



# MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI  
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

## **INCERTEZA DA AUTORIA EM *ARMADILHA PARA LAMARTINE*, DE CARLOS SUSSEKIND**



## **UNCERTAINTY OF AUTHORITY IN *ARMADILHA PARA LAMARTINE*, BY CARLOS SUSSEKIND**

JOSÉ RICARDO DA COSTA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

LUCIANO HEIDRICH BISOL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES  
RECEBIDO EM 27/07/2020 ● APROVADO EM 06/09/2020

---

### **Abstract**

---

The fictionalization unfolds in multiple possibilities in **Armadilha para Lamartine** (1976), by Carlos Sussekind. The author problematizes issues such as madness and authorship (the work is signed by Carlos & Carlos Sussekind) from a hybrid novel, which associates with humor and agility genres of twentieth-century mass culture, such as cinema and comics with prose and poetry, taking as his starting point episodes of his private life, when he is admitted to a psychiatric clinic and excerpts from the diary written by his father, adapted for fiction. This paper seeks an understanding of Sussekind's prose and a reflection on social, political and philosophical issues that he problematizes through the structural and socio-literary analysis, observing the way in which the work fits in what Adorno (2003) characterized as "contemporary art" and in the way the author develops in prose, in unison with the thought of Benjamin (1994).

---

**Resumo**

---

A ficcionalização se desdobra em múltiplas possibilidades em **Armadilha para Lamartine** (1976), de Carlos Sussekind. A partir de um romance híbrido, que associa com humor e agilidade gêneros da cultura de massa do século XX, tais como cinema e quadrinhos com a prosa e a poesia, o autor problematiza questões como a loucura e a autoria (a obra é assinada por Carlos & Carlos Sussekind), tendo como ponto de partida episódios de sua vida particular, quando é internado em uma clínica psiquiátrica e trechos do diário escrito por seu pai, adaptado para a ficção. A partir da análise estrutural e sócio-literária, observando-se a maneira como a obra se encaixa no que Adorno (2003) caracterizou como “arte contemporânea” e na forma como o autor se desenvolve na prosa, em uníssono ao pensamento de Benjamin (1994), busca-se com este trabalho uma compreensão sobre a prosa de Sussekind e uma reflexão sobre questões sociais, políticas e filosóficas por ele problematizadas.

---

**Entradas para indexação**

---

**KEYWORDS:** Authorship. Madness. Identity. Brazilian novel.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria. Loucura. Identidade. Romance brasileiro.

---

**Texto integral**

---

## 1. INTRODUÇÃO

Em 1927, o jovem alemão Werner Heisenberg formulou o que chamou de “Princípio da Incerteza” (1983), a partir do qual, duas grandezas, tais como velocidade e posição, jamais poderiam ser determinadas com precisão pelo mesmo observador. Em outras palavras, o próprio movimento de compreensão interfere no objeto observado. Na contramão desta equação, largamente utilizada para o estudo do cosmos a partir da física quântica, o homem insiste em recorrer à sua própria consciência, como medida de toda a humanidade, sem perceber a forma com que seu olhar, ao delimitar normas, empurra para as margens uma parte dos sujeitos observados, doravante estigmatizados enquanto “anormais”. Reconhecemos, pois, a permanência da proposição do filósofo Protágoras – o homem é a medida de todas as coisas – tal qual foi nos transmitido por Platão. Dessarte, o humano é delineado, em sua normalidade, pelo mapa que o próprio homem desenha para seus afetos e relações.

Michel Goffman (2004, p. 5), já afirma que os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de neles ser encontradas. A multiplicidade de autoria e o deslocamento identitário são marcantes em Sussekind. Essa é a proposta, em uma primeira instância, de **Armadilha para Lamartine** (1976), romance assinado por Carlos & Carlos Sussekind. Carlos Sussekind (filho)

atuou como ilustrador, tradutor e, finalmente, escritor. A obra com a qual ganhou visibilidade inicial foi, justamente, **Armadilha para Lamartine**, publicada pela primeira vez no ano de 1976, após sua estreia, anos antes, com **Os ombros altos** (1960). Filho do jurista Carlos Sussekind de Mendonça, o autor utilizou, segundo ele próprio, como inspiração, o diário escrito pelo pai, durante cerca de trinta anos (entre as décadas de 1930 a 1960). Com mais de trinta mil páginas, o texto serviu de base para a ficcionalização de múltiplas camadas de narratividade. O experimentalismo e a miríade de possibilidades autorais e interpretativas têm início no paratexto da capa da obra, onde o autor assina como “Carlos & Carlos Sussekind”.

A obra irá confrontar duas narrativas de cunho confessional, com características bastante diferenciadas. No caso, temos duas personagens, igualmente pai e filho, que seriam autores de uma obra que encerra a escrita do pai – o diário intitulado *Diário da Varandola-Gabinete*, de autoria de Dr. Espártaco, e das *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos*, de possível autoria de Lamartine, quando de sua internação, mas assinadas por uma terceira identidade, a do amigo, Ricardinho. O ilustrador do jornal *O Ataque* foi uma identidade presumivelmente adotada por Lamartine para a assinatura de *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos*. Temos, nessa assinatura mediada por um pseudônimo – Lamartine/Ricardinho – uma pista para a ficcionalidade dúbia e complexa de Sussekind.

Cabe destacar que tal nuance da figura do autor está em consonância com o trabalho de Roland Barthes, *A morte do autor* (2004), publicado originalmente em 1967. Neste texto que se tornou um verdadeiro slogan anti-humanista, nas palavras de Compagnon (2010), Barthes declara a derrocada da figura moderna e burguesa do autor. Tal estocada fatal fora necessária para a promoção do leitor, para a polissemia e para a liberdade de comentário. Nesse sentido, Michel Foucault na entrevista *O que é um autor?* (2001) – realizada em 1968 – estabelece a substituição da figura pessoal do autor por uma função autoral, característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Assim, a função autoral implica no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve.

Sussekind, por sua vez, lançou em 1994 **Que pensam vocês que ele fez?**, romance que traz sua visão sobre o pai, a partir de seu diário. Temos, pois, duas obras influenciadas pelos diários de Mendonça. Em 2001, em parceria com o psicanalista Francisco Daudt da Veiga, Sussekind publicou **O autor mente muito**, obra motivada pelo fato de Sussekind não conseguir, de acordo com o diagnóstico de Veiga, distinguir realidade e ficção, partindo para a obra enquanto possibilidade de liberação de sua energia criativa.

Como em um caleidoscópio, que desafia o olhar do observador, multiplicando matizes, na medida em que este desloca os fragmentos coloridos de seu interior ou reposiciona a luminosidade que lhe penetra, o romance **Armadilha para Lamartine** desestabiliza e atrai a atenção do leitor sobre um dos estigmas mais fortes de nossa sociedade – o da loucura. Em um presumido efeito de caos, as identidades se deslocam e as narrativas e as autorias se confundem. O autor ludibria o leitor na mesma medida em que ganha sua cumplicidade, sem, porém, reclamar para ti o estatuto de confiável, alargando as possibilidades deste elo sob a chancela da loucura. Desta forma, como veremos, a subversão e a hibridização são utilizadas

para evidenciar a fragilidade de dicotomias como loucura e lucidez, ordem e caos, problematizando o lugar da autoria e da memória, em um romance onde a razão é questionável em todas as vozes representadas.

## 2. OS BILHETES DE RICARDINHO/LAMARTINE

**Armadilha para Lamartine** se inicia com uma marcante contradição. O romance é aberto por uma nota que afirma que a obra será composta pelo diário de Espártaco M. e, finalmente, pelos registros de Ricardinho, sob a forma de suas mensagens. Porém, são as *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos* que principiam a obra, desobedecendo à afirmação inicial. Vemos, aí, talvez, uma alegoria para o caráter reconfigurativo do trabalho de Sussekind sobre o texto do pai. Esta parte trará a descrição feita por Ricardinho (amigo de Lamartine) sobre a experiência de internação (contato com médicos e internados, rotina de tratamento) e as tentativas jornalísticas dos internados junto ao jornal *O Ataque*, feito dentro da unidade manicomial, versando sobre a rotina dos doentes mentais de forma crítica e contundente.

A cabana era uma armadilha para Lamartine. Assim que ele entra, a porta se fecha e ascendem-se luzes para todos os lados. Lamartine vê-se cercado de máquinas, numa sala muito ampla (...). Está diante de um aparelho que o intimida. Dr. Klossowski: - Você se deita aqui, você vai fazer um voo pela sala. É um teste. Se as condições do seu metabolismo forem boas, você fica girando em órbita e não há problema. Inês esta assistindo, junto à porta. (SUSSEKIND, 1976, p. 29).

Goffman descreve o drama vivido pelo indivíduo que, estigmatizado pela sociedade, é levado a se deslocar entre os papéis de “normal” e “desviante”, na medida em que, em determinados momentos, se apercebe de seu desvio da conduta traçada pelo meio em que vive e chega a superar as habilidades racionais dos ditos “normais”, em seu esforço de ajustamento ao meio – inclusão; ou de sobrevivência fora do meio – exclusão ou reclusão (2004, p. 113). Tal processo de segregação acontece através da violência que, de acordo com Agamben (2007, p. 71), é dialeticamente necessária para assegurar o estado de direito. E assim, as estratégias adotadas por Sussekind para a representação destas tentativas de ajustamento e sobrevivência são a subversão, a ironia e a hibridização, presentes em maior ou menor medida nos narradores de sua obra.

Theodor Adorno trata do impasse enfrentado pelo romance, em sua tentativa de emancipação dos liames impostos pelo realismo, momento em que se manifestam produções literárias que se revoltam contra a linguagem discursiva (2003, p. 56). Vemos, em Sussekind, claros traços da “linguagem-coisa” de Adorno (2003, p. 273), que esvazia a narratividade pela circularidade em torno do próprio significante, mas

também de uma tentativa de coesão e linearidade, que seduzem, ou mesmo induzem o leitor à liberdade de interpretação, como descreve Walter Benjamin (1994, p. 203). É da tensão dentre estes dois impulsos – dissipação e linearidade – que surgem os narradores do romance de Sussekind.

As *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos* desenvolvem-se a partir do caldeamento de nuances, estilos e enunciados, em uma estrutura instável de mimetização, onde a metáfora se desloca para referir-se a um mundo que é igualmente inconstante, uma especialíssima estratégia de Sussekind para compor o discurso daquele que vive sob o estigma da loucura.

A narrativa confessional aparece em *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos*, mas passa, lentamente, a deslizar por variados caminhos de fabulação e efabulação. Ainda que confessional, fica evidente a natureza de máscara do narrador identificado como Ricardinho, facilmente perceptível como estratégia para que Lamartine retrate a si mesmo em terceira pessoa.

Lamartine deu entrada no Sanatório com uma aparência horrível. Muito magro e abatido, a cabeça raspada a zero; e o tratamento de febres artificiais a que, de início, o submeteram, punha ele de tremedeira a qualquer hora do dia. Depois que parou de tremer, parou também com as bobagens de religião, sempre maçantes quando se apoderam do espírito de um doente mental (SUSSEKIND, 1976, p. 22).

Ricardinho vê, no cotidiano, uma possibilidade de aproximação dos internos com a vida política e social, uma maneira deles perceberem o *Sanatório Três Cruzes* como parte da realidade. Assim, os internos religam-se à vida, “que era possível senti-la e partilhar dela, não apenas mergulhando na nostalgia de marchinhas e sambas-canções do passado”. Temos, aí, possivelmente, uma metáfora que servirá para criticar a cultura midiática e o momento pelo qual passava o país, onde a grande maioria do povo letrado focalizava sua atenção em subprodutos da cultura de massa, em franca ascensão, afastando-se dos rumos políticos do Brasil. O diário de Dr. Espártaco, publicação hipoteticamente feita a partir da transcrição telepática feita por Lamartine, conquista grande atenção dos leitores, assim como a poesia do jovem interno, que vemos a seguir, na *Balada do Cego Vizinho*, publicada no jornal *O ataque*:

.....

.....

o vizinho, cego vizinho  
doido de inveja e aflição  
vê subir para os céus  
a flor da criação

cego, cego vizinho  
enterra os mil cravos

no seu coração!  
(SUSSEKIND, 1976, p. 35).

O jornal *O Ataque* iniciou como publicação de modinhas ingênuas, evoluindo, lentamente, para a publicação de denúncia, intercalada com poesia e quadrinhos. A escansão da balada de Lamartine mostra, efetivamente, o trato poético dado por Sussekind em sua composição literária, reproduzindo, efetivamente, métrica e rítmica comuns à balada, com uma estrofe de quatro versos e uma de três, ou tirada, na qual as sílabas vão se atenuando em número (8/6/5). Habilmente, o autor insinua que expôs apenas um fragmento da balada de Lamartine, que, possivelmente, possuiria mais uma primeira estrofe inicial, como percebemos pela sucessão de pontos introdutórios.

A incompletude do poema, texto de coesão lírica marcante, funciona como índice do raciocínio errático do narrador Ricardinho. O poema será retomado no diário do Dr. Espártaco M., desta vez, em sua forma completa, quando percebermos tratar-se de uma balada composta por três quartetos seguidos de um dístico, por outros três quartetos e finalizado com um terceto. A forma, onde os quartetos são entrecortados por estrofes diferenciadas é comum a baladas (SUSSEKIND, 1976, p. 225 - 226).

o<sub>1</sub>/ vi<sub>2</sub>/zi<sub>3</sub>/nho<sub>4</sub>/ ce<sub>5</sub>/go<sub>6</sub>/ vi<sub>7</sub>/zi<sub>8</sub>/nho E.R. (8: 3-5-8)  
doi<sub>1</sub>/do<sub>2</sub>/ de in<sub>3</sub>/ve<sub>4</sub>/ja e<sub>5</sub>/ a<sub>6</sub>/fli<sub>7</sub>/ção<sub>8</sub> E.R. (8: 1-4-8)  
vê<sub>1</sub>/ su<sub>2</sub>/bir<sub>3</sub>/pa<sub>4</sub>/ra os<sub>5</sub>/céus<sub>6</sub> E.R. (6: 1-3-6)  
a<sub>1</sub>/flor<sub>2</sub>/ da<sub>3</sub>/ cri<sub>4</sub>/a<sub>5</sub>/ção<sub>6</sub> E.R. (6: 2-6)

ce<sub>1</sub>/go<sub>2</sub>/ce<sub>3</sub>/go<sub>4</sub>/ vi<sub>5</sub>/zi<sub>6</sub>/nho E.R. (6: 1-3-6)  
en<sub>1</sub>/te<sub>2</sub>/rra os<sub>3</sub>/ mil<sub>4</sub>/cra<sub>5</sub>/vos E.R. (5: 2-5)  
no<sub>1</sub>/seu<sub>2</sub>/ co<sub>3</sub>/ra<sub>4</sub>/ção<sub>5</sub>! E.R. (5: 2-5)  
(SUSSEKIND, 1976, p. 225-226, escansão nossa).

Temos, ainda, em *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos*, a descrição pormenorizada das ilustrações e da série de tiras cômicas feitas por Ricardinho, notável influência do talento natural de Sussekind para a ilustração, que encerra uma das menções sobre o título, na potente descrição da história em quadrinhos **Armadilha para Lamartine**, que beira o surrealismo, em sua multiplicidade temática e subversão estética. As tiras fictícias, publicadas no jornal da instituição psiquiátrica, dialogam, possivelmente, com o jornal **O Pasquim**, semanário alternativo de forte marca do humor subversivo e de crítica à sociedade e à política brasileiras, lançado em 1969, em plena ditadura militar.

A *charge* tinha verdadeiramente que irritar os dirigentes da Casa: mostrava o Calvário, com Jesus Cristo crucificado entre os dois ladrões; na cabeça do Cristo, um cocar (mais

exatamente, uma pena presa à coroa de espinhos) e, nas cabeças dos dois ladrões, os traços muito reconhecíveis do Doutor Górdon e do Doutor Astolfo, diretores-proprietários do Sanatório.

Górdon, exausto, está sendo retirado da cruz com o máximo cuidado pelos serventes do Sanatório; algumas freiras, embaixo, esperam para vesti-lo, tendo nas mãos a cueca, a calça, a camisa, meias, sapatos e o chapelão do bandido (SUSSEKIND, 1976, p. 27-28).

Como vimos, dois narradores principais aparecem em **Armadilha para Lamartine**: Ricardinho – possível identidade assumida por Lamartine para a autoria de *Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos* e Dr. Espártaco M. – autor do *Diário da Varandola-Gabinete*. Se, imediatamente, duvidamos da confiabilidade e exatidão de Ricardinho na descrição dos fatos na primeira parte, em seu constante flerte com o *non sense*, a segunda parte não será mais digna de confiança, na medida em que a descrição meticulosa do ambiente doméstico confunde-se à dimensão subjetiva e à análise de fatos da política, em uma sobreposição constante que provoca o questionamento do leitor que se confronta com a escrita atribuída a Espártaco.

### 3. O DIÁRIO DE DR. ESPÁRTACO M.

O diário de Dr. Espártaco M., meramente mencionado na primeira parte do romance, ocupa o centro da narrativa em sua segunda parte, *Diário da Varandola-Gabinete*, que traz um recorte muito específico dos trinta anos registrados por Carlos Sussekind (pai) – o período entre outubro de 1954 e agosto de 1955. Assim como ocorre no relato assinado por Ricardinho, vemos, no texto atribuído a Espártaco M., o foco principal na conduta do filho, Lamartine, a partir de sua saída de casa, para ir viver com amigos em uma república. Se a primeira parte do romance se estabelece a partir de uma narrativa instável e polimorfa, *Diário da Varandola-Gabinete* limita-se à descrição dos fatos cotidianos da vida de Espártaco, de maneira ordenada e que beira a fixação, com ênfase para a dimensão psicológica, que emerge a partir da enumeração exaustiva.

Almoço, com Emília, ao meio-dia. E a Cléo. Não em calma, como imaginávamos poder fazer, mas já sobressaltados por novo período de desorganização doméstica, pois ontem mesmo, no próprio dia em que chegou, a empregada veio da rua (depois de meia noite) com a notícia de que a irmã está ameaçada de tuberculose (a radiografia acusa sombra nos pulmões) [...] (SUSSEKIND, 1976, p. 114).

Dr. Espártaco é objetivo e metuculoso em suas observações sobre o cotidiano, mas facilmente leva o leitor a conhecer seu universo interior e sua forte ligação afetiva, sobretudo com o filho Lamartine. A retórica médica (ou antes, hipocondríaca) acentua o humor de Sussekind, mais sutil na segunda parte da obra, que corresponde ao *Diário da Varandola-Gabinete*. Dr. Espártaco parece ser obcecado pelos assuntos do corpo humano a um nível escatológico.

Hoje é o Dia das Mães. Convenção social, que a Igreja Católica só adotou depois, muito depois, que a Protestante instituiu. Não há de ser por tais decretos que eu vou pensar na minha Mãe mais que nos outros dias.

Despacho processos até 1 hora. À 1 e meia, almoçamos: um tutu excelente, que eu rego com fricante tinto, comprado *expressly* por mim, minutos antes (SUSSEKIND, 1976, p. 175).

É necessário, como percebemos pelos pensamentos de Dr. Espártaco, que o caos dos acontecimentos diários seja descrito e esmiuçado. Fica evidente a contenda entre o narrador e a realidade que o cerca e solapa suas vontades. Lentamente, o leitor começa a se questionar sobre a sanidade mental de Dr. Espártaco, muito mais que sobre a sanidade de Lamartine. A enumeração e o detalhe evidenciam a luta travada pelo narrador em manter sua atenção no cotidiano, afastando-se de seus problemas internos. As banalidades são centrais em sua representação de mundo, em uma firme caracterização do estreito pensamento burguês brasileiro, facilmente comparável às diminutas proporções do espaço que utiliza como seu escritório.

Os jornais confirmam o lançamento da candidatura Juarez. Para a “união nacional”? Seria pilhéria dizê-lo. Quem leva a sério o generalzinho depois do “interlúdio” do Café, em que nada fez? Por outro lado, os próprios militares, como Canrobert, acham que só se justifica uma candidatura militar *que una*, não que agrave a divisão Natimorta, portanto (SUSSEKIND, 1976, p. 156).

A organização da obra adotada por Sussekind e evidenciada pela subversão da ordem anunciada em sua nota introdutória possibilita ao leitor diferentes ângulos dos mesmos fatos, como vemos nos trechos em que Dr. Espártaco fala do filho no “Sanatório Três Cruzes”, como quando, por exemplo, critica a publicação da qual Lamartine participava, observando a eventual perda do foco político do jornal.

*O Ataque* é um jornal de quatro folhas de papel almaço, todo manuscrito. Chama-se assim porque tem por finalidade atacar os médicos, mas o “Jornalista” parece se esquecer disso e acaba enchendo as quatro folhas com poemas e letras de canções, principalmente das canções que estavam em moda na época em que ele trabalhou no Cassino Atlântico. Além de contribuir com algumas páginas “inventadas” do meu Diário, Lamartine teve lugar de honra, certa vez, com a “Balada da Suave Cavalgada” (poema que ele fez para a Cléo e que o “Jornalista” adorou) e, de outra, com o *Adeus, Amor, Eu Vou Partir* do repertório de Francisco Alves [...] (SUSSEKIND, 1976, p. 240).

É interessante notar que, neste trecho, Sussekind compara duas vertentes da comunicação de massa, a resistência à ditadura encabeçada por jovens da classe média, em publicações como **O Pasquim** e a mídia jornalística de entretenimento, que produzia, desde a época de ouro do rádio, revistas como **O rouxinol**, que, além de letras de canções que faziam sucesso, traziam fofocas e informações sobre artistas do rádio. Não por acaso, menciona o passado do jornalista de *O Ataque* como croupier em um cassino carioca. Dr. Espártaco acompanha com a mesma paixão escatológica o fluxo de suas fezes e os caminhos da política no país, em descrições exatas e pormenorizadas que surgem ao lado das reflexões do narrador do diário, que, ironicamente, parece dedicar a mesma atenção para a sucessão presidencial e para a sucessão de beldades no concurso *Mis Brasil*.

Leio no *Correio da Manhã* a aprovação na Câmara do nosso aumento. Ficamos com 24.114,00. Não sei de onde vêm esses 114,00. Também, pouca diferença fazem. A *Imprensa Popular* publica manifesto de Prestes sobre a sucessão presidencial. Até que enfim os Comunistas se convenceram de que seria estúpido ter candidato próprio e que deverão empregar o contingente coeso e fiel de que dispõem para decidir da corrida entre os candidatos que já estão no páreo... Foi o que fez o Prestes. Por enquanto, ainda não individualiza: esboça, apenas (SUSSEKIND, 1976, p. 253).

Desta forma, as descrições da realidade, feitas por Dr. Espártaco, parecerão tão delirantes, em algumas passagens, quanto as cenas desenhadas por Ricardinho e reproduzidas em “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos”. Esta contradição fala diretamente ao que Adorno classifica como traição ao “impulso característico do romance”, uma tentativa de compreensão do enigma da vida exterior, tentativa de captar uma “essência” da existência humana (ADORNO, 2003, P. 58), que, porém, escapará de Sussekind, em uma ambiguidade que, para Adorno, é característica da arte contemporânea (ADORNO, 2003, P. 62).

Em uma percepção que beira – sem atingir – a metaficção, Dr. Espártaco se apercebe, assim como seu leitor, da conversão de suas memórias em narrativa romanesca. Assim, reproduz em suas páginas um trecho do poema amoroso do filho, que “abraça com o pensamento e o coração”, ao passo de que se ri da possibilidade de Lamartine enlouquecer pela paixão que sente pela belíssima Inês, “um riso malvado, seria?” (SUSSEKIND, 1976, p. 297). Um narrador que mostra seus sentimentos contraditórios sobre o filho e o desequilíbrio que se apodera, paulatinamente, da fria narrativa de seu diário.

Estou quase – eu também – escrevendo um romance, mas não é minha culpa se os acontecimentos desta manhã foram romanescos; sou o primeiro a não ver com bons olhos a onda de mistérios e aberrantes fantasias que, de há tempos, vem mudando um pouco o tom sereno e ponderado que tenho oposto aos ataques que partem de todos os lados, e que culminaram nessa crise espetacular do Lamartine. Ninguém é de ferro. E, se a objetividade sistemática é de se desejar, como um paradigma, também o estar longe de alcançá-la não deve envergonhar ninguém (SUSSEKIND, 1976, p. 298).

Benjamin afirma que o romance seduz o leitor a partir de sua “esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (1994, p. 213). A loucura de Lamartine, espelhada na possível ficcionalidade de Ricardinho, confunde-se ao delirante registro da realidade ao que se lança Dr. Espártaco e as três irão atrair a atenção e envolver o leitor como esperança de sanidade e distância do estigma que é imposto ao protagonista. Assim, é a certeza de sanidade do leitor um dos mais potentes afetos produzidos pelo romance de Sussekind.

Em certa medida, a inexatidão do narrador imposta pela primeira parte do romance de Sussekind é contraposta à meticulosa sucessão de fatos da segunda parte. Porém, a memória é tão pouco digna de confiança quanto os narradores que a constroem. A retórica memorialista em fragmentos, em maior ou menor escala, surge para desestabilizar a atenção do leitor, que luta para identificar a autoria de cada palavra com a qual se depara.

São, como já vimos, inúmeros os intertextos com os quais trabalha Sussekind em seu romance. Se o autor remete às formas tradicionais de poesia, recorre à charge e à canção, insere ainda gêneros prosaicos e cotidianos, como a notícia de jornal, a carta, o bilhete e mesmo a mera anotação de um recibo. Todos estes gêneros, porém, operam em um nível secundário, organizados pela prosa memorialista. É, portanto, o memorialismo a célula central de **Armadilha para Lamartine** e Sussekind conta com a familiaridade do leitor com este gênero para colocá-lo frente ao desafio de construção das identidades de Lamartine e Dr. Espártaco, em uma tentativa de ficcionalização do confronto estabelecido, possivelmente, entre Carlos & Carlos Sussekind.

Quando Dr. Espártaco se depara com o estranho em seu filho, descrevendo em Lamartine atributos que o diferenciam da identidade que o pai busca para si

mesmo, classifica, ou antes, estigmatiza Lamartine com o selo do indesejado. Este processo possibilita, em dada medida, que Espártaco afaste de si e projete sobre o filho qualquer elemento de desequilíbrio psicológico ou não-adequação emocional. É necessário classificar, enumerar e organizar cada matiz da personalidade do filho, tal como o faz com os detalhes do cotidiano e com os fatos do mundo que ultrapassa o horizonte da acanhada “varandola”. Goffman fala das expectativas normativas da sociedade e dos estigmas que se estabelecem a partir do desvio do sujeito deste estatuto pré-estabelecido.

Baseando-nos nessas pré-concepções, nós as transformamos em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso. Caracteristicamente, ignoramos que fizemos tais exigências ou o que elas significam até que surge uma questão efetiva. Essas exigências são preenchidas? [...] Assim, as exigências que fazemos poderiam ser mais adequadamente denominadas de demandas feitas “efetivamente”, e o caráter que imputamos ao indivíduo poderia ser encarado mais como uma imputação feita por um retrospecto em potencial - uma caracterização “efetiva”, uma identidade social virtual. A categoria e os atributos que ele, na realidade, prova possuir, serão chamados de sua identidade social real (GOFFMAN, 2004, p. 5-6).

O burguês esquerdista, que se vê exasperado pelos transtornos com a faxineira, sem perceber a distância entre seus valores e a vida que busca para si, olha com a mesma reprovação o pendor religioso do filho, sem observar as idiosincrasias de sua própria condição.

Ontem, trouxe para ler a íntegra da conferência do Tristão de Ataíde sobre “A Igreja no Reino Eucarístico de Cristo” [...] São autênticos fazedores de loucos, de desajustados, de psicopatas - se são sinceros - ou mistificadores, batoteiros, ilusionistas, se têm bossa e queda para estelionatários (SUSSEKIND, 1976, p. 263).

Espártaco sempre se retrata com limitado senso de autocrítica, construindo para si uma imagem de bondade e resignação. Ateu e esquerdista, não vê nisso nenhuma contrariedade com a vida típica de classe média que leva, imputando àqueles que lhe são discordantes o estatuto de desequilibrados.

#### 4. MEMÓRIA E IMAGENS EM UM CALEIDOSCÓPIO EM PROSA

Jean Davallon afirma que a imagem define posições do leitor abstrato, que o espectador concreto é convidado a ocupar, no trabalho de construção de um sentido ao que tem sob os olhos, viabilizando um acordo de olhares, “tudo se passa então como se a imagem colocasse no horizonte de sua percepção a presença de outros espectadores possíveis tendo o mesmo ponto de vista” (DAVALLON, in ACHARD, 2010, p. 31). Para o autor, a imagem, na medida em que é capaz de operar o acordo dos olhares, possibilitaria o surgimento da força necessária a uma lembrança ao quadro da história. Este acordo é violado, da primeira até a última página, em **Armadilha para Lamartine**.

Não se trata, meramente, da construção de narradores não-dignos de confiança, mas de um romance onde os narradores se mostrem tão concretos ao leitor quanto o possível e, ao mesmo tempo, não definíveis, como miragens que pudessem ser tocadas, sem perder seu estatuto delirante. Talvez a raiz para este subterfúgio esteja na condição, igualmente delirante, dada a Sussekind, na medida em que foi estigmatizado enquanto louco.

Outra motivação para a construção de um romance que confunde de forma tão incisiva a questão da autoria, talvez, esteja na complexa e contraditória realidade e na história retratadas, presentes de forma mais marcante em *Diário da Varandola-Gabinete*. Os fatos políticos e econômicos do Brasil e do mundo ostentam, não raro, o mesmo destaque e a mesma análise oscilante entre o método e o afeto que irá merecer o drama familiar vivido por Dr. Espártaco. Fatos políticos e econômicos – retrato de um período da história e fatos da intimidade e dos conflitos da relação de Dr. Espártaco com seu filho apresentam o mesmo destaque, repetidas vezes, que longas descrições das mazelas do organismo do narrador ou que problemas domésticos corriqueiros. Imagens que se sucedem e que fragilizam a capacidade que o leitor teria de compor um quadro efetivo da história do Brasil ou mesmo da história de Lamartine, colaborando para o enfraquecimento da “lembrança” de que fala Davallon (DAVALLON, in ACHARD, 2010, p. 31).

A tentativa de Dr. Espártaco de inserir Lamartine dentro dos princípios de normalidade que estabelece irá provocar grande impacto em todas as personagens envolvidas. A internação marca a definitiva exclusão de Lamartine do universo construído pelo pai. Percebemos, porém, que em grande medida, é o olhar impositivo de Espártaco um dos elementos preponderantes para o desequilíbrio do filho. Não é apenas neste aspecto, no entanto, em que se aplica o “Princípio da Incerteza” de Heisenberg (1983). Notamos a tentativa de Sussekind de buscar um olhar de seu leitor sobre as situações, um posicionamento que modificará as possibilidades da própria autoria da obra, sendo impossível a definição dos limites entre memória e ficção, autoria e intertextualidade em seu romance.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A ARMADILHA CALEIDOSCÓPICA DE SUSSEKIND

No romance de Sussekind, temos a representação da solidão do homem que é marcado pela sociedade para ser posto para fora dela, constantemente revisitada. Enquanto o confinamento voluntário é mais comumente associado ao apartamento do mundo cotidiano, não raro, em prol da iluminação espiritual – onde temos o

claustro, a ermida, o retiro; o confinamento involuntário, aprisionamento imposto pela sociedade para a separação do sujeito de seus semelhantes é uma figura que problematiza a injustiça social, o medo, a barbárie e a tentativa do homem do controle dos corpos pelo cerceamento da liberdade, alegoria mais pura do que Giorgio Agamben trata como “limiar”, ou antes “nexo irreduzível que une violência e direito”, faces da mesma moeda que chama de “soberania” (AGAMBEN, 2007, p. 70). Passa esse sujeito a carregar o que Erwin Goffman chama de “estigma”, a situação do sujeito que está inabilitado para a aceitação social (GOFFMAN, 2004, p. 4).

Em que medida, porém, a experiência efetiva de internação imprime um diferencial à obra de determinado autor? De que forma o contexto de escrita influencia o texto, tanto em sua produção quanto nas estratégias utilizadas pelo autor em sua tarefa de transposição ou reconfiguração da experiência de vida em obra literária? Podemos depreender, a partir de indícios localizáveis na prosa, a experiência do autor e o modo como essa situação de confinamento modifica ou delimita o processo criativo, na medida em que nos familiarizamos com suas tentativas de suavizar ou intensificar matizes de sua trajetória, imprimindo uma estética única, que diferencia a escrita produzida em lugares de confinamento (quer manicômio, prisão ou campo de concentração) das representações que partiram unicamente da imaginação dos autores não implicados nesta situação de estigma social. Goffman afirma que as pessoas estigmatizadas têm em comum entre si a não conformidade com “valorações expressivas hostis baseadas num ideal virtual de classe média” (2004, p. 124). É, como vemos, com este ideal virtual de classe média que Sussekind dialoga constantemente, em maior ou menor grau, quer tentando dilatar sua característica de excluído desses parâmetros, em uma celebração da condição marginal, quer tentando camuflar ou reduzir sua situação de exclusão.

Na esteira de Barthes e Foucault, podemos afirmar que não há uma autoria definitiva para **Armadilha para Lamartine**. O jogo de sedução confunde o leitor até as últimas páginas da obra de Sussekind, que irá lançar permanentemente elementos de dubiedade, como a nota de rodapé que surge nas páginas finais do romance. Nela, os autores que assinam o romance aparecem como a editar os originais transcritos de Dr. Espártaco. Novo ardil de Sussekind, que parece não se satisfazer com a sobreposição de autorias que já havia reunido até ali: “\* Aqui, Dr. Espártaco havia escrito ‘como se tivesse à sua frente um dos doidos’, depois riscou ‘um dos doidos’ e escreveu ‘um doido’ e deixou assim mesmo, faltando. (C. & C. S.)” (SUSSEKIND, 1976, p. 298). A ironia não termina no mero uso de uma nota de rodapé, na medida em que a linguagem adotada aproxima-se muito mais de um comentário da oralidade que de uma efetiva nota. Novamente, Sussekind brinca com o problema da autoria, aproximando-se e distanciando-se do que seria esperado de um diário que houvesse sido editado para publicação.

Ricardinho chama de *Diário da Varandola* a uma série de publicações de Lamartine no jornal *O Ataque*, feitas após a narrativa oral que surge a partir da fantasiosa capacidade do jovem de ler por telepatia o diário do pai. A troca da ordem do aparecimento das partes do livro pode evidenciar, portanto, o fato de *Diário da Varandola-Gabinete* tratar-se não de fragmento original do diário do Dr. Espártaco, mas de um excerto do jornal publicado pelos pacientes do manicômio ou mesmo da narrativa oral feita aos internos – detalhe que poderia ser fortalecido pela nota de rodapé.

Nesse mesmo número 7 começou a série do “Diário da Varandola” e foi aquele tremendo sucesso. Aliás, uma confirmação do sucesso que já tinha sido a narrativa oral, quando Lamartine (abusando um pouco da nossa credulidade de doentes mentais) fazia de conta que estava lendo no Diário do pai por telepatia [...] em pouco tempo, os leitores passaram a se interessar mais pelo “Diário” do que pelas modinhas e os artigos-títulos, relegando o “Jornalista” a um modesto segundo plano dentro do seu próprio jornal. É que o “Diário” falava de coisas presentes, os comentários do pseudo Dr. Espártaco voltavam-se para as experiências do dia a dia (SUSSEKIND, 1976, p. 23).

A partir de *Diário da Varandola-Gabinete*, vemos a complexidade da personalidade de Espártaco: o ateu que admira o papa, o esquerdista que simpatiza com valores da alta burguesia, o pai que exclui o filho enquanto louco, mas percebe a fragilidade da própria sanidade. O diálogo constante com a história, marcado pela crítica de Espártaco, é outra tônica da obra. O romance retrata o ano que antecede o mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1960), período de relativo otimismo que antecedeu o duro regime militar no Brasil. Autoria e memória colaboram para o desenvolvimento do sentimento de solidão do leitor de que trata Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 213), a partir de uma tensão que atravessa o romance e atinge o leitor, superior, em grande medida, à solidão de outras espécies de leitura, como a do poema, onde o impulso à declamação, ainda que não concluído, traz o desejo de materialização do poema pela voz.

Há, na obra de Sussekind, uma habilidosa construção literária que irá transitar entre dois períodos, o referencial, que dista da segunda metade da década de 50 e o período da publicação da obra, que, claramente, pode ser lido nas entrelinhas da escrita de Sussekind. Sutilmente, o autor delimita a vida de um jovem que granjeia a emancipação junto a sua família e a manutenção de sua busca espiritual, tentativas que serão frustradas por um regime dominador, o familiar, que funciona como espelhamento para outro regime, igualmente escatológico, metódico e totalitário: o militar.

Como podemos nos situar perante a miríade de imagens, a sobreposição de narrativas e as múltiplas e contraditórias possibilidades de autoria de Sussekind? Não há uma resposta. Esta, talvez, seja a intenção da “armadilha” por ele criada, que, talvez, não se destine ao protagonista, Lamartine, mas ao leitor: apresentar uma memória-caleidoscópio, à qual sejamos incapazes de atribuir um sentido, que se transforma e se recombina a cada movimento.

---

## Referências

---

ADORNO, Theodor. **Nota de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre [et al.]. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes Editores, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III – Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

GOFFMAN, Erwing. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

HEISENBERG, William. **The physical content of quantum kinematics and mechanics**. Tradução de J.A. Wheeler e W.H. Zurek. Princeton: Princeton University Press, 1983.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos. **Armadilha para Lamartine**. Rio de Janeiro: Editorial Labor S&A, 1976.

---

#### Para citar este artigo

---

DANIEL, H. F. Morfologia aglutinante no português angolano formação de neologismos híbridos. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 452-467.

---

#### Os Autores

---

JOSÉ RICARDO DA COSTA possui mestrado na área de Estudos de Literatura, em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS / 2016); especialização em Linguagem e Docência pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA / 2014) e graduação em Letras, com habilitação em Português, Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa.

LUCIANO HEIDRICH BISOL é doutorando em Teoria, Crítica e Comparatismo pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestre em Literatura Comparada na linha de Línguas e Literaturas Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.