

Princípio de incerteza e esquizofrenia como metáfora do contemporâneo em *Menino oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior¹ (UNESP)

Resumo:

O romance Menino oculto, de Godofredo de Oliveira Neto, é regido por um princípio de incerteza que afeta o todo de suas possibilidades de produção de sentido e perturba as fronteiras entre real, realidade e ficção. Marcado pela fragmentariedade, pela dialogia, pela repetição com diferença (deslocamento ou substituição de personagens, eventos, ações, detalhes espácio-temporais), o romance sugere a esquizofrenia como possível condição mental do narrador e, também, como metáfora que simboliza o contexto sociocultural e histórico contemporâneo. Nessa comunicação, abordaremos o romance a partir destes dois de seus elementos constitutivos.

Palavras-chave: contemporaneidade, esquizofrenia, narrador, princípio de incerteza, romance.

1 Introdução

Menino oculto, de Godofredo de Oliveira Neto (2005), é regido por um princípio de incerteza (BAUMANN, 1998) que afeta o todo de suas possibilidades de produção de sentido e perturba as fronteiras entre real, realidade e ficção. Marcado pela fragmentariedade, pela dialogia, pela repetição com diferença, o romance sugere a esquizofrenia como possível condição mental do narrador e, também, como metáfora que simboliza o contexto sociocultural e histórico contemporâneo de onde a história narrada emerge. A fábula de *Menino oculto* pode, talvez, ser sintetizada da seguinte maneira: Aimoré Seixas dos Campos Salles de Mesquita Ávila, falsário de quadros e professor de português, narra, numa clínica ou hospital universitário, episódios de sua vida ao professor Albano dos Santos Zanella, enquanto se recupera de um esfaqueamento sofrido em circunstâncias obscuras durante a negociação de uma falsificação do quadro *Menino morto*, de Cândido Portinari, que envolvera duas quadrilhas atuantes no mercado de arte. O professor Albano grava as histórias de Aimoré, intervindo nelas, por vezes, para solicitar esclarecimentos, manifestar dúvidas, lembrar detalhes anteriormente narrados. Narradas fragmentariamente, as histórias são transcritas para um computador, compondo, também, um romance que Aimoré pretende publicar numa livraria virtual.

Ao longo da narrativa de Aimoré, ficamos sabendo que o quadro falso, fora vendido incompleto a uma das quadrilhas que o haviam encomendado: faltava pintar, nele, o menino morto - motivo pictórico principal. Em razão disso, Aimoré foi, alternadamente, pressionado pelos dois líderes das duas quadrilhas, Dr. Orestes e Dr. Dárdano - um lhe exigindo que localizasse o quadro e o outro, de posse do quadro, lhe exigindo que completasse o trabalho. Aimoré resistiu às pressões fabulando, numa mistura de real com imaginário, episódios de sua vida, que, segundo ele, lhes eram imprescindíveis para que pudesse se lembrar do que lhe acontecera e, com isso, localizar o quadro e completar o trabalho. Desse modo, emergem no fluxo narrativo fragmentos de distintos episódios de sexo, amor, amizade, arte, violência, mistério, suspense, crime, protagonizados real ou imaginariamente por Aimoré com as diversas personagens que, principais em seus episódios isolados, são, todas, secundárias na totalidade da narrativa composta por Aimoré em seus diálogos gravados com o professor Albano. Tais episódios são continuamente revisitados por Aimoré, que, a cada retomada, alterna, neles, diferentes personagens no cumprimento de algumas mesmas ações - o que fragiliza fortemente a distinção entre real e imaginário na sua narrativa, sugerindo uma possível esquizofrenia como condição mental do narrador e/ou metáfora para a sua trama narrativa.

2 Fragmentariedade, narrativa encaixada e indecidibilidade

Os episódios narrados são reais e/ou imaginários (fatos, memórias, alucinações, delírios, sonhos, ficções), e se alternam no fluxo narrativo de Aimoré, compondo o romance como narrativa fragmentária de gênero híbrido. O trânsito entre os diversos episódios no/do fluxo narrativo, alguns estruturalmente idênticos, é o que estabelece a fragmentariedade espaço-temporal e, também, a perturbação das fronteiras entre passado e presente, real e imaginário que caracterizam o narrador protagonista e sua narração.

Fragmentariedade e encaixe de episódios são responsáveis, na narração, pela criação de mistérios e de suspense, conferindo dinamismo ao desenvolvimento da ação dramática e, também, estabelecendo um tenso jogo entre verossimilhança e inverossimilhança que é, em última análise, objeto de uma constante atenção de Aimoré, que dele tem de cuidar porque constrói as suas fabulações em diálogos com o professor Albano, o Dr. Orestes e o Dr. Dárdano, interlocutores que lhe cobram coerência.

Fragmentação e encaixe de episódios são, também, procedimentos que vinculam o romance *Menino oculto* à tradição das narrativas encaixadas, marcadas pela *mise en abyme* (DÄLLEMBACH, 1977), das quais *As mil e uma noites* e *Don Quixote* são exemplos matriciais. Podemos, a partir de tais procedimentos, desenvolver, por exemplo, nexos comparativos entre o romance e seus antecedentes. Se estabelecermos um nexo com *As mil e uma noites*, reconheceremos em Aimoré uma espécie de Sherazade contemporânea que também inventa histórias encaixadas para garantir a sua vida, postergar o cumprimento de uma tarefa desagradável ou indesejada, seduzir e fascinar seus interlocutores, afastar a morte. Uma possível associação com *Don Quixote* nos instaria a ler Aimoré como uma espécie de quixote pós-moderno, às voltas com quimeras que inventa de si para si e para o outro, fazendo de suas fabulações um elemento com o qual espera ludibriar seus ouvintes. Nos dois casos, entretanto, uma singularidade de *Menino oculto* se impõe: os dados que, no texto, permitiriam o (re)estabelecimento de uma distinção efetiva entre realidade e ficção estão reduzidos ao máximo e marcados, também eles, por uma perturbadora ambiguidade. Além disso, é impossível saber se o narrador está no controle da narração ou se ela, sintoma de uma possível esquizofrenia, é quem o controla.

O **talvez** que fizemos anteceder à apresentação da história narrada tem a sua razão de ser no fato de que o romance é marcado por um princípio de incerteza no que tange às fabulações do narrador e por dúvidas que abalam qualquer ilusão de verdade, mesmo a ficcional, no plano dos sentidos projetados pelo texto por causa da articulação da estrutura fragmentária na disposição dos eventos com a permutabilidade de personagens na ocupação de ações que os constituem e, por fim, com uma intensa presença do duplo em todo o relato de Aimoré ao professor Albano.

No que diz respeito à presença de um princípio de incerteza nas falas que constituem a fabulação do narrador em diálogos com o professor Albano e, também, com o Dr. Orestes e o Dr. Dárdano, uma dupla explicação se impõe: 1) a incerteza, aí, seria efeito da esquizofrenia de Aimoré, o que justificaria o seu recolhimento a um hospital psiquiátrico no qual o diálogo com o professor Albano se constituiria, possivelmente, em parte integrante do tratamento; 2) a incerteza seria, talvez ou também, efeito de uma simulação de esquizofrenia por parte de Aimoré, modo de enganar os chefes de quadrilha que querem o quadro falso. No primeiro caso, a esquizofrenia surgiria como elemento capaz de conferir valor de verdade e/ou ilusão mimética realista à narrativa do romance – e, também, no plano da recepção, em um possível centro organizador do sentido do romance; no segundo caso, ela emergiria como efeito de uma enorme capacidade de simulação e de dissimulação, habilidades próprias do mentiroso e, também, do artista, do ficcionista – uma metáfora ou alegoria, portanto, da subjetividade e do narrar na contemporaneidade. Como as duas possibilidades não são excludentes, redobra-se, no narrador Aimoré, um duplo: o que dizer de um esquizofrênico que, para além da singularidade de sua constituição mental, mente deliberadamente a

seus interlocutores? Observe-se o seguinte trecho do romance:

Como, afinal, você foi parar naquele jipe, Aimoré? [pergunta o professor Albano num fragmento]. [...]

Pois é, professor Albano, eu não sabia onde estava, tudo girava, passado e presente se confundiam, lugares onde passei a infância se misturavam com espaços de hoje. Em certas horas, naquela noite no jipe, acho que eu perdia a consciência, acordava, subitamente, e me via escrevendo num papel pardo apoiado no centro do volante [...]. Se publicar o meu romance de vida na livraria virtual, quero que o texto que escrevi com a caneta esferográfica dentro do jipe, no papel que embrulhava o quadro do Portinari, seja o primeiro capítulo.

Tudo me parece ainda muito estranho, contando assim, com o gravador ligado, soa mais esquisito. Foi a luz interna do carro que trouxe a realidade, aluz de vez em quando tremia, vi os faróis do jipe acesos, me perguntei a razão, notei que eu estava escrevendo, eu me sentia duas pessoas. Como minha sintaxe de Portugal ou do Brasil. [...]

Mas essa troca de personalidade, essa confusão temporal e espacial que atormenta a minha cabeça, não sei como se dá. Os médicos daqui e de Floripa, o diretor do hospital, você mesmo, juram que fui achado lá dentro do carro quase morto de sangue e de frio, alguém me transportou para Florianópolis.

Como você próprio afirma, o papel pardo está guardado na universidade, me disseram que você foi o único que me entrevistou. Jurava que outras pessoas me fizeram perguntas, aqui e em outros hospitais. Às vezes pensava estar sendo entrevistado num hospício em Floripa, outras num asilo em Lajes, muitas vezes aqui mesmo neste quarto no Rio. Às vezes eu me vejo me entrevistando a mim mesmo na televisão lá da sala no Jornal Nacional, eu pergunto e eu mesmo respondo. Nós somos todos assim, desse jeito, a gente briga com a gente mesmo. (NETO, 2005, p. 201 – 217 – colchetes nossos).

Podemos pensar que a incerteza, aqui concebida como princípio fundador do discurso romanesco de *Menino oculto* e, também, um de seus principais, senão o principal, efeito de sentido, apresenta traços comuns com certa caracterização ontológica do contexto contemporâneo, também chamado de pós-moderno, feitas pelo sociólogo Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998). No capítulo “Sobre a verdade, a ficção e a incerteza”, Baumann, apoiando-se no filósofo Richard Rorty, se vale de uma comparação entre declarações de Milan Kundera e Umberto Eco para delinear o tenso diálogo estabelecido, na Modernidade, entre o discurso literário e os discursos filosófico e científico. Ele se vale, via Rorty, de uma distinção entre os discursos artístico e filosófico-científico feita por Kundera para afirmar que é “vocação da ficção artística servir de irônica e irreverente contracultura à cultura tecnológico-científica da modernidade” (BAUMANN, 1998, p. 150), valorizando a ficção artística como ensaio para a “tolerância e a equanimidade para com o inconstante, o contingente, o não inteiramente determinado, o não inteiramente compreendido e o não inteiramente previsível. [Algo que promove] a reconciliação com a contingência da vida e a polifonia de verdades” (BAUMANN, 1998, p. 151 – colchetes nossos).

As afirmações de Kundera são contrapostas, por Baumann, às de Umberto Eco, que afirma que é na ficção que “procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer” (BAUMANN, 1998, p. 151). A ficção funcionaria, portanto, como contraponto à (des)ordem fenomenicamente constitutiva do mundo empírico, permitindo, por meio de um arranjo formal e finito de elementos, a criação de uma ilusão de ordem e, a partir daí, de uma ilusão de verdade ou possibilidade de elaborar certezas que reduziriam a angústia. Baumann desenvolve o contraponto entre as posições de Kundera e Eco cedendo à tentativa de explicar suas diferenças pelo fato de que eles pertencem a gerações e contextos socioculturais distintos. Oriundo de um contexto marcado pela presença de um Estado totalitário, Kundera valorizaria na ficção o compromisso com o contingente e com a representação de diferença(s) não toleradas pelo totalitarismo. Eco, por sua

vez, representaria “uma geração que cresceu no cada vez mais desregulamentado e polifônico mundo da pós-modernidade” (BAUMANN, 1998, p. 152), no qual a ficção ofereceria “um ponto de apoio para pernas que procuram, em vão, amparo na areia movediça dos estilos mutáveis, das identidades que não sobrevivem à própria construção e das histórias sem passado nem consequência” (BAUMANN, 1998, p. 152). Este contraponto é o que lhe permite a seguinte formulação:

Depreende-se das proposições de Eco que os pontos dos mundos real e ficcional no jogo da certeza são inversamente relacionados: quanto mais profunda a incerteza que exaspera o mundo real mais elevado o valor de certeza da ficção, explicado por Umberto Eco. Podemos pressupor que o oposto também ocorre: quanto mais o mundo real oscila sob a pressão indômita de genuínas ou supostas certezas, mais tocante e atraente se torna esse outro aspecto da realidade imaginada e ficcional do romance, que foi enfocada por Milan Kundera – o desmanchar das tapeçarias, tecidos urdidos, algo que pode ser desenredado tão facilmente, ou talvez mais facilmente, quanto se houvesse sido costurado (BAUMANN, 1998, p. 152).

Para Baumann, um traço característico da pós-modernidade é a instalação de um princípio de incerteza no que convencionamos chamar de mundo real. A valorização do contingente e das diferenças nos obrigaria, pelo menos na sociedade e na cultura ocidentais, a passar de uma matriz moderna, na qual se buscava construir uma identidade coerente e dotada de forma universalmente reconhecível, para uma matriz pós-moderna, em que a identidade (e tudo o que ela implica) seria, para usar de um termo que consagrou o sociólogo, líquida, marcada pela “necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso” (BAUMANN, 1998, p. 155). No horizonte da experiência contemporânea impõe-se, diz Baumann, uma compreensão da vida e da realidade como jogo permeado pelas características da ficção. Num tal contexto, segundo Baumann, os “mal-estares [...] nascem da liberdade em vez da opressão”, situação inversa àquela que embasou a produção de “O mal-estar na cultura e na civilização” por Freud, “mundo de leis duras, severas e ostensivamente inabaláveis, que deixa ao indivíduo exclusivamente o dever de se ajustar e se conformar”, mundo que “oferecia aos indivíduos um pouco de segurança à custa de um pouco de sua liberdade” (BAUMANN, 1998, p. 156). Neste sentido, viveríamos, hoje, uma “sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança”, mundo para o qual a perspectiva de Umberto Eco sobre a ficção se revelaria adequada.

É possível depreender da leitura que Baumann faz de Umberto Eco uma valorização da função consoladora (ECO, 1994, p. 93) da arte e da ficção em particular – o que põe, para a reflexão sobre o papel da literatura no mundo contemporâneo, a seguinte pergunta: como tal função consoladora deve, afinal, ser construída nas obras? A ficção deve oferecer ao leitor um refúgio, via representação, para a (des)ordem complexa e resistente a reduções do chamado mundo real ou deve oferecer-lhe, antes, uma experiência de aturdimento no contato com uma representação de tal (des)ordem complexa na qual o estabelecimento de verdades não pode mais deixar de ser visto como operação ideológica vazada por interesses passíveis de produzir, no horizonte de seus efeitos, exclusões, violências e silenciamentos?

Menino oculto joga com uma dupla resposta: apresenta elementos que permitem, ao leitor que assim o queira, reduzir o texto e seu protagonista principal à esquizofrenia – o que contribuiria, na leitura, para a reposição da distinção binária sanidade X loucura a partir da qual se reorganizariam, para esse tipo de leitor, o mundo e a realidade e os binarismos que, vitais para o senso comum, os constituem. Por outro lado, o texto e o narrador protagonista sabotam constantemente a possibilidade de uma rotulação clínica, jogando com a simulação no relato e no comportamento daquele que o enuncia, e, com isso, barrando o conforto reducionista da rotulação clínica e seus efeitos sobre a leitura – impedindo, com isso, a identificação ou a projeção de um centro totalizador que estabilize o sentido e fixe uma verdade do ou sobre o romance. No primeiro caso, Aimoré e

suas fabulações seriam interpretados como o **outro** do leitor: esquizofrênico, louco, incapaz de verdade porque incapaz de reconhecer fronteiras entre realidade e ficção. No segundo caso, o romance não ofereceria necessariamente conforto para o leitor, mas, exatamente, o desconforto de fazê-lo defrontar-se com uma narrativa que potencializa a incerteza e a indecidibilidade, que o instaria a reconhecer na esquizofrenia uma metáfora de sua própria experiência e constituição subjetiva. Nesse sentido, Aimoré e suas fabulações se revelariam não mais como representação de uma diferença com potência para produzir a identificação do leitor, mas traduzindo uma alteridade, isto é, revelariam o reconhecimento desconfortável da presença do **outro** na constituição do leitor. Não mais, portanto, o simples contato com uma diferença – a voz do narrador – produtora de uma identidade confortadora. A incerteza do mundo ganha, pois, aí, forma na quebra dos limites do sujeito e do sentido.

O romance, constituído dialogicamente pelas falas entre Aimoré e seus interlocutores reais e/ou imaginários, nos oferece vários elementos para a consideração da esquizofrenia como um dado de realidade e/ou uma metáfora não apenas da condição do artista no contexto contemporâneo, mas, talvez, da própria estrutura constitutiva da subjetividade contemporânea, que, sob este prisma, se revelaria intrinsecamente, ainda que em nível figurativo, psicótica, ou, mais propriamente, esquizofrênica. “Verdade” obtida por efeito de verossimilhança no trabalho realizado com a escrita na narração do romance e/ou metáfora de uma subjetividade intrinsecamente fraturada que seria constitutiva do modo de ser do homem contemporâneo, a esquizofrenia é um motivo importante no romance, um motivo que tem força suficiente, caso o leitor assim o queira interpretar, para ser tema do que ali é representado. O discurso de Aimoré, que é a base a partir da qual se constitui a trama do texto, porta diversos traços passíveis de vinculação às características somáticas da doença em sua manifestação paranóide (SILVA, 2006), a saber: alucinações visuais e auditivas; alterações do fluxo do pensamento; fragmentariedade na constituição do narrado; recurso constante à digressão e a informações nas quais não se distingue verdade de mentira, ficção de realidade, para garantir a verossimilhança do relato; uma dose de mitomania; delírios; alterações no contato com a realidade; dificuldade no estabelecimento das fronteiras entre o vivido e o fantasiado-imaginado.

A rotulação clínica da personagem principal, entretanto, é menos importante do que aquilo que a esquizofrenia, como motivo ou tema literário, projeta no plano da narração e dos efeitos de sentido do romance – obra que potencializa, por meio do adensamento do princípio da incerteza e de seus efeitos sobre o narrado, a sua abertura para múltiplas interpretações, situando, também, o texto na fronteira entre diversos gêneros, tais como: a narrativa policial, o *thriller*, o romance fragmentário e metalinguístico moderno, o relato autobiográfico, a narrativa de memórias e, até mesmo, sob certo ângulo, o diário. Esclareça-se que o vínculo com o romance fragmentário e metalinguístico moderno se dá pelo fato de que há, no romance, trechos que funcionam metalinguisticamente, explicando, na fala de Aimoré e/ou do professor Albano, traços constitutivos do trabalho de escrita que constitui a narração do todo textual. Esclareça-se, também, que o possível vínculo com o diário se dá porque são as conversas gravadas entre Aimoré e Albano que constituem, numa possível ou suposta transcrição, a matéria narrativa do romance: sua fábula e sua trama. Vale o mesmo para a narrativa de memórias. Quanto à narrativa policial e ao *thriller*, a incerteza se revela elemento constitutivo de suas estratégias de narração, acrescentando-se, sobretudo no caso do segundo, elementos como violência (e, pensando no cinema, sexo), que dinamizam o desenvolvimento da ação dramática, e revelação, no sentido aristotélico do conceito: emergência, na narrativa, de um novo dado ou faceta de elemento anteriormente posto que produz uma reviravolta nos sentidos até então encadeados.

Conclusão

Pelas razões aqui apresentadas, passíveis de serem acrescidas por outras características que o romance também comporta – a saber: um herói em permanente e impreciso trânsito geográfico e

mental (fantasia, imaginação, memória); o registro de uma experiência arruinada e construída em meio a ruínas; o duplo; a indecidibilidade que incide sobre os lugares de fala e discurso ocupados pelas personagens; a mobilização, no leitor, da necessidade de um centro organizador do sentido e sua contínua frustração – pode-se considerar o princípio de incerteza e a esquizofrenia presentes em *Menino oculto* como **figuras** da arte e da vida, da subjetividade e do narrar na contemporaneidade. Quem ousaria, hoje, defender que elas são instâncias rigidamente separadas?

Referências Bibliográficas

BAUMANN, Z. Sobre a verdade, a ficção e a incerteza. In: *O mal-estar na pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 142 – 159.

DÄLLEMBACH, L. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

ECO, U. Bosques possíveis. In: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 81 - 102.

NETO, G. de O. *Menino oculto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SILVA, R. C. B. da. Esquizofrenia: uma revisão. **Psicologia USP**, São Paulo: Universidade de São Paulo, 17(4), p. 263–285, 2006.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a14.pdf>>. Acesso em 14/09/2010.

i **Arnaldo FRANCO JUNIOR**, Prof. Dr.
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários
afjr@ibilce.unesp.br