très grand de saisir: elle doit prendre le crayon, il le faut, c'est une ordre, une exigence impérieuse. Phénomène connu sous le nom de 'préhension persécutrice' [...] La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main 'malade' qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre [...]. BLANCHOT, Maurice. L'espace littéraire. Paris: Gallimard. 1955, pp.18-19.

se pelo poético. A poesia, ali, age como um filtro onírico onde perpassam os pingos do real, do enredo. O mundo é doentio, marginal, a escrita é doentia, delirante. (Lembra, quem sabe, um pouco as atmosferas ficcionais do gaúcho João Gilberto Noll, apesar de Noll ser mais híbrido, em muitos aspectos, menos lírico.) O tumor do qual o protagonista padece assume várias funções nos aspectos de mudanças psíquicas que o personagem sofre. A obsessão pela ambientação detalhada, por exemplo, o olhar narrador pretensamente microfísico (ou microlíquido), altamente psicológico, cada vez mais. Os próprios personagens vão se livrando do espaço, pouco a pouco. A coerência representativa da narrativa, em certo sentido, vai constituindo um *corpus* a se livrar. Vitor, em especial, começa a (re)ver sua própria casa, sua habitação, a assistir as coisas tal como são, a medida que, como dirá António Cabrita, mais passa a uma fratura ontológica. O tumor é um corpo estranho que se naturaliza na personagem, portanto, se sobrenaturaliza junto com a escrita, que, sendo incognoscível, obriga o protagonista a notar o incognoscível ao seu redor.

Mas a súbita erupção de um corpo estranho na massa de um corpo que a rotina conformara a uma vida amorfa, de uma cartilaginosa repetição formal, fá-lo afrontar pela primeira vez a realidade e reconhecer (em si) uma presença informe, incognoscível. Quem era, fora do seu uso? Entre si e si havia um espaçamento. Daí que Vitor, durante o repouso a que a doença o obriga, descubra que nem nunca conheceu verdadeiramente a casa onde habita - *'Vitor ia olhando para os objetos com espanto. Nunca tinha dado por um crucifixo no quarto, nem reparara que os reposteiros estava decorados com formas de árvores de fruto'* -; ou sequer reconheça a relação espacial entre os objectos que a mobíliam. Pior, a sutura do seu corpo desdobra-se numa sutura óptica, pois à medida que, pela primeira vez vê as coisas como elas são, espalmadas à sua frente, mais se aproxima de uma fratura ontológica, de uma espécie de *terror praesentis* que tudo transfigura. (CABRITA, 2014, p.89)

Outra característica, aqui, é a do humor negro, por mais esparsa e vaporosa se apresente

na história. Um humor que vai abrolhando com a presença mais forte do tumor do personagem Vitor. Deixando outros personagens aparvalhados, o tumor vai, aliás, tornando-se, ele mesmo, uma personagem autônoma na narrativa. Como na passagem:

(...) uma pancada, leve que fosse, de Vitor com a cabeça no tejadinho ou na porta ao sair poderia ser fatal. Ainda pensaram na hipótese de comprar um capacete de moto, mas o carro é pequeno e ele teria que fazer todo o caminho com o pescoço torto, o que não seria bom para o tumor. (Id. Ibid., p.27)

Não seria bom para o tumor, porque este já está se tornando um elemento primordial da história, ocupando papel do personagem maior. Paulatinamente, o preterível, a paisagem inútil, a visão baldia do que se passa ao redor, vai tomando conta das ações, das descrições, como nestes exemplos: “A enfermeira aproximou-se: o seu amigo vai ser transferido. Um homem de pijama e de cabeça rapada desfazia pontas de cigarro para um jornal, tinha só três dentes” (p.14); “O marido da vizinha é muito parecido com Vitor, mas só lê policiais. Ultimamente tem andado com aftas na boca e não tem paciência para ler, fica a olhar para a televisão e a dormir. A vizinha julga que as aftas são devidas aos amendoins que o marido compra na loja, mas o médico assegura que é uma questão nervosa”(p.26); “quando lhe contava isto, teve um ataque de vômitos semelhante ao da noite do divã, mas como ainda não tinha almoçado vomitou apenas o leite e os *corn flakes* para cima dos desdobráveis” (p.32); ou “em pequeno tinha soprado para um lenço após o primeiro cigarro, mas a língua tocara numa superfície dura que lhe deixara um gosto azedo. Devia ser ranho.”(p 43). Percebamos que: se o figurante tinha 3 dentes; ou se tem alguma validade clínica a possibilidade das aftas do marido da vizinha serem devidas a amendoim;

ou se o personagem vomitou e, sobretudo, do detalhamento daquilo que havia no vômito da personagem ou o gosto azedo do ranho do lenço; enfim todos estes são detalhes aparentemente supérfluos mas que passam a ter cada vez mais uma estranha relevância, tomando uma “pegajosidade”, no decorrer das ações da história. Como se aquilo que se computa como importância narrativa, em sua relevância ou não, passasse por um efeito de microimagem cinematográfica (obsessiva lente em *zoom* por detalhes supérfluos e sórdidos), conferindo, tanto uma leveza e um estranho humor que equaliza o tema pesado do tumor, do personagem em vias de morrer, quanto conferindo uma viscosidade estranha, uma dimensão “suja”, patológica, purulenta, no espaço descrito.

## Redemoinhos e viscosidades

Criando um alto contraste, um objeto brilhante e misterioso chega-lhe, ao protagonista, de uma editora e projeta-lhe sombras na parede, puxando o personagem para o sentimento de desamparo. É um presente que o conduz a uma tentativa de fuga de sua situação doentia. O personagem vai à rua desfazer-se do objeto, com isto, obviamente desfazer-se também de sua sensação de morte.

Nos vários espaços ficcionais de outros romancistas de terras lusas - como, por exemplo, Saramago - notamos por vezes a figura do moribundo que passa a atormentar os espaços institucionais como a monarquia, a igreja, a medicina. O moribundo/vagabundo é um tema clássico de Knut Hamsun, Juan Carlos Onetti ou Carlos Fuentes. As imoralidades do moribundo, exploradas pelos vários vieses da ficção moderna, são provindas do elo mítico que esta figura tem com a inutilidade, com a perturbação objetiva da ordem, com o que talvez Bauman chamasse de “espaços vazios”, os espaços não-ditos (e não visíveis).

O vagabundo e o moribundo possuem relações metafóricas, contudo são dois espécimes de entes “imorais”, de indesejados (tal como trabalhava Certeau): o vagabundo está nas ruas, figura clássica dos espaços abertos; o moribundo, por sua vez, desde o século XVIII, está em geral imoralizado na situação de excluído, fora dos espaços visíveis, pois passou por estratégias varredoras e silenciosas, diríamos foucaultianamente microfísicas, que o coíbem a uma dada situação de invisibilidade geográfica - não queremos ver a morte, testemunhar a possibilidade da morte, logo o moribundo se encontra nas heterotopias de desvio, os cercos, nos hospitais, nos asilos, nas casas profilaticamente fechadas, e também nas narrativas de moribundos. O literário, muitas vezes, desponta nesta ordem de discurso que busca recuperar o invisibilizado pelo *nomos* panóptico, mostrar certos horrores do social e, ao mesmo tempo, horrores dos nossos mais íntimos receios ontológicos. O patológico e o marginal no romance, bem sabemos, desde *A Peste* de Camus, é um elemento muito explorado. O que Jaime Rocha faz, pensamos, não é tão somente reexplorar esta figura sociológica do moribundo, ou transformar o moribundo em vagabundo, mesclando as duas figuras sociais, para denunciar algum tipo de marginalidade seja geográfica ou moral. Não é - claro está - um romance político ou de cunho alegórico-denunciativo das mazelas humanas como em “*Ensaio sobre a Cegueira*” ou “*A Peste*”, digamos. Veja que, no espaço das ruas, a narrativa de “*A Loucura Branca*” evidencia ainda mais outros moribundos-vagabundos, seres ainda mais imorais ou sujos ou mutilados que o protagonista em questão. Ele mostra, assim, não apenas a angústia dos moribundos (do invisível), seja lá esta angústia filosófica, ontológica ou sociológica, todavia a angústia (blanchotiana) da própria literatura, da própria escritura, do indizível, de toda uma tradição que tentou iluminar a personagem. Agora, o que está em cena é sempre

o obsceno, é sempre a multidão de raros, toda uma paisagem infinitamente moribunda, mas igualmente a literatura como experiência incessante. O conflito ocorre quando (e se) uma figura normal aparece em cena, por mais que muito em passo acelerado, quase que (de)flagrada pelo foco narrativo. A normalidade é rara.

Pois bem, à medida que o moribundo transforma-se também em vagabundo (vai às ruas), as descrições de micropaisagens inúteis ao enredo de “*A Loucura Branca*” aumentam, abundam manchas narrativas, segue-o uma mulher, ele se depara com mutilados, um homem sem uma orelha, seqüelados sem razão, figuras nauseabundas, quase medievais, lembrando a criatividade melódica e algumas passagens inventivas de Cesar Aira que mesclam o real e o irreal (*El Cerebro Musical*). O narrador cria, deliberadamente, um espaço branco e opaco, cada vez mais surreal, negando a tradição do *bien écrire* e da boa escolha da trama instigante que classicamente conduz o leitor de uma ficção considerada bem estruturada (cintilante, limpa).

A partir do capítulo 8, a normalidade perde toda e qualquer importância, o protagonista já está em estado de crisálida. Acabará explorando viscosidades, pessoas agônicas, uma criança sem uma perna, personagens cegas, personagem com mãos sem dedos. Ao encontrar alguém normal, nesta fuga cinematográfica por ruelas de anormais, o personagem sente uma súbita vontade de matá-la. E o romance não pontua moralmente a violência deste pensar involuntário numa queda ao reino dos instintos, não há (deleuzeanamente) instinto humano que não seja instituição e a loucura branca é também esta, neste caso, ou seja, a instituição linguística, escritural, literária. O vômito de uma salsicha alemã; mulheres besuntadas de creme, paredes húmidas, vidros escorregadios, muros com musgos, estava o personagem acometido de um pesadelo, ou a cidade transformou-se em um pântano subjetivo? Tudo seria uma tentativa

confusa de distrair a presença daquele tumor? Uma tentativa de colocar-nos, leitores, em uma situação de enjoo, de conturbação de leitura? Redemoinho onde o corpo-caranguejo se destroça.

Se a rapariga de óculos escuros de “*Ensaio sobre a Cegueira*” nos fascinava dizendo que “o medo cega (...) já éramos cegos no momento em que cegamos” (Saramago, 1995, p. 131), aqui, estamos em uma literatura, a de Jaime Rocha, que exige uma cautela da leitura, do olhar narratário, uma poética cega, distraída e escorregadia, onde o narrador, o eu-lírico, está cego, camuflado em seus “óculos escuros” e transportando no peito o *phatos* poético, a dissipação maldita, a obsessão de roubar a atenção do “outro”, seu leitor, seu tumor. A questão não seria, logo, distinta da de testemunharmos a cegueira humana, histórica, ética, linguística, institucional, covarde, etc, e sim nossa própria ofuscação enquanto leitores no aqui-agora?

Um jardim com uma estátua sem braço, o personagem cego percorre as ruas gélidas e húmidas, pelo braço da personagem Inês, entre paredes emboloradas, uma casa em ruínas, cães ganindo, vestígios de ratos, desejos transgressivos, a vontade de roubar pessoas no metrô, de se matar alguém. A viscosidade e a voluntariedade tomou conta do espaço e, agora, a imoralidade toma conta dos desejos. A instituição se comprova como instinto. A amplificação sonora, tubular, pela descritividade abandonada no reino silencioso e mortífero. Uma amplificação de luzes, cores e sons. Mas, também de sombras. O tumor luminoso nas vísceras do personagem principal, no vazio do peito, oscilando entre espaços fechados e o sótão, a casa, o quarto, e os espaços abertos, as ruas da cidade adormecida, a sensação de vazio e abandono a qual partilhamos. A atopia da rua como espaço de marginalidade em muitos sentidos, e Jaime Rocha explorará estes contralugares que baumanianamente chamaríamos de “espaços vazios” [Bauman proporrá que:

“Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos” (BAUMAN, 2001, p. 122)<sup>5</sup>], para potencializar a sensação de vazio psicológico, interno, subjetivo, da personagem que fenece devido ao tumor e sua sensação de solidão. Até que ponto esta solidão essencial é a que partilhamos como leitores?

## O caranguejo agônico

Somos caranguejos agônicos boiando nas marés inventivas e na espuma desta “loucura branca”. Investigando os arquétipos e o inconsciente coletivo, Jung propunha a significação do caranguejo associada à precaução, à previsão. Um animal lunar, de má sorte:

Em tempos remotos ainda anteriores à ciência, fazia-se a distinção entre caranguejo (*macrura* = de cauda longa) e o caranguejo (*brachyura* = de cauda curta). Como figura zodiacal, uma vez que ele troca de casca. Os antigos tinham em mente principalmente *Pagurus Bernhardus*, ou Bernardo-eremita. Este se esconde em seu caramujo e é inatacável. Significa portanto precaução e previsão de eventos futuros. Ele depende da lua e se multiplica de acordo com ela. É notável que o caranguejo apareça justamente na mandala quando pela primeira vez são representadas as fases da Lua. O câncer é astrológicamente o *domicilium Lunae*. Devido ao seu movimento retrógrado característico, ele representa na superstição o papel de um animal portador de má sorte (‘andar de caranguejo’ = andar para trás). Câncer é a designação do tumor maligno das glândulas. (JUNG, 2003, p.337)

Em fins do “Assim falava Zaratustra”<sup>6</sup>, o narrador de Nietzsche utilizou a rara imagem do

5 BAUMAN, Zygmunt. “Tempo/Espaço” in *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.122

6 Pensando no homem como o portador de má sorte, dentre os animais, Nietzsche - na fase mais solitária em que se considerou muito próximo da loucura, após a morte de Wagner - produzia o que ele mesmo consideraria o seu melhor livro, “Assim falava Zaratustra”. Sob a perspectiva de sua visão genealógica, o homem como ser moral (portador do tumor moral, o tumor do pensamento) é um eterno agônico (em sua carapaça que não o defenderá da extinção, do destino fatal, do eterno retorno), ou, como dirá seu biógrafo Dórian Astor: “(...) o ser humano é a coisa mais frágil, a menos adaptada que existe, e por exceção, por acaso e por loucura se desenvolveram nele tendências morais, sentimento de si extraído da vontade de enganar a si mesmo” (ASTOR, 2013,

caranguejo associado à metáfora de isca para o seu pensamento. Contra o acovardamento do pensador idealista, retrógrado, contra a má-sorte dos homens, Nietzsche procurará uma superação parrésica da ancestralidade moral, através do caminho da veracidade de Zaratustra. Infringindo as barreiras entre o fazer filosófico e o fazer místico, Nietzsche buscará a produção de um pensamento profético, para leitores por vir.

Que se o mundo é um como sombrio bosque povoado de animais de delícias de todos os ferozes caçadores, ainda me parece assemelhar-se mais a um mar sem fundo, um mar cheio de peixes e caranguejos que os próprios deuses cobiçariam a ponto de se tornarem pescadores e lançarem suas redes: tão rico é o mundo em prodígios grandes e pequenos! Principalmente o mundo dos homens; o mar dos homens: a *ele* lanço eu a minha dourada sedalha, dizendo: “Abre-te, abismo humano. Abre-te e traz-me peixes e reluzentes caranguejos! Com a minha maior isca pesco hoje para mim os mais prodigiosos peixes humanos!” (NIETZSCHE, 2010, s/p, grifos nossos)

O objetivo, aqui, não é apostar que o romance de Jaime Rocha é “nietzschiano” ou “blanchotiano” ou que possua tal ou qual influência filosófica ao articular sua “loucura branca”. Mas, de algum modo, “*A Loucura Branca*” simboliza não apenas a questão do literário como inacessível, imaginamos, mas a questão niilista do pensamento como dispositivo que faz exaurir inesgotavelmente a relação com o real, com a vida. A lição que José Cuesta Abad observa no prefácio do livro em que Emmanuel Levinas escreve sobre Maurice Blanchot, tratando do pensamento ou linguagem literária como o “se dizer de outro modo” onde, paradoxalmente, o discurso apreensivo aparece, onde a dupla ausência (sem passado e sem futuro) se ex-põe. Como porá Abad: “*el lenguaje literario es esa zona de sombra en la que desaparece la autocomprensión conceptual y reflexiva del lenguaje, el espacio donde la palabra nunca alcanza la delimitación de lo dicho*” (LEVINÁS, 2000, p.23). A lição do “pensamento” como uma

---

p.145).

paradoxal concepção que se aparta por efeito da palavra do próprio pensamento, o pensamento como sofrimento, angústia, como elemento que faz a vida mais inacessível, coisa que Blanchot já notava ao investigar as cartas que Artaud trocara com Rivière (veja-se em “*O Livro por Vir*”). A linguagem do *fugitivus errans*, sua obsessão pelo despojamento e a errância no caso de algumas ficções (Jaime Rocha, por exemplo) ou como no de Artaud, é, de fato, um imperativo perturbante de estar no polo desta loucura branca, ou melhor, blanchotianamente, a loucura do “quase-pensar”. Quer seja, a impossibilidade de pensar que é do próprio pensamento e que Blanchot muito bem pontuava ao recortar a absurdidade de Artaud, sua falta de foco, sua tendência à nulidade, à dispersão, o “imponder” de pensar, este “caminhar de lado ou para trás”.

O mineiro Guimarães Rosa (também próximo a Nietzsche para boa parte da apreciação contemporânea) em seu velho livro de poesia “*Magma*” (dos anos 30) propunha a imagem do caranguejo hediondo, sujo, associado aos filósofos e pensadores, o caranguejo atarracado como um “Buda roxo”. “*És forte e ao menor risco te escondes/ na carapaça bronca,/ como fazem os seres evoluídos,/ misantropos, retraídos,/ o filósofo, o asceta,/ o cágado, o ouriço, o caracol...*” (ROSA, 1936, p.30). O caranguejo de Jaime Rocha, elemento agonizante e agonístico, também paradoxalmente hediondo, no redemoinho, é o grande deuteragonista simbólico deste romance e pode resumir muitas metafísicas imagens associado ao delírio, ao vazio, à mutilação obsessiva, da personagem principal. Simboliza igualmente o “câncer” (figura zodiacal da má sorte) e cabe duplamente no tema da narrativa, ponderando que o protagonista fenece de câncer, de tumor.

O protagonista pensador, descontrolado em pensamentos que lhe abrolham como tumores

malígnos, por onde passa, por suas heterotopias<sup>7</sup>. A imagem do caranguejo como monstruoso crustáceo (lamacento, desconjuntado, desarticulado, retraído em sua armadura) associado à mutilação e ao delírio já estava de algum modo presente como modelo no rol de interesses do artista mór do século XIX, Van Gogh - grande autor-tema de resistência e loucura para Artaud, diga-se de passagem – pintor que, aliás, após mutilar sua orelha voltou sua obsessão à pintura de elementos estranhos, dentre os quais, caranguejos agonizantes, na etapa final de sua vida. Provavelmente, a presença de caranguejos na pintura dele, nos momentos de seus maiores estados de delírio, também viesse da inspiração em desenhos de Hatsushika Hokusai, os quais Van Gogh teve acesso, na mesma ocasião, por uma edição da revista “*Le Japon Artistique. Documents d’art et industrie*”<sup>8</sup>.

Todo modo, sem questionar a prima criatividade do uso central do crustáceo caranguejo em “*Loucura Branca*”, na cena do olhar agonizante que se desfaz entre o oceano e o lodo, pensamos que Jaime Rocha muito bem itera de modo próprio uma imagem habitual de relação do crustáceo com o patológico, o delírio, a loucura, o lunar. Colocar (atrair) o leitor em processo de submersão gradativa - aonde do caranguejo inicial, em vias de morrer, deriva o próprio corpo do protagonista, no final - foi sua metodologia. No cabo da história, estamos no espaço de sombras, o lodo, o estrume, a terra molhada. Suado, o protagonista enterra-se no lodo

7 Conceito que Foucault entenderá como “contra-lugares”, pensando na institucionalização da loucura e todo o aparato de medicalização fundamentada no cientificismo que julga o delírio pela prevalência da objetividade.

8 “Pessoas com distúrbios visuais causadas pela absorção de altas doses de absinto viam caranguejos e outros bichos correr nas paredes ou em sua cama, segundo estudos de alienistas da época, como Magnan. Uma tela mostra dois caranguejos, um sobre duas patas, o outro de ventre para cima, e logo pensamos, como sempre que ele pinta um par de objetos, na dupla Vincent-Théo, um voltado para a felicidade enquanto o outro está caído, com as entranhas expostas como o boi esfolado de Rembrandt. Depois, faz um segundo quadro no qual vemos um único caranguejo de patas para cima, condenado a morrer ou já morto, uma espécie de autorretrato.” (Haziot, 2010, p.264)

salgado, nas margens silenciosas, elegendo assim o local de sua morte, sua despedida, o passamento, a fronteira do mar, a lembrança do amigo, que é agora ele-mesmo. Ele é agora o caranguejo, de certo modo, o amigo. Somos o que vemos, o que lemos. “(...) Será que morro eu mesmo ou será que é sempre o outro que morre em mim, de modo que me cumpriria dizer, propriamente, que *eu* não morre? Posso morrer? Tenho o poder de morrer?” (BLANCHOT, 1955, p.95)

Trata-se de um reencontro com o amigo, a agonia do amigo perdido, a colaboração derradeira com a sua ausência, sua fatalidade. (O amigo-leitor que Jaime Rocha perderá, pois a narrativa está no seu, enfim, fim-incessante). O último tópico é como um capítulo arqueológico que problematiza e expõe o desencadeamento do passado. Tudo está em movimento, “eterno retorno”. Movimento de fuga da própria morte. Mas, também, movimento de fuga da própria narrativa, como continuidade factível. O incessante, a busca em devir, são contingências que se contrapõe à qualquer utopia ou esperança de enlaces contínuos, ou equilíbrio da experiência. O protagonista (o eu-lírico), desnudando-se de uma carapaça, seus apotegmas, seu conteúdo poético, torna-se puro tumor, torna-se uma desordem fixa, um câncer acelerado na aparente organicidade textual, um caranguejo agônico como a estética de Jaime Rocha, uma estética de despojamento narrativo.

## Referências

- AL BERTO. **Horto de Incêncio**. Lisboa: Assirio e Alvin, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh o suicidado da sociedade**. Trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: MM, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard. 1955
- \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. São Paulo: Record, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **“Tempo/Espaço”** in *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001
- CERTEAU, Michel de. **«L'innommable: Mourir» in L'invention du quotidien**. Arts de faire, Paris: Gallimard, 1990.
- GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault**. 1. ed. v. 1. São Paulo: LUMME, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Baudrillard versus **Foucault: revolvendo concepções quanto à noção de poder na literatura foucaultiana**”. *Anamorphosis. Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 2, p. 69-95, 2016.
- \_\_\_\_\_. **“Nos Labirintos de Leonardi a Blanchot”**. *Scripta Alumni*, v. 9, p. 100-110, 2013.
- \_\_\_\_\_. **“Saramago & Camus: A impotência do olhar clínico.”** *Letras em Revista*, v. 2, p. 92-105, 2011.
- GUSMÃO, Manuel, **migrações do fogo**, Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- HAZIOT, David. *Van Gogh*. Trad. Paulo Neves, Porto Alegre: L&PM, 2010.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- LEVINAS, Emmanuel. **Sobre Maurice Blanchot**. Edición de José M.cuesta Abad. Madrid: Minima Trotta, 2000.
- NIETZSCHE, Frederich. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo: Escala, 2010.
- PAZ, Otávio. **Signos em Rotação**, São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROCHA, Jaime. **A Loucura Branca**. (Pós-fácio de António Cabrita). Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

\_\_\_\_\_. **A Loucura Branca. ("Rostos que erram, na água" de Antonio Cabrita)**, Lisboa: ímanedições, 2001.

\_\_\_\_\_. **Lâmina**. Lisboa: Língua Morta, 2014.

\_\_\_\_\_. **Necrophilia**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

**Submissão: maio de 2020.**

**Aceite: agosto de 2020.**