

A LITERATURA É UMA PORTA ABERTA EM *CASA DE LOUCOS*: UM CONTO-REPORTAGEM BRASILEIRO

LA LITERATURA ES UNA PUERTA ABIERTA EN *CASA DE LOCOS*: UN CUENTO-REPORTAJE BRASILEÑO

MARIANA FILGUEIRAS DE SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
marianafilgueiras@gmail.com

Recibido: 29 de junio de 2020

Aceptado: 13 de octubre de 2020

Resumo

Autor de “Um dia no cais”, o primeiro autodenominado “conto-reportagem” brasileiro, categoria que aclimatava no país as características do americano *New Journalism*, o jornalista e escritor João Antônio Ferreira Filho amadurece a prática do gênero híbrido com *Casa de loucos*, analisado neste artigo. Escrito depois de uma experiência traumática de auto-internação em um hospital psiquiátrico em 1970, e como exemplo do que acreditava ser uma literatura realista, de “corpo a corpo com a vida”, o conto-reportagem ganha permanência ao ter a sua poética ficcional explorada pelo o autor.

Palavras-chave: conto-reportagem, hibridismo, testemunho, auto-internação, poética ficcional

Resumen

El autor de “Un día en el muelle”, el primer autodenominado “cuento-reportaje” brasileño, categoría en que se aclimataban en el país las características del *New Journalism* estadounidense, el periodista y escritor João Antônio Ferreira Filho, perfecciona la práctica de ese género híbrido con *Casa de locos*, analizado en este artículo. Escrito después de una experiencia traumática de auto-internamiento en un hospital psiquiátrico en 1970, y como ejemplo de lo que acreditaba ser una literatura realista, de “cuerpo a cuerpo con la vida”, el cuento-reportaje se consolida mediante la exploración que el autor hace de su poética ficcional.

Palabras clave: cuento-reportaje; hibridismo; testimonio; auto-internamiento; poética ficcional

Em junho de 1968, pouco depois do turbulento maio francês, o Brasil fervilhava em protestos nas ruas contra a ditadura militar estabelecida em 1964. No dia 14, uma semana antes da Sexta Feira Sangrenta – como ficou conhecido um dos piores dias daquele período, quando 48 pessoas morreram em confronto nas ruas no Rio de Janeiro –, o jornalista e escritor João Antônio (1937-1996) escreveu uma carta¹ à amiga Ilka Brunhilde Laurito,² dando-lhe uma boa notícia. Autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* livro de contos que fez bastante sucesso no Brasil ao trazer a crueza das ruas para a ficção, mas que ainda era sua única experiência ficcional, João Antônio estava feliz. Havia sido convidado a integrar oficialmente o time da revista *Realidade*,³ um dos veículos que inaugurou o jornalismo literário no Brasil, onde já fazia colaborações esporádicas como repórter. Mas agora como escritor:

Ilka, uma equipe da Editora Abril inaugurará um caso inédito no Brasil. Eu, João Antônio, serei pago para escrever apenas literatura. E conto, apenas conto. Viverei profissionalmente de minha literatura. Chore, mulher, chore, que eu já chorei. O que foi que domou os leões, que dobrou as hienas e que enterneceu os vampiros? Terá sido esta minha pureza, este meu quê retirado do mundo, esta vontade representada de me botar inteiro no papel, este sentir estranho que ultrapassa todos os dados e informes oficiais? Ou este amor à palavra, esta gamação pelo homem, este dar-me sem conta, quando escrevo contos?

Eles mesmos, os donos do dinheiro, concluíram que o João Antônio não nasceu para reportagens, artigos ou outras classificações jornalísticas. Eles concluíram que eu sou para escrever contos. Sem rédeas. [...] Espera das esperas, humilde espera das esperas, enfim o tempo passou, os relógios

¹ João era um fervoroso autor de cartas. “Quando eu morrer, meus amigos de fé herdarão minhas cartas. Tomara fiquem ricos”, escreveu ele, em missiva enviada ao escritor Jácomo Mandatto, uma das 213 analisadas por Telma Maciel na tese de doutorado *Posta restante*: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio, defendida na UNESP em 2009. As principais coleções de cartas de João Antônio são as que foram endereçadas à Ilka, a Jácomo (essas, catalogadas no Fundo João Antônio, no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da UNESP, o CEDAP) e ao amigo e jornalista Mylton Severiano da Silva: “As cartas do contista paulistano são exemplares, uma vez que permitem ao pesquisador de sua obra entender como se dá seu projeto literário – pois este é, em geral, o tema abordado pelos correspondentes – e, ao mesmo tempo, notar que elas se configuram, muitas vezes, como peças *literárias* independentes” (da Silva, *Posta* 19).

² Professora e poeta premiada, Ilka Brunhilde Laurito era uma amiga de longa data de João Antônio. Foi ela quem o ajudou a reescrever *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), depois que um incêndio ocorrido na casa de João, em 1960, destruiu os originais. Foi a partir de trechos transcritos em cartas para ela que o conto pôde ser recuperado.

³ Em *A revista no Brasil* (2003), a jornalista Marília Scalzo fala sobre a *Realidade*: “Criada em 1966 pelo então jovem editor Roberto Civita, a publicação reuniu uma ótima equipe de jornalistas e fotógrafos que passavam meses apurando cada reportagem, com autonomia e independência, num momento em que o país acanhava-se diante da ditadura militar. Era um tempo em que o Brasil precisava se conhecer melhor e *Realidade* ajudou o país a descobrir-se. Além disso, para os jornalistas, ela representou um degrau acima na valorização da profissão e no estabelecimento de parâmetros de qualidade na reportagem dali por diante. Em dez anos, a revista ganhou sete Prêmios Esso de Jornalismo, teve uma edição inteira apreendida pela censura e chegou a vender 446 mil exemplares num único mês. Fechou em 1976, com uma tiragem de 120 mil exemplares” (17).

andaram, o momento chegou. [...] Inauguro no mês de junho de 1968, aos trinta e um anos de idade, algo que, cheio de medo, espero merecer. Vou viver de literatura. (Antônio, “Correspondência” 1-2)

Dias depois, ele embarcou para a primeira aventura já como escritor na *Realidade*. Passou uma temporada no Porto de Santos com o fotógrafo Jorge Botsuem para escrever sobre a rotina do maior cais da América Latina. O texto foi publicado na edição de número 30, em setembro de 1968, em 16 páginas, com o título “Um dia no cais”, apresentado por uma categoria nova na revista: no sumário, entre sessões como “Perfil”, “Ensaio”, surgia uma chamada “Conto-reportagem”. A ideia surgiu de um dos editores da revista, como conta Mylton Severiano da Silva, que trabalhava na revista como redator:

Durante os entendimentos com *Realidade*, nasceu da cabeça do editor de texto Sérgio de Souza o gênero conto-reportagem. João ia para a rua, com pauta a cumprir. Escrevia em casa. Em meados de 1968 abalou-se para Santos, um dos maiores portos do mundo, viveu lá um mês e criou o primeiro conto-reportagem. (Severiano, *Paixão* 65)

O subtítulo do texto convidava à leitura focando na novidade:

Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boates, hotéis, vozerio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antonio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem. (Antônio, dia 99)

Não era exatamente o “conto, apenas conto”, que exultava à Ilda –uma narrativa breve, com unidade de tempo, espaço, com personagens e foco narrativo– mas tampouco apenas “reportagens, artigos ou outras classificações jornalísticas”, como desdenhara nas cartas. Era um pouco de ambos. Um tipo de texto raro como era rara a própria *Realidade*, uma revista que ganhava prêmios e vendia quase meio milhão de exemplares por mês ao praticar jornalismo literário no Brasil, seguindo a tradição do New Journalism⁴ americano. Assim, “Um dia no cais” entrava para a história do jornalismo e da literatura como o primeiro conto-reportagem brasileiro, gênero híbrido que foi defendido e praticado por João Antônio ao longo de sua trajetória, como veremos a seguir. É importante esclarecer que o “conto-reportagem” é um conceito que não havia sido registrado antes na imprensa ou mesmo na academia, e que não deve ser confundido com o estilo adotado por João do Rio no início do século XX.⁵ Em textos como “Pequenas

⁴ Surgido na primeira metade da década de 60, o *New Journalism* revolucionou a literatura e o jornalismo americano por recuperar uma tradição literária mais realista. O estilo foi praticado por nomes como Tom Wolfe, Norman Mailer, Rex Reed, Barbara L. Goldsmith.

⁵ No início do século XX, o jornalista Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, já tinha feito uma aproximação inovadora entre jornalismo e crônica, em reportagens publicadas no jornal

profissões” ou “Tatuadores”, o jornalista mesclava o texto noticioso com outro gênero, a crônica, criando a categoria de crônica-reportagem (Serra e Rodrigues).

Mas afinal, o que era o conto-reportagem? A resposta da revista era o próprio texto, não havia qualquer explicação adicional sobre o gênero nomeado. Uma primeira análise viria do próprio João Antonio, anos depois. Ao republicar “Um dia no cais” na coletânea de textos *Malhação do Judas Carioca*,⁶ João Antonio manteve a identificação do texto como “conto-reportagem”,⁷ em franca aprovação da classificação, e no final do livro, como um apêndice, escrito todo em itálico, publicou uma espécie de manifesto. Intitulado “Corpo a corpo com a vida”, o texto era a defesa de uma aproximação mais consciente e comprometida dos escritores com a realidade brasileira. Um chamamento à rua, uma proposta de mergulho mais profundo dos autores na realidade que relatam: “O caminho é claro e, também por isso, difícil. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale no fato e não que rele neles” (*Malhação* 149). O texto fazia críticas raivosas, mas implícitas, à crítica literária estruturalista da época, e elogiava os preceitos no *New Journalism*, assumindo a influência que autores como Norman Mailer e Truman Capote tinham sobre sua escrita:

Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica [...] Como alguém definiria hoje A sangue frio? Romance? Reportagem? [...] Jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito [...] Não será absolutamente necessário, para compreender, enfrentar o marginalismo individual dos que se debatem no futebol ou na polícia alguém que assuma o mesmo gangsterismo, um semelhante (mas com visão crítica) individualismo? [...] Do ponto de vista da forma essa nova linha de ideias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. (148-149)

João Antonio fazia uma clara defesa do gênero criado por Sergio de Souza para seus textos, induzindo ao parentesco com autores como Truman Capote e Norman Mailer, ao escrever que, para retratar o mundo que o cercava, era preciso um novo tipo de processo textual (e qual outro seria se não aquele que ele apresentava?). Nomeado diretamente no sumário da *Realidade* e defendido indiretamente no manifesto “Corpo a corpo com a vida”, o conto-reportagem bebia nos preceitos do *New Journalism* que a própria revista *Realidade* se filiava.

Gazeta de Notícias e na revista *Kosmos*, reunidas no volume *A alma encantadora das ruas* em 1908.

⁶ O sucesso editorial de *Malhação de Judas Carioca* comprova que o público brasileiro está aberto a novas experiências, produtos culturais híbridos, que transitam na década de 70 entre o jornalismo e a literatura. O livro vende mais de três mil exemplares e consta na lista dos best-sellers da revista *Veja* (Filho 73).

⁷ No prefácio de *Dedo Duro & Meninão do Caixote* (1982), o crítico Paulo Rónai observaria o hibridismo da escrita de João Antônio em suas coletâneas: “Pois nem sei se são contos, apesar de o autor batizá-los assim, já que estes escritos, refratários a qualquer classificação, não admitem rótulos” (Rónai 11).

Se tomarmos o ensaio “The New Journalism”, que é o manifesto do gênero, escrito por Tom Wolfe, observamos a argumentação na qual inspirou-se João Antonio: no texto, Wolfe dizia que os romancistas norte-americanos “se afastaram da realidade e não conseguiam transpor para a ficção os dramas da sociedade”, e aquele novo tipo de jornalismo alcançava melhor as transformações em curso no tecido social americano, ao mesmo tempo em que renovava o jornalismo. Para ele, o sistema americano dos anos 50 estava dividido em estratos, no qual a elite era representada pelos romancistas, a classe média, pelos historiadores, biógrafos, críticos e ensaístas, e a classe baixa, representada pelos jornalistas. O *New Journalism* era uma proposta de “tomada de poder” por parte dos jornalistas, que se apropriariam das técnicas do romance para adaptá-las às suas reportagens:

[...] uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, que era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance [...] Nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalismo, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura. (Wolfe 19)

Wolfe resume em quatro aspectos que diferenciavam o texto do “New Journalism” do texto jornalístico tradicional: a narração cena a cena; a reprodução dos diálogos; o relato em terceira pessoa e o relato das ações do dia a dia. Todas essas características estão presentes em *Um dia no cais*, o que confirma a aclimação do gênero norte-americano no Brasil sob a alcunha de conto-reportagem. Assim começava “Um dia no cais”:

De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita, modorrenta, e vem furando para as luzes na zona do cais.

– Épa!

Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, que se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais o seu calção e a sua japona, seu cabelo cortado rente, sua campainha, trim-trim nas esquinas que atravessa.

Cinco da manhã. As vassouras de piaçava correm nas mãos dos dois garçons, peitos de fora, calças arregaçadas, tamancos. Batem, esfregam o chão da calçada do Bar Café Restaurante Chave de Ouro.

A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga.

Lá pelos cantões, um que outro olho aceso fica no rabo da manhã. E fica. (Antônio, *Malhação* 41)

Neste excerto, estão a narração cena a cena do amanhecer no cais (o menino que anda na bicicleta, a locomotiva que apita, as vassouras que correm, cenas que acontecem sequencialmente), a reprodução dos diálogos (“Êpa!”); o relato em terceira pessoa (“Cais não dorme”); o relato das ações do dia a dia (os garçons que esfregam o chão do bar, ação secundária e trivial do panorama que se desenha).

No entanto, há ainda outra característica do conto-reportagem que bebe diretamente do ficcional. Ao analisar o conto-reportagem como um gênero literário, Carlos Alberto Farias de Azevedo Filho destaca como uma de suas principais características a temporalidade, pois coexistem dois tempos na sua feitura:

O primeiro, mais longo, ligado à busca de informações, vivência do repórter com a realidade. E o segundo, o da narrativa em si, que dura um dia, sendo um tempo condensado. Corresponde, então, a um tempo compactado, no qual as ações observadas são narradas e estruturadas no intervalo de vinte e quatro horas bem marcadas pelo narrador. (Filho 133)

Se no subtítulo a revista enunciava que João Antonio havia vivido um mês no cais do Porto de Santos para produzir o texto, o tal “corpo a corpo com a vida” que o autor viria a nomear, o título do conto-reportagem, no entanto, era “Um dia no cais”, o que confirmava que enquanto texto o relato acompanharia apenas 24 horas no local –exatamente como João Antonio havia feito com o conto que o lançou ao sucesso, “Malagueta, Perus e Bacanaço”–.

O cais, um espaço híbrido entre o mar e a terra, que serve tanto à partida quanto à chegada, tanto a brasileiros quanto a estrangeiros, um espaço de trânsito e trabalho, era então contado por um gênero híbrido, o conto-reportagem. O conto-reportagem paira num espaço intermediário entre a ficção e a realidade, “bastardo tanto na literatura quanto no jornalismo” (Filho 29).

E João Antônio, um que outro olho aceso no rabo da manhã, no auge de sua forma, amadurecendo sua poética e experimentando uma alegria genuína, mas que não duraria muito tempo. Sua experimentação estética seria fugaz. As ruas do Brasil seguiam a marcha de protestos contra as arbitrariedades impetradas pelo Estado. Em outubro, como contou o jornalista Mylton Severiano da Silva em depoimento ao Centro de Cultura e Memória do Jornalismo, mudanças na equipe da revista *Realidade* provocaram uma demissão em massa de jornalistas.⁸ Ele e

⁸ Trecho do depoimento ao Centro de Cultura e Memória do Jornalismo, dado em 2008, em que Mylton Severiano explica a demissão em massa da revista *Realidade* em outubro de 1968: “Acho que o número de maio de 68 foi o auge da gente por causa da tragédia do José Hamilton [Ribeiro]. Em abril, no Vietnã, ele pisou em uma mina e perdeu uma perna do joelho para baixo. Foi a capa de maio de 68. Esse foi, talvez, o pico da revista com a turma fundadora, do pessoal que implantou a revista. Em outubro, o José Hamilton ainda no hospital nos Estados Unidos para pôr uma perna mecânica. A gente tinha saído de capa com os diários da Bolívia do Che Guevara, que tinha morrido um ano antes. Então, por [volta das] duas da tarde, alguém chega com uma notícia muito exótica: o Paulo Patarra tinha sido promovido a Projetos Especiais, uma coisa do gênero. Uma promoção para baixo. Eu falei: “Que história é essa?”. E quem vai substituí-lo vai ser o Sandro Porro [Alessandro Porro]. A gente não respeitava o Sandro nem como profissional nem como gente. Era um mau-caráter. Por exemplo: Quando o Guevara foi assassinado na Bolívia, ele escreveu um texto

João Antônio, que firmaram amizade nesta época, foram dois dos 11 demitidos. A situação da revista ficou insustentável a partir do dia 13 de dezembro de 1968, com a publicação do decreto do AI-5 pelo presidente militar Artur da Costa e Silva. A vontade de deixar São Paulo e voltar ao Rio é o ímpeto que sobra.

Sem emprego, João Antônio tomou mulher e filho pelo braço e voltou a morar no Rio de Janeiro em 1969, onde foi contratado como repórter especial na revista *Manchete*. Mas se em São Paulo João Antônio já se encaminhava para fazer o que mais queria na carreira, os tais contos-reportagens, onde poderia deixar solta a mão do escritor, no Rio de Janeiro ele voltaria à cobertura factual de notícias da publicação semanal, que não tinha o charme do jornalismo literário da *Realidade*. Voltava a ser um operário da notícia. Em entrevista ao jornalista Ary Quintela, João conta como era sua rotina na redação:

JA: Lá, entre outras coisas, passei cinco meses trabalhando sem um dia de folga, era na época do primeiro sequestro nacional, o do embaixador norteamericano. Isso leva qualquer cidadão à estafa, principalmente num regime de terror, onde o fantasma da demissão pairava sobre nossas cabeças 24 horas por dia. Isso pode arrastar *uma* pessoa à pederastia, à impotência sexual, à ranhetice crônica ou até um sanatório. (cit. em da Silva, *Posta* 402).

Em maio de 1970, João Antônio surpreendeu a todos. Reclamando de estafa no trabalho, pediu à própria mulher que o internasse no Sanatório da Muda, na Tijuca, Rio de Janeiro, que mais tarde passaria a chamar de “Sumidouro da Tijuca”. E ela o levou.

A auto-internação em um sanatório

Entre maio e junho de 1970, João Antônio esteve internado voluntariamente no Sanatório da Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro, em busca de “paz para escrever” (Severiano, *Paixão* 150). O período teve forte impacto em seu projeto literário –e a experiência rendeu a João Antônio matéria literária para um texto, *Casa de loucos*, publicado em coletânea homônima em 1976 que reunia narrativas de temas variados. Como característico da sua obra, nenhum dos textos do livro

cujo título era: “Ho visto Guevara Morto” (Vi Guevara Morto), sem sair daqui de São Paulo. (...) Voltamos para a redação e ficou aquele impacto: sem Paulo Patarra não vai dar. Nós saímos em um grupo: eu, Sérgio, o Marão, Roberto Freire; João Antônio estava com a gente, era escritor; o Dirceu Soares era repórter; e mais algumas pessoas que no momento não lembro. Nós fomos para um bar no térreo da galeria que tem do lado da Biblioteca Mário de Andrade, no centro de São Paulo. Lotamos uma mesa lá, às três da tarde e começamos a discutir. Chegamos, a maioria daquela mesa, à conclusão de pedir demissão coletiva. Então, no dia seguinte, voltamos lá. Eu sei que no primeiro dia, ou nos dois, três primeiros dias, 11 pediram demissão em série. Esvaziou a revista, de repente. E ali acabou para nós a revista e ela também entrou em parafuso depois. No momento, os mais paranóicos podem pensar que deve ser pressão, mas a gente só foi entender o que estava acontecendo – é sempre assim – em 13 de dezembro seguinte, quando veio o ato institucional que fechou mesmo o tempo no país. Então a gente sacou que a Abril devia estar sofrendo pressões gigantescas, com toda a certeza, da direita, dos militares. A revista era muito insolente pra eles” (Severiano, Entrevista).

se limitava a um gênero. Eles misturavam a reportagem, o testemunho, o perfil, a crônica, o ensaio e a ficção, hibridismo que havia amadurecido em seu projeto literário depois do conto-reportagem “Um dia no cais”. O mesmo aconteceu com *Casa de loucos*: de tão híbrido –tem características de conto, mas também de reportagem– no sumário do livro, o texto foi categorizado como “drama”. No prefácio, escrito pelo crítico literário Wilson Martins, foi classificado como uma “reportagem”, uma “alegoria ao mesmo tempo pungente e sarcástica de todas as outras” (13). Em resenhas publicadas em jornais, aparece como “conto”.

Em entrevista a Ary Quintela, quando questionado se havia saído do sanatório recuperado, João Antônio atribuiria ao texto um caráter autobiográfico. “O que vi no sanatório e que descrevo em *Casa de loucos*, deixam bem claro que ninguém sai de lá recuperado” (cit. em da Silva, *Posta* 403). Ao comentar o lançamento da obra com Carlos Menezes, jornalista de *O Globo*, ele também reforçaria o caráter realista da peça:

Pretendi traduzir um livro que seja um painel brasileiro a que não faltem ao lado dessa barra pesada, a minha barra querida, como diria um letrista de tangos e milongas. Reuni num só feixe um casal de velhos que anonimamente completa 55 anos de vida em comum, os dramas dos moradores de Cidade de Deus, essa figura perene de Noel Rosa [...] e a minha vivência num sanatório da Tijuca, aqui no Rio [...] Nesse, como em outros livros, continuo o mesmo corpo a corpo com a vida, acima e para além dos ‘ismos’.” (Menezes)

Os elementos paratextuais, portanto, não deixavam claro o gênero do texto, o que talvez pudesse até ser um artifício proposital do autor, para provocar curiosidade ou desejo de leitura.

***Casa de loucos*: hibridismo confirma a poética ficcional do autor**

A leitura focalizada no texto, no entanto, mostra que *Casa de Loucos* não é apenas uma reportagem nem um depoimento. Primeiramente, porque não incorre nas armadilhas noticiosas, como o prazo de validade, o registro excessivamente local, uma suposta imparcialidade do narrador ou uma problematização superficial do tema proposto. É uma narrativa que poderia acontecer a qualquer tempo, em qualquer lugar, não está obrigatoriamente presa a um espaço e tempo específicos, como é próprio da reportagem, nem submetida a um único narrador, como acontece às reportagens, que tem como voz narrativa o próprio jornalista.

Uma análise centrada no texto mostra que *Casa de loucos* inclui outras vozes. O texto se mostra imantado de fabulação, ao explorar os procedimentos literários de João Antônio, sua engenharia ficcional. O texto se ocupa “naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (Adorno 56). Sua construção passa pelo crivo da linguagem do autor, ou seja, cria um sistema de signos que representam a realidade, mas de modo não realista. Como indica o crítico Fabio Lucas na orelha do livro:

O ponto de partida de João Antônio para construir “Casa de loucos” constitui a observação desveladora do mundo real. É tão intenso o seu olhar que o leitor, à primeira vista, cuidará estar diante de um relato hiper-realista. Mas o prosador visceral que existe em João Antônio sabe modular o texto literário com ânimo de criador, mais do que com astúcia de mero transmissor de experiências. (Lucas)

É o fato de ter criado esse sistema de signos produtor de significações que faz com que, 45 anos depois de publicado, o texto não esteja datado, mas tenha atualidade e permanência.

Partindo do título do texto, como o próprio João Antônio declarou a Ary Quintela, “‘Casa de loucos’ não tem este título em vão” (cit. em da Silva, *Posta* 402). A expressão foi usada por Lima Barreto em *Diário do hospício*,⁹ quando descreve os pacientes letrados que conheceu no pavilhão que esteve internado no Hospital Nacional dos Alienados, em 1919: “Os leitores hão de dizer que não era possível encontrar isso numa casa de loucos. É um engano, há muitas formas de loucura e algumas permitem aos doentes momentos de verdadeira e completa lucidez” (73). Não chega a ser uma surpresa que João Antônio batize um texto sobre sua experiência num sanatório com uma expressão usada por Lima Barreto nos diários que escreveu enquanto esteve em hospício. Referência ou homenagem, o intertexto lateja.

Casa de loucos começa com um marco temporal: “Quando a noite é calma e se pode dormir, o dia começa cedo no sanatório” (135). As noites regulares não são calmas e dormir é a ação que foge à regra naquela rotina que se apresenta. Se há dia, e não apenas uma extensão exausta da noite anterior, ele começará cedo. E “cedo” é uma das primeiras informações do texto, um advérbio de tempo que indica que a duração importa na história que se quer contar. Mas a duração no sentido *bergsoniano*,¹⁰ como uma sequência ininterrupta de momentos, como um tempo contínuo, indivisível, dando a sensação de continuidade no sanatório, de que lá todos os dias são iguais. Qual dia? Não importa. O que importa é que o dia começa cedo no sanatório.

E cedo é também como começam outros três contos do autor: “Joãozinho da Babilônia” (“Aqueles que não têm para onde ir, dormem na praia. E são os que fazem Copacabana àquela hora. Cedinho, velhos barrigudos e caquerados fazem ginástica, custosamente”); “Um dia no cais” (“As cidades, os prédios e os morros

⁹ Durante sua segunda internação no Hospital Nacional dos Alienados, entre o Natal de 1919 e fevereiro de 1920, Lima Barreto escreveu notas que comporiam um diário, e um romance inacabado, usando trechos do mesmo diário. O material foi publicado postumamente, em 1953, com os títulos de *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*, respectivamente, e funcionam como vasos comunicantes.

¹⁰ Para o filósofo francês Henri Bergson, no *Ensaio sobre dados imediatos da consciência* (1889), o tempo real é uma sucessão contínua, ininterrupta e indivisível dos estados da consciência. “A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos estados de consciência adquire quando nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores” (72).

dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que olho aceso fica no rabo da manhã"); e "Perfume de Gardênia" ("O sol na Praça Paris bate feito uma lua. A pivotada miúda, lambida, escorrida das cabeças de porco ganha a praça e já dispara rumo ao Aterro do Flamengo"). Em *Casa de loucos* – assim como em "Cais" e como em "Malagueta, Perus e Bacanaço", seu conto mais célebre – a narrativa acontece ao longo de um dia inteiro, e termina quando "a noite desce sobre todos nós" (144). É recorrente, portanto, a forma como o autor abre um conto com algum elemento indicativo de duração, como se suas histórias fossem contínuas, perenes, e acontecessem ao longo de quaisquer 24 horas. Ele já havia usado o mesmo artifício tanto em "Malagueta, Perus e Bacanaço" quanto em "Um dia no cais".

O artifício de desenrolar uma história ao longo de um dia inteiro também tem por vantagem estabelecer uma estrutura fixa de passagem de tempo do conto. Em *Casa de loucos* as coisas acontecem de manhã, à tarde e à noite. Há marcações temporais determinadas para indicar a passagem do tempo – às 6h, 7h, 8h, 10h, 11h, 13h30, 17h, 19h, 20h30 e 21h, especificamente – que se sucedem conforme o teatro social do sanatório se desvela, reforçando a sensação de continuidade e reiterando a informação de rotina. Essa forma de manejo do tempo, sem datá-lo, reforçando sua ininterrupção, acaba por tornar o texto atemporal, o que contribui para a permanência da narrativa. É o primeiro procedimento ficcional característico do autor em *Casa de loucos*: a sensação de duração.

Outro é a valorização da oralidade na narrativa –e a valorização de uma oralidade oriunda de uma voz subalterna–.¹¹ O primeiro elemento a dar vida ao sanatório na manhã que irrompe é a voz do faxineiro Leovigildo:

E a primeira coisa que se sabe nas manhãs que começam cedo no sanatório "vem da voz assim empastada, negra, de morro, anasalada e quente, meio moleque e meio triste do crioulo Leovigildo, faxineiro. Que leva e alonga a marotice e a ginga de um samba de partido alto, e acorda antes da hora os doentes mais próximos do Vietnã e do primeiro pavimento. 'Na segunda-feira eu não vou trabalhar E na terça-feira para que me amolar?' [...]" (135)

A voz que vem antes mesmo do personagem, uma voz que tem ritmo, cor, endereço, modulação, temperatura e sentimento. A identidade do primeiro personagem apresentado no texto é trazida pela sua voz, o que é bastante simbólico num contexto em que o primeiro personagem apresentado é um trabalhador subalterno da instituição hospitalar. Ao dar vida ao sanatório, o narrador o faz com a voz do faxineiro Leovigildo. E o que a voz diz é um "samba de partido alto", uma alusão ao "Samba do Trabalhador" de Darcy da Mangueira,¹²

¹¹ Valha lembrar que o recurso de encenar a oralidade de vozes subalternas também foi usada por Lima Barreto, referência de João Antonio, nas crônicas "Queixa de defunto" e "Babá".

¹² A letra completa do samba de partido alto Samba do Trabalhador, de Darcy da Mangueira, lançado em 1970 no álbum "A história do samba verdadeiro" é: "Na segunda-feira eu não vou trabalhar/ Na terça-feira não vou pra poder descansar/Na quarta preciso me recuperar/ Na quinta eu acordo meio-dia, não dá/ Na sexta viajo pra veranear/ No sábado vou pra mangueira sambar/

lançado em 1970, que tem o mesmo verso inicial, “na segunda-feira eu não vou trabalhar”. Uma canção popular, que traz melodia ao texto. Um samba que pode ser lido, nesse contexto, como um canto de trabalho.¹³ O canto que marca o ritmo do trabalho e que torna a faxina menos árdua. Uma marca da valorização da oralidade pelo autor, do ritmo da fala popular, seus vocábulos e canções, o que também é característico da poética de João Antônio.

O canto tem versos que remetem a um movimento de resistência: “na segunda-feira não vou trabalhar”. Há outro conto de João Antônio que também marca essa mensagem de negação ao trabalho, uma desobediência retórica –visto que se nega o trabalho, mas enquanto se trabalha de alguma forma– de efeito voluntarioso: “Dedo duro”, de 1982:

Saído do xadrez, não fazia uma semana, Cigano, um punça fuleiro dos que se desapertavam como lanceiro nos ônibus Avenida e tinha seu mocó encafuado num hoteleco da Boca do Lixo, mandou pintar um quadro que pendurou na cabeceira da cama. Dizia lá: “Morro de fome mas não trabalho. Louvado seja Deus” (Antônio, *Contos* 359).

O crioulo Leovigildo, o subalterno que acorda o sanatório, o primeiro personagem da trama, marca sua existência com um canto de resistência: o samba,¹⁴ gesto que ganha ainda mais força quando acrescido da dimensão simbólica do canto popular.

Seguindo a mesma lógica da canção nessa valorização da oralidade, há também um excerto que reproduz uma ladainha religiosa: quando a paciente epilética Rute, que é rezadeira, “sussurra que ora, missário na mão, junto ao terço: ‘Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve’ [...] ‘A vós bradamos, degredados filhos de Eva [...] A vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale

Domingo é descanso e eu não vou mesmo lá/ Mas todo fim de mês chego devagar/ Porque é pagamento eu não posso faltar/ E quando chega o fim do ano/ Vou minhas férias buscar/ E quero o décimo terceiro/ Pro natal incrementar/ Na segunda-feira não vou trabalhar/ Eu não sei por quê tenho que trabalhar/ Se tem gente ganhando de papo pro ar/ Eu não vou, eu não vou/ Eu não vou trabalhar/ Eu só vou, eu só vou/ Se o salário aumentar/ É, é, é a/ A minha formação não é de marajá/ Minha mãe me ensinou foi colher e plantar/ Eu não vou, eu não vou/ Eu não vou trabalhar/ Eu só vou, eu só vou/ Se o salário aumentar/ É, é, é a/ É, é, é a/ Tô cansado...”

¹³ De acordo com o catálogo *Sonoros ofícios*, editado pelo SESC em 2015 sobre o tema, os chamados cantos de trabalho têm sido estudados a partir de um conjunto diversificado de visões e perspectivas. O compositor e folclorista húngaro Béla Bartók foi dos primeiros a produzir registros de áudio de cantos de trabalho para pesquisa. Ele centrou suas observações nas práticas musicais do povo magiar do leste europeu registrando e gravando amplo repertório de músicas ligadas aos ambientes de trabalho. No Brasil, são encontradas menções a cantos de trabalho em obras de cronistas e escritores desde a colonização, mas foi a partir do final do século XIX que passaram a ser estudados por especialistas do campo do folclore e da cultura popular. Da primeira geração de folcloristas, que contou com nomes como Mello Moraes Filho, Silvio Romero e Amadeu Amaral, seguiu-se a geração de Mário de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Câmara Cascudo e Edison Carneiro, que coletaram exemplos e pesquisaram as relações entre música e trabalho.

¹⁴ De acordo com o *Dicionário da história social do samba* de Simas e Lopes, “florescida no contexto da opressão escravista e desenvolvendo-se em condições absolutamente adversas, a história do samba pode ser vista como uma sucessão de episódios de resistência” (242).

de lágrimas” (Antônio, *Casa* 140). Registrar cantos religiosos entoados por pacientes nesse contexto carrega a peça de potência dramática.

Em outro momento, mais um indício dessa valorização da oralidade: ao descrever um dos personagens, o “professor” Gaspar, o narrador observa que ele tem um “vocabulário inusitado [...] gadanhar, jetées, jetar, sizíguas, relar, punhaletas, vaporetos, escafeder, frapê, vademecum, capilé, meetingueiro, vicário, chinoiserie, piançado” (139). Listar palavras é uma característica recorrente à literatura de João Antônio, traço que já lhe custou críticas de Leo Gilson Ribeiro.¹⁵ Nesse excerto, no entanto, o amontoado de palavras ajuda a construir a aura distinta e embolorada do personagem. E dá ritmo ao texto: “Fala-se que, de tanto lidar com malucos, acabou meio zureta, matusquela, tantã, lelê, pirado, pancada, pinel” (142). Nesse artifício do autor, é o leitor quem fica amalucado com tantos sinônimos.

Em diferentes momentos, o narrador indica o ponto de vista dos subalternos. São os trabalhadores do sanatório os incumbidos de instaurar ordem no local, como o faxineiro Leovigildo, que começa o dia varrendo o chão e acorda os internos cantarolando; a copeira Rita, que toca o sino que indica o horário dos remédios; ou o interno e ex-policia aposentado, Seu Lucas, “que se mete a dar ordem de comando a tudo o que vê, abrindo os braços e batendo palmas, está chamando povo como se fosse um camelô” (137).

Este “solidarismo com os pobres”, como observou Prado é um dos traços mais marcantes da poética de João Antônio. E esta característica fica ainda mais evidente quando a narração vaza a denúncia contra o modo de trabalho explorado da classe proletária do sanatório: os serviçais que dormem fora começam a chegar, “dez pessoas, insuficientes, para atender 290 doentes [...] Gente do povo-povo, serventes, arrumadeiras, carregadores, uma pobreza vizinhando a dos favelados” (136). O narrador é cúmplice do seu objeto, pois se compadece do seu sofrimento. “Salário mínimo. E sem muito isto ou aquilo, dormem é aqui mesmo, lavam-se nas torneiras e chuveiros dos doentes. Sete horas, todos em função” (136). Ou, como em outro momento, quando a copeira Maria vigia os internos almoçando juntos no refeitório: “Difícil, conforme tia Maria, 23 anos de copeira nos quais tem visto o diabo, ‘é impedir que a brigalhada comece’” (138).

¹⁵ O crítico literário Leo Gilson Ribeiro publicou no *Jornal da Tarde* uma análise sobre *Dedo-duro*, apontando excessos estilísticos de João Antônio: “Seu último livro, *Dedo-duro*, revela que João Antônio se encontra em um momento de interrogação de si mesmo e, sobretudo, defeito mais grave, preso num cipoal de palavras que quase sufoca o relato. Em vários pontos do volume ele confessa o que o leitor já decifrou desde as primeiras páginas: seu fascínio, hoje asfíxiante, pelas palavras, pela sua cor, sabor, cheiro, música, ritmo, sensualidade, valor expressivo novo, poder encantatório, quase mágico e sacral. [...] Ora, esse deslumbramento pelas palavras tem, evidentemente, no mínimo, dois lados. Por um deles o autor cria palavras ou cata as que o povo forjou [...]; por outro lado, João Antônio sucumbe ao êxtase indiscriminado perante as palavras e se torna um autor em grande parte incompreensível para quem não dispuser de um glossário volumoso [...] Neste momento de pausa indefinida, acumula de modo excessivo centenas de palavras que, se têm a expressividade que deseja, paralelamente, tornam o mundo que elas querem descrever hermético, barroco, no sentido pejorativo do termo, palavroso demais, obtendo não a comunhão do leitor com os propósitos evidentemente nobres e idealistas do autor, mas sim a incompreensão e, no pior dos casos, o seu enfado e desinteresse pela obra (Ribeiro).

Outro exemplo dessa cumplicidade é quando o narrador descreve os “choques quentes”, parte do tratamento psiquiátrico aplicado no sanatório. O choque é um elemento de clímax no texto: junto às impregnações, injeções excitantes para distender nervos, é usado para controlar as crises nervosas em progressão. É o símbolo de um sistema de tratamento antiquado, violento, desumano, e ao descrevê-lo em minúcias, o narrador amplia sua denúncia das condições trabalhistas para o próprio método de trabalho do sanatório dando a ele corporeidade:

Os choques quentes são aplicados num quarto fechado do Vietnã, por dois enfermeiros e um médico. O paciente, invariavelmente passando mal, é levado ao sanitário para evacuar e urinar antes. No quarto, é amarrado em X (mãos e pés separados), recebe um tufo de algodão na boca e, conforme o caso, amarra-se também o queixo. Estirado e atado à cama, é anestesiado. Nem os médicos ou as feras gostam do choque quente. Sob anestesia, os filtros são colocados à cabeça, à frente do paciente, como fones. E ligam-se os fios à tomada elétrica. Embora anestesiado, há gemidos surdos e roucos, o corpo estrebucha, como um frango degolado. Parece querer saltar da cama e trazê-la consigo no pulo, em horizontal, para o teto. Dura alguns segundos, um nada, um susto. A tomada é desligada e o corpo sossega, de um tranco. (141)

O narrador conta a história pelas suas entranhas, seus bastidores, desnudando a rotina de trabalho aviltante de um sanatório, que, presume, é tão desconhecida quando a rotina de atendimento. É como se o autor pudesse garantir que, depois de atravessar a leitura de “Casa de loucos”, o leitor saberá tanto sobre a rotina da casa quanto da rotina dos loucos, pois uma está diretamente relacionada à outra.

Na descrição do espaço, o narrador evoca uma memória bucólica daquele microcosmo que era a Tijuca do passado: “Seis horas da manhã. Primeiro, a vassoura; depois, os pardais, as pombas e as juritis no mundo de árvores do pátio, velhas e pesadas de frutos – as mangueiras e os abacateiros – a lembrar os tempos em que o bairro carioca era de chácaras e mansões” (135). A cartografia sensorial do espaço segue pelo portal, secretaria, gabinete do diretor, corredor até “uma porta sempre trancada: a partir dela começa o mundo dos doentes” (135). Ao delinear o espaço onde a trama acontece, o narrador estabelece e inventa um pequeno universo, que tem regras próprias de funcionamento e sociabilidades. Sob sua pena, o local torna-se universal. Tudo importa, como em Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história (223).

Acontece de forma semelhante à narração do cais no conto-reportagem “Um dia no cais”, quando cais, espaço híbrido entre a terra e o mar, é observado como um microcosmo do mundo. E acontece com frequência na obra de João Antônio, em espaços como a rua, o bar, a mesa de sinuca, a Praça XV, a Central do Brasil. Ao debruçar-se sobre um universo delineado pela sua narrativa, ele o

transforma em um mundo à parte, como analisou Antonio Cândido a respeito dos contos “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”:

Esses dois últimos contos têm a marca daquelas realizações literárias que, a fim de representar o real de maneira convincente, conseguem criar um mundo próprio, até certo ponto “fechado”, como se tivesse leis próprias que não fazem sentir raptados do nosso, para viver nele durante o tempo da leitura e, mais tarde, revivê-los na memória. (580)

Nesse universo que o texto desvela, o sanatório, a “casa de loucos”, há uma divisão especial rígida, mas “falsamente independente”: o “Vietnã” como é chamado o Pavilhão Masculino, “abrigando 130 pacientes, apenas homens, mas em promiscuidade num pavimento térreo, é o pavilhão dos doentes crônicos, os piradões, os piradélicos, os maluquinhos, conforme a linguagem ambiente” (Antônio, *Casa* 136), sendo esquizofrênicos, oligofrênicos e alcoólatras alucinados; e o “Rio de Janeiro” como é apelidado o Pavilhão de Repouso, onde “há certo nível entre os pacientes em que entram bancários, professores, gente profissionalizada e, que de comum, sofrem doença plenamente curável com repouso” (137).

Ao marcar bem o que diferencia um pavilhão de outro –“daí o chamamento sardônico, carregado de despeito, que lhe dão os doentes do Vietnã: ala dos bacanas”– o narrador dá complexidade ao espaço aparentemente tranquilo. Ali, entre Vietnã e Rio de Janeiro –vale salientar que dado o ano de feitura do conto, meados dos anos 70, o Vietnã carregava o simbolismo de país devastado pela Guerra do Vietnã e o Rio de Janeiro surfava no imaginário pós-bossanovista– as diferenças sociais são claras, há os que tomam comprimidos e repousam; há os que tomam choques e se alucinam. É a distinção de classe metaforizada: quem é doente, mas pobre fica de um lado, quem é doente, mas “bacana” fica de outro.¹⁶ Entre uns e outros, funcionários explorados, e um narrador a denunciar o que vê, solidário ao lado mais frágil dessa “casa de loucos”, um microcosmo do mundo. Uma pista dessa metáfora induzida pelo autor é o próprio título do livro, tomado do texto: *Casa de loucos*. O mundo todo está contido num sanatório, e o mundo também é um grande sanatório, onde convivem “Nelson Cavaquinho”, “Noel Rosa, poeta do povo”, “Merdunchos”, “Virgens blindadas do footing” e tantos outros personagens da sua safra, garimpados nesse “corpo a corpo com a vida” tão caro ao autor.

Outra estratégia da engenharia ficcional de João Antônio é a descrição minuciosa que faz dos seus personagens, o que lhes amplia o sentido de existência e, de quebra, afia o olhar do autor. Ao apresentar o diretor do sanatório, Dr. Aires, por exemplo, o narrador o distingue ao mesmo tempo em que o iguala a um dos pacientes: “[...] psiquiatra magro, quarenta anos, tem uma bigodeira vasta, na moda [...] como seu cacoete de estalar os dedos como se chamasse cães invisíveis. Fechado em seu gabinete para entrevistar doentes, rilha os dentes tão

¹⁶ A mesma distinção de classe é marcada por Lima Barreto em *Diário do hospício*.

fortemente quanto Bispo” (136). Ao se despedir de outro personagem, o “professor Gaspar”, o narrador imagina:

De sacada do Pavilhão de Repouso se pode enxergar uma nesga de paralelepípedos da rua, onde a tarde cai e o professor Gaspar, o Lincoln, devido ao efeito dos tranquilizantes, pode descobrir um, dois, três planos, como se estivesse vendo o quadro de um mestre antigo. Mas não conta isso a ninguém. Um, dois, três planos. Provavelmente reserve esse mistério a essa beleza para um momento único, a que chama de teletopapos mediúnicos. E fica, por exemplo, sorrindo para si mesmo. (143)

A descrição é o motor da fabulação de João Antônio. Um território livre para a sua experimentação poética. Como em “A um palmo acima dos joelhos” –conto publicado postumamente, em 2012– quando o narrador descreve o olhar da cadela Mariuska: “Você me dança esses seus olhos vivos, que espetam e só faltam dizer” (*Contos* 544) ou quando o narrador descreve um militar em “Malagueta, Perus e Bacanaço”: “Soldado é aquilo que fica debaixo da sola do coturno do sargento” (*Casa* 144).

As descrições de *Casa de loucos* sustentam a ausência de uma trama central. Ao longo de todo o texto, o narrador descreve o ambiente, os personagens, a rotina, os métodos de tratamento, as pequenas intrigas, as alucinações dos internos, desvelando um mundo novo, o desconhecido universo de um sanatório na Tijuca. Um “caráter completo de inventário” ao qual se referia Lukács ao comentar o romance *Naná*, de Émile Zola, observando que é a descrição monográfica, característica romântica de Zola, que permite a discussão de um fenômeno social na narrativa, e não o oposto, como em *Anna Karenina*, de Leon Tolstói, em que a descrição na verdade é apenas uma forma de fazer eclodir um conflito. João Antonio mais observa do que participa, ora assumindo o ponto de vista da classe trabalhadora mais subalterna do hospital, como visto, quando denuncia as péssimas condições de trabalho desses funcionários por meio das descrições; ora dando sentido à vida dos doentes, quando se estende mais ao contar seus pequenos causos, manias e perturbações, descrevendo-os, como um cúmplice dos desvalidos. Não há, no entanto, uma trama clássica: o narrador apresenta um teatro social ao longo de um dia inteiro – é um panorama em tom de solidarismo e denúncia, em que a trama é a própria revelação das entranhas daquele espaço aliado socialmente. E essas entranhas só podem ser imaginadas se o autor as descreve com minúcia.

Em *Casa de loucos*, a descrição funciona como pilar da narrativa. Como no seguinte excerto, ao conferir materialidade aos objetos referenciais àquele espaço, como os cigarros:

Também fuma-se muito e cigarros baratos, ruins; apesar dos soníferos e tranquilizantes, dois maços não bastam para um fumante comum. Às 10 horas, chegam os cigarros da rua, dois maços cada, controlados pela secretaria e distribuídos por um enfermeiro ou servente. Mas, insuficientes

e desejados longamente, muita vez ao correr de uma noite de insônia que não acaba, são disputados no baralho ou no pano verde e gasto da mesinha de sinuca da terapêutica ocupacional. (138)

Ou quando a descrição dá corporeidade aos personagens anônimos:

Agitados, renitentes, os impregnados, sempre os mesmos esquizofrênicos, podem ser reconhecidos até pelos sapatos gastos, sofridos, tortos, já sem saltos. Os dedos das mãos pretos de fumo. De comum, andam nervosamente em linha reta, passos curtos, rápidos, cabeça baixa, escolhendo distâncias curtas de 10, 15 metros e cujos limites infalivelmente não saem, nem por ordem médica. Totalmente dopados. Impregnados. E andam, andam. Assim, horas indo e vindo na mesma reta. (139)

Mais adiante, a descrição dá visualidade à cena: “No cubículo sórdido, alguém conseguiu escrever a giz, ou, quem sabe, com um caco de gesso: “Naná, boca de cocaína”. E também: “Telefone da morte”, e seguem-se algarismos ilegíveis” (141). O autor dá ao texto verossimilhança com suas descrições, e é por meio delas que os espaços e personagens são impregnados de sentidos metafóricos. Se são dois maços de cigarros por paciente, se seus passos são curtos e rápidos, se há rastilhos de giz na solitária, esses são detalhes fundamentais para o desenho da vida em cativeiro, que se dá por acúmulos de pequenas cenas, espasmos narrativos, flagrantes que compõem um painel descritivo enriquecido.¹⁷

Ficcionalizar como estratégia de permanência

Ao escolher narrar a história desta forma, retirando-se de cena, apesar de beber em uma experiência pessoal, ficcionalizando o relato, sendo, para isto, fiel a elementos caros de sua poética, impregnando o texto de verossimilhança, o autor permite que o texto se arrisque em busca de permanência.

Uma permanência que se dá em duas formas. Primeiramente, dentro da sua própria obra, na dimensão que o sanatório toma na poética de João Antônio. Ora, um sanatório é um espaço que reúne, confina, e teoricamente trata doentes mentais, pessoas cujo convívio social está comprometido. Para seu funcionamento, um sanatório tem uma equipe de trabalhadores domésticos, enfermeiros em quantidade, faxineiros, copeiros, pessoas que, pela natureza espacial do trabalho, também ficam confinadas. É um espaço que congrega as desigualdades sociais do Brasil, as diferenças de tratamento e direito à saúde.

¹⁷ Ao defender a importância do detalhe bem escolhido em uma narração, a escritora Francine Prose escolhe um trecho de uma carta de Tchecov em que ele aborda o assunto: “Em minha opinião, uma verdadeira descrição da natureza deveria ser muito breve e ter o caráter de relevância. Lugares comuns como “o sol poente banhava as ondas do mar escuro, derramava sua luz dourada etc” têm de ser abandonados. Em descrições da natureza devemos nos agarrar a pormenores, agrupando-os de tal maneira que, na leitura, quando fechamos os olhos, temos a imagem. Por exemplo, você obterá o pleno efeito de uma noite de luar se escrever que, na represa do moinho, um pontinho cintilava no gargalo de uma garrafa quebrada, e a sombra preta e redonda de um cão ou de um lobo emergiu e correu” (cit. em Prose 199).

Numa carta enviada ao amigo Jácomo Mandatto em fevereiro de 1987, enquanto esteve internado em Havana, impressionado com o excelente tratamento que recebeu num hospital público cubano, o próprio João Antônio escreveu: “Também aprendo e reaprendo que é mais fácil conhecer um povo nos hospitais, nas cadeias, nas casernas” (*Catálogo* 63). Tomar um espaço como um sanatório para seu exercício literário, portanto, faz todo sentido para o projeto que João Antônio tem em curso. O texto se soma a outros em que João Antônio escolhe espaços de socialização da classe trabalhadora subalterna, como o bar, a rua, a mesa de sinuca, o cais, o estádio de futebol, a Praça XV, a estação de trem Central do Brasil, nos quais ele evoca o mundo almejado do platonismo, a *anima mundi*¹⁸ – a maneira pela qual a alma dos espaços pode ser refletida esteticamente, a forma pela qual os ambientes estão diretamente conectados à subjetividade dos personagens. O sanatório então torna-se uma porta de entrada para que João Antônio aborde graves problemas brasileiros: a segregação em casas de saúde. As más condições dos trabalhadores de saúde. A convivência e sociabilidade de pessoas as quais a sociedade exclui. Os métodos de tratamento das doenças mentais numa década em que a questão mudou de prumo no Brasil. O sanatório torna-se um espaço íntimo e caro para a literatura de João Antônio. Todorov assinalou a importância de escrever sobre o diferente: “O que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós [...] O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana” (81).

Casa de loucos também confirma uma outra permanência, essa, externa à obra do autor. Em 1976, quando João Antônio publica o conto, a reforma manicomial começava a tomar fôlego no Brasil. Hoje, os registros do Sanatório da Tijuca estão desaparecidos – um espaço público e privado de tratamento de doentes que existiu pelo menos de 1939 a 1974, com capacidade para cerca de 300 pessoas, tem sua memória apagada – e um dos poucos documentos que restam para a apreensão do espírito do lugar e para a construção do seu imaginário é o conto de João Antônio. A importância documental da aura do sanatório em *Casa de loucos* lhe dá permanência, assim como Cemitério dos vivos, de Lima Barreto, fez com o Hospital Nacional dos Alienados.¹⁹

Considerações finais

Há ainda uma chave de leitura complementar do texto, indicada pelo próprio João Antônio em paratexto. Na entrevista a Ary Quintela, o autor aproxima a suposta loucura da qual foi acometido ao se auto-internar à loucura da criação:

¹⁸ Expressão em latim que significa “a alma do mundo”, foi um conceito adotado por Platão em *A república*, *Timeu* e *Leis* que se consiste em uma alma compartilhada pelo mundo, inseparável da matéria.

¹⁹ Na edição de *Diário do hospício e Cemitério dos vivos* da Cosac Naify (2010), há um apêndice com diversas crônicas de Machado de Assis, Raul Pompeia e Olavo Bilac sobre o Hospital Nacional dos Alienados, o que mostra como o maior hospício do Rio de Janeiro mobilizou diversos cronistas e foi assunto no início do século XX.

AQ: Você saiu recuperado.

JA: Vamos dizer: mais calmo. Aliás, seria necessário conceituar – ocidentalmente – o que seja loucura. Porque a loucura está ligada – inapelavelmente – ao processo de criação. O estado de criação é um estado que se aproxima ao da loucura.

AQ: Continue esse assunto.

JA: A criação tem o mesmo tipo de febre, quebrando valores tradicionais, contestando, etc. Qualquer tipo de mau comportamento na nossa sociedade é uma loucura, extrapola, sai do pequeno burguês. Não dizem que o Gabriel Garcia Márquez escreve sobre a loucura, quando ele só escreve sobre a América Latina? Se eu escrever sobre Cascadura vão dizer que eu sou o Papa do Surrealismo Fantástico. Eu não, o surrealismo fantástico é Cascadura. (cit. em da Silva, *Posta* 403)

Ao conectar o processo da loucura ao processo da criação, João Antônio evoca e reitera a potência ficcional que a experiência tão dura havia lhe provocado. Ele iguala sua criatividade, a criatividade dos escritores, a uma espécie de loucura. Se qualquer tipo de mau comportamento é tido como loucura, a loucura está acessível a todos, a loucura tem humanidade, diz João Antônio.²⁰ É potencial de produção de sentidos. A loucura está em Cascadura como está na Muda, e sua febre ardeu no escritor. João Antônio ficcionaliza a sua experiência numa casa de loucos, elabora esteticamente sua rotina no Sanatório da Tijuca. Mais uma vez, o seu corpo a corpo com a vida revela-se muito mais um corpo a corpo com a literatura, com a matéria literária, que João Antônio encontrava mesmo em terreno árido, como no sanatório.

Trabalhos citados

Adorno, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo,” *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida, Duas Cidades/Ed. 34, 2003, pp. 55-63.

Antônio, João. *Contos reunidos*. Cosac Naify, 2012.

- - -. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Civilização Brasileira, 1977.

- - -. *Casa de Loucos*. 4a. ed. Rocco, 1994.

²⁰ Em *Diário do hospício*, ao observar os internos e tentar conceituar o que é loucura, Lima Barreto também esfuma os loucos à sua volta, dando-lhes humanidade, como se a loucura fosse um estado, não uma essência, e ser um louco dependesse apenas do ponto de observação: “Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela” (55). Lima Barreto sugere que o amor também pode ser uma loucura, assim como a riqueza, os títulos, a presunção de saber.

- - -. "Correspondência Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio." *Série Correspondência João Antônio*. Fundo João Antônio, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP-UNESP), Caixa 2 (Exemplares correspondência ativa), 14 jun. 1964, pp. 1-2.
- - -. "Um dia no cais." *Realidade*, no. 30, set. 1968, pp. 98-112.
- - -. *Malhação do Judas Carioca*. Civilização Brasileira, 1976.
- Benjamin, Walter. *Magia a técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. edição, Brasiliense, 1994.
- Bergson, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama, Edições 70, 2008.
- Bosi, Alfredo. "Prefácio - Cemitério dos vivos: testemunho e ficção." *Diário do hospício e Cemitério dos vivos*, por Lima Barreto, Cosac Naify, 2010, pp. 7-28.
- Cândido, Antonio. *A educação pela noite*. Ouro sobre azul, 2006.
- Catálogo parcial*. Série "Correspondências." Fundo João Antônio, descrições por Maria Paz Lencinas, Nayara de Albuquerque Krause e Telma Maciel da Silva, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP-UNESP), 2018.
- da Silva, Telma Maciel. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. Tese de doutorado, UNESP, 2009.
- Filho, Carlos Alberto Farias de Azevedo. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese de doutorado, UNESP/FCLA, 2008.
- Lima Barreto, Afonso Henriques de. *Diário do hospício e Cemitério dos vivos*. Cosac Naify, 2010.
- Lucas, Fábio. Orelha. *Casa de Loucos*, por João Antônio, 4a. ed., Rocco, 1994.
- Lukács, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle, Boitempo Editorial, 2011.
- - -. "Narrar ou descrever?" *Ensaaios sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder, Editora Civilização Brasileira, 1965. pp. 43-94.
- Manguera, Darcy. "Samba do trabalhador". *A história do samba verdadeiro*, 1970.
- Martins, Wilson. Prefácio. *Casa de Loucos*, por João Antônio, 4a. ed., Rocco, 1994, pp. 3-15.
- Menezes, Carlos. "'Casa de loucos' um novo corpo a corpo de João Antônio." *O Globo*. 20 de agosto de 1976.
- Prose, Francine. *Para ler como um escritor: Um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Traducido por Maria Luisa X. De A. De Borges, Zahar, 2008.
- Ribeiro, Leon Gilson. "João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo?" *Jornal da Tarde*, 13 nov. 1982.
- Rónai, Paulo. "Duas palavras." *Dedo duro & menino do caixote*, por João Antônio, Record, 1982, p. 11-12.
- Scalzo, Marília. *A revista no Brasil*. Editora Abril, 2000.

Serra, M.V. e Rodrigues, Edmilson. Introdução. *A alma encantadora das ruas*, por João do Rio, Cidade Viva, 2010, pp. 14-41.

Severiano, Mylton. *Paixão de João Antônio*. Casa Amarela, 2005.

- - -. Entrevista por Carla Siqueira e Caio Barreto Briso. Centro de Cultura e Memória do Jornalismo, 24 set. 2008, <https://periferiadainformacao.wordpress.com/2015/12/02/mylton-severiano/>. Accesada abril de 2019.

Simas, Luiz Antonio e Lopes, Nei. *Dicionário da história social do samba*. 2a. edição, Civilização Brasileira, 2017.

Sonoros ofícios: cantos de trabalho. Projeto Sonora Brasil, circuito 2015/2016. SESC, Departamento Nacional, 2015.

Todorov, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira, DIFEL, 2016.

Wolfe, Tom. *Radical Chique e o novo jornalismo*. Companhia das Letras, 2005.