

**JONAS KUNZLER MOREIRA DORNELLES**

**AS IRONIAS DE DYONÉLIO EM *O LOUCO DO CATI***

**PORTO ALEGRE**

**2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: TEORIA DA LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: EM TEORIA, CRÍTICA E COMPARATIVISMO**

**AS IRONIAS DE DYONÉLIO EM *O LOUCO DO CATI***

**JONAS KUNZLER MOREIRA DORNELLES  
ORIENTADORA: PROFA. DRA. KATHRIN HOLZERMAYR  
LERRER ROSENFELD**

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2019**

#### CIP - Catalogação na Publicação

Dornelles, Jonas Kunzler Moreira  
As ironias de Dyonélio em O Louco do Cati / Jonas  
Kunzler Moreira Dornelles. -- 2019.  
194 f.  
Orientador: Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Dyonélio Machado. 2. O Louco do Cati. 3.  
Literatura Sul-rio-grandense. 4. Ironia. 5.  
Neopragmatismo. I. Rosenfield, Kathrin Holzermayr  
Lerrer, orient. II. Título.

JONAS KUNZLER MOREIRA DORNELLES

AS IRONIAS DE DYONÉLIO EM *O LOUCO DO CATI*

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura,  
apresentada como requisito parcial para obtenção  
do título de Mestre pelo Programa de Pós-  
graduação em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 15 de janeiro de 2019

Resultado: Aprovado por unanimidade.

BANCA EXAMINADORA:

---

Regina Zilberman  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Márcia Helena Saldanha Barbosa  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade de Passo Fundo (UPF)

---

Norman Roland Madarasz  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

A todos os leitores de Dyonélio Machado,

a todos os pesquisadores, professores e editores que alguma vez já se dedicaram ao autor,

à família do autor,

a Dyonélio.

## AGRADECIMENTOS

Minha eterna gratidão a

toda família, pai e irmãs, a minha filha Naianne Sophia, e minha mãe, Elaine;

meus amigos: Marcelo Cortes, Rodrigo Rodrigues, Luciana Soares, Leonardo Santos, pelos ensinamentos e debates ainda muito cedo. Vocês foram minha “República do Império”;

aos colegas: Laissy Tainã, Mariana Lessa, Amanda Lauschner, Rust Costa, Bruna Nunes e Rodrigo Dias, por todos ótimos momentos, risadas, cafés, que fizeram valer os tempos de trabalho pesado.

a Barbara Zeni, sem a qual a pesquisa nunca teria se realizado;

meus professores da UFRGS: Kathrin Rosenfield, Regina Zilberman, Rita Terezinha Schmidt, Anna Tettamanzy, Rita Lenira Bittencourt, Antônio Sanseverino, Ian Alexander, Antônio Barros e José Pinheiro Pertille;

meus professores da PUCRS: Pedro Theobald, Regina Kohlrausch, Ricardo Timm, Norman Madarasz, Carlos Alexandre Baumgarten, Ricardo Barberena;

aos funcionários do Espaço de Documentação e Memória Cultural – DELFOS;

a Márcia Helena Saldanha Barbosa, pelas ótimas contribuições e análises;

a Ângela Villalobos, por todo o apoio.

## RESUMO

A obra *O Louco do Cati*, de Dyonélio Machado, possui uma série de ambiguidades sugestivas de interpretação, como pequenas ironias e jogos de linguagem, presentes na matéria do texto. O presente trabalho trata de reunir esses indícios, mostrando os motivos pelos quais deveríamos ler a obra ironicamente. Busca-se apresentar Dyonélio como ironista, junto de sugestões de seu estilo idiossincrático, de maneira que pensemos a ironia de sua obra por dentro de seu próprio vocabulário. Para realização dessas tarefas, serão trazidas as abordagens teóricas de Richard Rorty e de Linda Hutcheon, ambos autores que veem no pragmatismo norte-americano uma saída adequada para as dificuldades teóricas do trabalho com o ironismo e o irônico.

Palavras-chave: Dyonélio Machado; *O Louco do Cati*; Literatura sul-rio-grandense; Ironia; Richard Rorty; Linda Hutcheon.

## ABSTRACT

*O Louco do Cati*, one of the master-pieces from Dyonélio Machado, has a series of ambiguities on his textual surface, such as small ironic “speech acts” and humoristic jokes, suggestive of interpretation. The present work tries to gather these “clues”, showing how we could frame those markers of irony, and the reasons why we should read this book ironically. In addition, it seeks to present Dyonélio Machado’s ironism, and his work as a possible stage of stylistic self-creation. To accomplish these tasks, the theoretical approaches of Richard Rorty and Linda Hutcheon are brought. Both authors find in American pragmatism a way to deal with the difficulties of ironism and the ironic.

Keywords: Dyonélio Machado; *O Louco do Cati*; South Brazilian literature; Irony; Richard Rorty; Linda Hutcheon.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 Ironia e pragmatismo em Richard Rorty e Linda Hutcheon .....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 Ironismo e autocriação em Richard Rorty .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2. A interpretação irônica em Linda Hutcheon .....</b>	<b>34</b>
<b>2 A hipótese do ironismo em Dyonélio Machado.....</b>	<b>48</b>
<b>2.1 Aspectos da ironia dyoneliana .....</b>	<b>56</b>
<b>3 A análise irônica de <i>O Louco do Cati</i> .....</b>	<b>82</b>
<b>3.1 Enquadrando a ironia .....</b>	<b>99</b>
<b>3.2 Aspectos contextuais da interpretação irônica .....</b>	<b>141</b>
<b>4 Considerações finais .....</b>	<b>162</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>179</b>
<b>ANEXO A – FOTOGRAFIAS .....</b>	<b>193</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca apresentar *O Louco do Cati*, uma das obras mais importantes do autor gaúcho Dyonélio Machado, sob o viés do pragmatismo, para análise de aspectos de sua ironia. Dialogando com a fortuna crítica do autor, suas memórias e trabalhos teóricos, e adotando as abordagens teóricas de Richard Rorty e Linda Hutcheon, buscaremos apontar sugestões ainda pouco exploradas na interpretação do texto e de sua personagem.

Dyonélio Machado foi um homem múltiplo. Envolveu-se desde cedo em atividades da vida intelectual e política, fundando e dirigindo pequenos jornais em sua cidade natal. Nasce no dia 21 de agosto de 1895 em Quaraí, município do interior do Rio Grande do Sul que faz fronteira com o Uruguai. Muda-se para Porto Alegre, onde inicia os estudos preparatórios para o ingresso na Faculdade de Medicina, e será nestes anos de juventude que viverá suas primeiras experiências literárias em grupo, no convívio com os amigos da chamada “República do Império”, lembrada em seu *Memórias de um pobre homem* (MACHADO, 1995, p. 80-83). Em três esferas de atividade, medicina, política e literatura, Dyonélio alcançaria alguma forma de destaque ao longo de sua vida.

Formado médico, especializou-se em psiquiatria, sendo também grande estudioso de psicanálise e da obra de Freud. Através da tradução de *Elementos de psicanálise* de Eduardo Weiss (1934), foi um dos pioneiros na introdução da psicanálise no Brasil. Trabalhou como médico do Hospital São Pedro, chegando a diretor dessa instituição, na qual atuou implementando eficientes políticas administrativas. Ali conviveu de perto com todo tipo de pacientes em situação de desequilíbrio mental, sendo um precursor das posturas humanitárias no tratamento de casos psiquiátricos.

Foi também um engajado cidadão e político militante, chegando a se eleger deputado pelo Partido Comunista e participar da Constituinte de 1947, para a qual contribuiu com as sessões sobre saúde pública. Os posicionamentos políticos de Dyonélio, defendidos com firmeza, o levariam ao longo de toda sua vida a ser perseguido politicamente e até mesmo a ser preso por dois anos, nas vésperas do regime do Estado Novo, em 1935. Teve seu mandato como deputado cassado após o primeiro ano de exercício, junto com outros colegas de partido, no processo de perseguição aos comunistas que se iniciava após a Segunda Guerra Mundial. Essa perseguição política também seria uma das prováveis causas para a rejeição editorial que sofreria, que lhe fez

ficar quase vinte anos sem conseguir editar um livro sequer.

No plano da literatura o caso de Dyonélio é bastante singular, mas representativo de certos problemas bastante usuais no campo literário. Segundo o pesquisador Luís Augusto Fischer, Dyonélio Machado está dentre aqueles escritores recentemente falecidos,

[...] de obra publicada mais ou menos regularmente, com méritos reconhecidos ainda que a custo, sobre o qual no entanto não parece haver nem os mínimos consensos, aqueles que devem estar (e realmente estão) aquém e além das disputas de gosto e de ideologia. [...] Ele deveria ser dado como indispensável, mas ainda não é (FISCHER, 2013, p. 121).

Dyonélio escreve *Política contemporânea: três aspectos* em 1923 (MACHADO, 2006). Sua estreia na ficção se dá em 1927 com *Um pobre homem* (2017). Já publicara em 1933 sua dissertação de doutorado, *Uma definição biológica do crime* (MACHADO, 1933), quando enfim em 1935 vem à luz o bem-sucedido *Os ratos* (MACHADO, 2004). *O Louco do Cati* (MACHADO, 2003), a obra seguinte, será publicado sete anos depois, em 1942. Virão ainda: *Desolação* (1944/2005); *Passos perdidos* (1946/1982); *Deuses econômicos* (1966/1976); *Prodígios* (1980); *Endiabrados* (1980); *Nuanças* (1981); *Sol subterrâneo* (1981); *Fada* (1982); *Ele vem do Fundão* (1982), e as obras póstumas *Memórias de um pobre homem* (1990/1995), *Cheiro de coisa viva*, que inclui seu primeiro romance de 1926, *O estadista* (1995) e *Proscritos* (2014).

A publicação de *O Louco do Cati* é geralmente vista como o início de uma série de desajustes do autor com as instâncias críticas (GRAWUNDER, 1997, p.83-86), num processo que o levaria a duas décadas de ostracismo editorial, durante as quais Dyonélio escreveria seus livros sem perspectiva de publicação. Existem alguns motivos geralmente apontados nesse caso. Além da postura política do autor, o fato de ter vivido quase toda sua vida em uma região distante dos grandes centros culturais. O contexto literário da época, muito preso a modelos literários consolidados, rechaçava inovações formais. Posteriormente, a falta de edições levaria a obra de Dyonélio a tornar-se pouco acessível, o que ampliaria ainda mais as dificuldades de recepção.

Ainda que tenha publicado três livros após *O Louco do Cati*, antes do hiato editorial, podemos indicar a obra como momento decisivo entre a primeira recepção positiva que se construía com *Os ratos* e o posterior ostracismo. Além disso, a obra que analisaremos é geralmente vista como uma de suas mais marcantes produções, pois teve

um processo de produção muito particular. Tendo uma crise cardíaca que o deixa de cama por muitos meses, Dyonélio resolve-se a narrar a obra de sua cama, para familiares e amigos que iam transcrevendo suas palavras. Essa carga de oralidade em sua gênese incorpora o estilo único e muito particular que o autor já vinha desenvolvendo, havendo nesta obra um de seus momentos destacados.

O estilo radical e singular deste livro é algo que não se repetirá da mesma maneira nas obras seguintes de Dyonélio. Os três livros que seguirão *O Louco do Cati*, formando uma tetralogia, parecem também adotar um estilo muito particular e renovador dentro de sua bibliografia, mas tal estilo será diferente deste primeiro. E ainda que *Deuses Econômicos* (MACHADO, 1976) adote também uma linguagem inovadora, eivada de termos da Antiguidade e muito próxima do ensaio, algo que se desenvolverá também nas obras seguintes da chamada “Trilogia Romana”, o estilo será muito diferente da obra em foco.

Além disso, olhando a posição da obra dentro da bibliografia ficcional do autor, perceberemos que será a única que possui, em seu título, referências indicativas de particularidades regionais, opondo-se a todos os títulos de suas outras obras, mais próximos de “universais” em sua abertura semântica (títulos como, por exemplo, *Nuanças*, *Prodígios*, *Endiabrados* ou *Os ratos*).

*O Louco do Cati* é tradicionalmente interpretado como uma alegoria histórica, em que a denúncia da personagem do título funcionaria como uma acusação cifrada da relação entre o quartel do Cati histórico e o Estado Novo do presente narrativo, numa indicação do retorno de um sobre o outro (GRAWUNDER, 1994; SANTOS, 2013). Por via de suas denúncias, a personagem seria então porta-voz de uma verdade passada, que ressurgiu de maneira a indicar uma alegoria cuja resolução aponta para as raízes históricas dos Estados de exceção.

O livro também já foi pensado pelo viés psicanalítico da sublimação (FILHO e SANTOS, 2006), seguindo-se em parte a sugestão do próprio Dyonélio, que se referia à produção deste livro como processo de transformação das experiências traumáticas em algo positivo. Outras pesquisas apontam os elementos psicanalíticos do inquietante, presentes na obra (BIRMAN, 2012), sugerindo como a repetição da experiência traumática, uma repetição diferida da cena original, operaria uma espécie de cura do quadro clínico do paciente.

A loucura da personagem foi também investigada como foco determinante em pelo menos três trabalhos (KARLS, 2007, 2008; WADI, 2014), que relacionam a obra com seu contexto originário, num diálogo entre a história e os discursos da psiquiatria, buscando pensar uma compreensão dos discursos históricos da loucura dentro do contexto de produção da obra, ou seja, na atuação de Dyonélio como médico psiquiatra do Hospital São Pedro, antigamente conhecido pejorativamente como “Hospício São Pedro”.

O percurso do protagonista de *O Louco do Cati* já foi estudado pelo viés da sociologia do romance, tendo sido analisados os reflexos sociológicos do louco como “herói romanesco” (MENTZ, 1993). Seu protagonista também já foi identificado com a representação do “pobre diabo”, alcunha que Dyonélio por vezes utiliza, e que João Paulo Paes (1995) atribui a Naziazeno, e Fernando Juarez Cardoso (2010) desenvolve relacionando-a ao Louco.

Para nosso foco de estudo, um dos estudos mais interessantes já feito será *A paródia em O Louco do Cati* (BARBOSA, 1994), na qual a pesquisadora identifica em elementos como o deslocamento da personagem e sua transformação a partir de peripécias, hibridizações paródicas de traços constitutivos de gêneros canônicos, como o épico e os relatos de aventura medievais (BARBOSA, 1994, p. 59). A obra de Dyonélio guardaria em sua configuração toda uma série de ressonâncias intertextuais.

Em *O Louco do Cati*, a estratificação linguística se realiza através de uma representação orientada sobre a imagem de várias linguagens: as falas de uma época e da moda, os maneirismos de grupos e classes sociais, os jargões profissionais e os ‘dialetos’ de diferentes regiões do país [...]. A hibridização é um recurso literário que o autor utiliza ao longo de toda obra e que aparece sob várias formas, indicando a influência da fala das personagens (reais ou virtuais) no discurso do narrador, ou a inferência do discurso deste na fala das personagens. (BARBOSA, 1994, p. 39).

A perspectiva que procuramos adotar aqui visa identificar nessa tessitura híbrida os elementos irônicos presentes na obra. Estes se constroem com diversas “menções ecoantes” e repetições quase imperceptíveis, ambiguidades humorísticas e pequenos jogos de vocabulários de vários tipos, multiplicando seus significados e dificultando uma conclusão “única” sobre o texto. Poderíamos dizer que parte da justificativa deste estudo é tentar identificar um novo motivo da obra ter recebido a rejeição crítica que teve em seu tempo, a saber: reconhecer sua ambiguidade irônica, que se resguarda na discussão de temas espinhosos ainda hoje, como a relação entre crime e política, ou as dificuldades de representação de traumas de guerra.

O trabalho busca reconhecer que este elemento irônico, presente em *O Louco do Cati*, seria uma marca estilística de Dyonélio, que poderia ser mapeada em suas declarações, e principalmente em seu *Memórias de um pobre homem*. Pensaremos a hipótese de uma “ironia dyoneliana” como tendo suas raízes em filiações que poderíamos remontar de Sócrates e Platão ao simbolismo francês de vertente coloquial-irônica, cuja influência se registra na juventude de nosso autor, ou ainda como vinda de seus estudos da obra de Freud, autor cujo estilo de escrita parecia recorrer a estratégias irônicas, e que muito influenciaria Dyonélio.

Na busca de desenvolver esta perspectiva irônica de nosso autor, iremos ao encontro do trabalho de Richard Rorty (1994), sua definição de autores *ironistas*, e ao conjunto de ferramentas teóricas de Linda Hutcheon (1989; 2000) para o estudo da pragmática da ironia e do irônico. Ambos são autores ligados a correntes do pragmatismo norte-americano, e demonstram posturas e preocupações semelhantes no que diz respeito ao contexto de interpretação, às contingências da linguagem e aos efeitos do discurso irônico, tanto na esfera privada quanto na esfera pública.

Na seção 1 do Capítulo 1, “Ironismo e autocriação em Richard Rorty”, faremos uma revisão da obra *Contingência, ironia e solidariedade* (RORTY, 1994), de maneira a extrair sua proposta de análise literária. Sua abordagem parte de uma discussão de temas filosóficos com vistas à edificação e consolidação de práticas renovadoras. Propõe uma radical separação entre as abordagens teóricas voltadas ao desenvolvimento de aspectos pessoais (íntimos e privados) daquelas teorias voltadas à construção da solidariedade nas práticas públicas. Dentro dos aspectos privados, Rorty vê na ironia uma ferramenta de autocriação, sendo parte de um processo de superação dos vocabulários nos quais o ironista cresceu. O filósofo irá encontrar nesta figura o herói de sua utopia pós-metafísica, um herói que decide viver de sua pura contingência, abandonando assim as fundamentações metafísicas de qualquer tipo.

Buscando encontrar e retrabalhar suas próprias “marcas cegas” idiossincráticas com vistas a uma nova linguagem pessoal, o escritor ironista acabaria num percurso de superação de seus pais espirituais, de maneira a enfrentar seu medo de ser uma mera cópia destes. Tal operação se dará por via da redescritção de todos os “vocabulários finais” que poderiam determinar a personalidade do ironista. Ao apropriar-se da linguagem que lhe permitiu crescer e que o determinaria, e retorcê-la, o ironista adquire sua autonomia

espiritual no processo de autocriação, uma operação que gostaríamos de reconhecer na trajetória de Dyonélio Machado.

Por outro lado, em sua abordagem dos aspectos públicos, Richard Rorty buscará defender uma diminuição pragmática da crueldade, com objetivo contínuo de edificação cada vez maior da solidariedade. Tanto o processo de autocriação do ironista, quanto as práticas e costumes sociais consolidados, podem desenvolver jogos de linguagens cruéis. Para combater esse aspecto, o autor destaca o papel das descrições pormenorizadas fornecidas por livros, documentários, textos jornalísticos, etc. que permitem um foco de atenção às minúcias da crueldade com o outro.

Para o autor, a literatura funcionará como um “modelo metafórico”, que oferece um esquema complexo de atributos, que podem ser relacionados com o mundo empírico e servir de suporte para discussões que operem mudanças pragmáticas. Sua concepção busca, então, relacionar as características desse modelo com analogias concretas, focando nos efeitos pragmáticos possíveis de se produzir através de tais leituras.

Veremos que a identificação da ironia resguarda uma série de armadilhas, como encontrar ironia mesmo onde ela não foi intencionada por ninguém, produzir leituras irônicas com arestas emocionais muito fortes e inapropriadas, ou querer identificar uma “política da ironia” que correria o risco de ser subvertida por outra interpretação irônica. Por isso, na segunda seção do capítulo 1, “A interpretação irônica em Linda Hutcheon”, nos voltaremos para o trabalho da autora em seu *Teoria e Prática da Ironia* (HUTCHEON, 2000), no qual ela faz uma retomada de diversas sugestões de estratégias interpretativas que nos permitirão definir um enquadramento daquilo que podemos inferir como o irônico em *O Louco do Cati*.

Para a autora, aquilo que pode ser reconhecido como “ironia” só acontece no ato da interpretação, e depende de códigos discursivos compartilhados entre ironistas e intérpretes; passa por uma inferência de uma intenção hipotética que o autor poderia ter tido, intenção que pode ser fixada em marcadores circunstanciais, semânticos e intertextuais. O reconhecimento da ironia depende de um contexto específico, e possui um efeito político, que pode ser apropriado ou inapropriado à situação, mas que Linda Hutcheon definirá como *transideológico*, já que não pode ser rigidamente dominado por nenhuma interpretação, em sua leitura.

No capítulo 2, “A hipótese do ironismo em Dyonélio Machado”, iremos apontar

algumas possíveis filiações de nosso autor, de maneira a sugerir a trajetória do ironismo de Dyonélio: autores da sátira clássica, como Horácio e Juvenal; humoristas, como Dickens e Machado de Assis; simbolistas, como Laforgue; ou ainda estratégias vindas da ironia socrática ou freudiana. O capítulo busca retomar esta trajetória literária da ironia junto ao autor, para sugerir um jogo de autocriação com os possíveis “pais espirituais”, com o qual Dyonélio teria se deparado dentro de seu processo de redescrição pessoal.

Isso tudo se desenvolverá em um modelo de análise, construído na seção 2.1, “Aspectos da ironia dyoneliana”, onde após ter absorvido as técnicas irônicas dos mentores com os quais Dyonélio tinha filiação, apanhamos sua ironia em pleno movimento. O material utilizado aqui se concentra em suas declarações e relatos pessoais contidas no volume *O cheiro de coisa viva* (MACHADO, 1995), o qual foi analisado de maneira a formar uma espécie de modelo interpretativo partindo do próprio “vocabulário final” dyoneliano, modelo este que servirá para nossa análise posterior de *O Louco do Cati*.

Este modelo irá se produzir incorporando explicações dadas por Dyonélio, como na descrição da cena em que a Criança Ingênua lê um livro, que também é um encontro com a Criança Sabida, que pode também ser o Mestre (MACHADO, 1995, p. 87). O Mestre também pode ser a Esfinge, que Édipo encontra para reconhecer seu Destino (MACHADO, 1995, p. 67). Passamos pela cena onde a Criança Sabida manipula em prol do próprio interesse a Criança Ingênua (MACHADO, 1995, p. 93), talvez para chegar à terra de eleição dos Ingênuos, a Província, onde reina a Simplicidade algébrica da mediania aristotélica (MACHADO, 1995, p. 93-95), ou criando o risco da recaída em uma das versões particulares de “Feudalismo” (o Caudilhismo, o Capitalismo, o Fascismo).

Dyonélio analisa o desequilíbrio causado pelo acúmulo de riquezas no Capitalismo, que resulta em crescimento exagerado de sadismo público, oferecidas e estimuladas pelo regime fascista. Para o autor, ambos os regimes se associam, junto ao Caudilhismo, a uma espécie de retorno ao Feudalismo. Essa definição será útil, pois se associará como analogia ao quartel do Cati em nossa leitura de uma possível trajetória do Louco, que se relacionará com a Criança Ingênua.

Definido o modelo de interpretação dyoneliano, passaremos ao capítulo 3, de análise da obra, intitulado “A análise irônica de *O Louco do Cati*”, que se iniciará



apresentando alguns indícios de por que deveríamos ler a obra numa chave de interpretação irônica. Na seção 3.1, “Enquadrando a ironia”, tentaremos definir a interpretação irônica da personagem, em seu aspecto de duplicidade, seguindo algumas sugestões presentes no texto. Tentaremos definir os indícios textuais que servirão de marcadores para assegurar a inferência da ironia na obra, desenvolvendo ambos os polos da figuração irônica, somados a um anulador de sentido, que criará uma indeterminação que impede a fixação em algum dos polos possíveis. Esse mecanismo ficcional irônico será sugerido pelo poema “Almas Penadas”, presente dentro da obra.

Na seção 3.2, “Aspectos contextuais da interpretação irônica”, buscaremos indicar aspectos contextuais e intertextuais que servem de apoio para nossa análise, como a “teoria da revolução” de Dyonélio Machado, encontrada em *Política Contemporânea: Três Aspectos* (MACHADO, 2006), e sua teoria do “crime”, presente em sua tese de doutoramento, *Uma definição biológica do crime* (MACHADO, 1933).

Nossa proposta é que o Louco pode ser interpretado tanto na perspectiva tradicional, como uma vítima dos horrores do Estado de exceção do Cati, como também numa sugestão de sua delinquência. Seguindo alguns indícios textuais, declarações de Dyonélio, diálogos com a história do período, além de intertextualidades com leituras que marcaram a trajetória de nosso autor, faremos a sugestão inovadora de que o protagonista de *O Louco do Cati* poderia ter tido um passado criminoso, de assassino até.

Esta caracterização da literatura do autor como irônica revela uma perspectiva transideológica que extrapola a correlação com sua biografia, questionando uma identificação primária de sua militância marxista com um suposto Dyonélio autor de “obras comunistas”. Extrapola também a leitura que fixa uma identificação das denúncias do Louco com as arbitrariedades dos regimes ditatoriais, já que se poderia interpretá-la também como denúncia da violência de uma revolução contrária. Considerando que a leitura alegórica tradicional já está bastante consolidada, a leitura que propomos serviria como forma de renovar essa tradição, mostrando seu contraponto irônico.

Se nossa leitura se fizer válida, *O Louco do Cati* poderia ser parte de um processo de autocriação irônica de Dyonélio, que teria buscado se desenvolver literariamente ao mesmo tempo em que se emancipava de seus “pais espirituais”. Tal operação de se autocriar, desenvolvendo o próprio “vocabulário com o qual gostaria de ser julgado”, parece se encontrar realizado na obra póstuma, *Memórias de um pobre homem*

(MACHADO, 1995), que será detidamente analisado, demonstrando a importância para nossa análise do ironismo em recorrer ao próprio autor na leitura de *O Louco do Cati*. Vejamos agora a quais ferramentas teóricas iremos recorrer em nosso trabalho.

## 1 IRONIA E PRAGMATISMO EM RICHARD RORTY E LINDA HUTCHEON

A importância da ironia na literatura está fora de questão. Não precisamos aceitar o ponto de vista, já colocado pelo menos duas vezes em bases diferentes, de que toda arte, ou toda literatura, é essencialmente irônica – ou a concepção de que toda literatura deve ser irônica. Precisamos apenas relacionar os principais escritores cuja obra está permeada significativamente da ironia (MUECKE, 1995, p. 18).

O trecho citado acima, do livro *A Ironia e o Irônico*, do crítico literário D. C. Muecke, prossegue fazendo um inventário de todo cânone literário cuja arte surge em parte do recurso à ironia. De Homero a Tolstói, de Ésquilo a Brecht, de Platão a Kafka, a lista ameaça incorporar a maior parte dos nomes do cânone literário, o que implicaria para o autor a impossibilidade de se distinguir entre o interesse pela ironia enquanto feitura artística e o interesse pela grande literatura, já que um levaria diretamente ao outro.

No entanto, ao decidirmos encontrar uma definição adequada do conceito da ironia, provavelmente abarcaremos uma multiplicidade tão vaga de fenômenos, que o resultado não deixaria de ser instável e poliforme. Este recurso de expressão ambíguo já foi acusado de uma série não agradável de atributos, tal como ser um recurso retórico que fala a linguagem do demônio, uma linguagem vampírica e parasítica de outras, ou ainda de aproximar-se de uma besta mitológica por sua natureza dupla, filha de Janos que olha simultaneamente para lados opostos.

A ironia guarda tanta ambiguidade e complexidade em sua constituição, que levou a pesquisadora Linda Hutcheon a acusar os teóricos recentes de estabelecerem uma indústria artesanal de taxonomias da ironia (2000, p.18). Dada a multiplicidade do fenômeno irônico, os pesquisadores em geral perdem-se estabelecendo listas de tipos ou definições de ironia: ironia verbal e estrutural, ironia de situação ou de autodepreciação, ironia cósmica ou romântica, e por aí vai.

“É precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua [da ironia] característica básica” (MOISÉS, 2009, p. 247). O estudo da ironia possui, portanto, em sua busca por uma interpretação adequada de seus sentidos, uma variada gama de possibilidades analíticas. Na linha em que iniciávamos o capítulo, conforme a citação de Muecke, podemos pensar nesta complexidade da comunicação irônica literária como simbolizando exemplarmente a própria complexidade da literatura em geral. Ao investigarmos a permanência de grandes obras, cujas interpretações multiplicam-se para

muito além dos fenômenos contingentes que as produziram, acabamos por nos indagar se a questão da ironia não tende a diluir-se nesse campo mais vasto, “se a ironia não é a própria literatura, toda a literatura, [...] a própria essência do ato literário” (HAMON, 1996, p. 41 apud MOISÉS, 2009, p. 248).

Além disso, há também a complexa questão da política da ironia. Seria a ironia uma estratégia discursiva conservadora, que rebaixa os subalternos à estupidez, ou seria ela um “contradiscurso”, subversivo e transgressor face à autoridade? Como opera a ironia efetivamente dentro das ideologias de seu tempo? A ironia deve sempre criar uma “vítima” que se apega ao sentido literal, e que não a entende enquanto ironia? A ironia acontece somente como intenção de seu autor, ou pode também ocorrer só aos olhos de quem vê?

Perante essas dificuldades, pode-se sentir a necessidade de apelar ao recurso a uma recuperação histórica das definições e usos da ironia. Como Muecke (1995, p. 29-49), voltaríamos aos gregos, buscando criar esta linha do tempo evolucionista, mostrando em uma narrativa histórica – primeiro em Homero, Platão e Aristóteles, depois na retórica romana, passando por Shakespeare e as origens do romance inglês em Fielding e Sterne, chegando a Friedrich Schlegel e Kierkegaard, talvez até a Derrida e Barthes, a pós-modernidade – como este conceito teria se desenvolvido ao longo de seus usos dentro da cultura Ocidental.

Mas o que as citações e os diferentes tratamentos têm deixado entrever, e que Linda Hutcheon irá argumentar, são as incríveis dificuldades de formular uma teoria única da ironia, que faça convergir todos os usos em um só conceito, algo que abranja todos aqueles conteúdos históricos de Muecke sob uma definição totalizadora. Corre-se o risco de ver ironia em tudo, ironias da ironia, ao se produzir esse conceito abstrato muito distante do uso pragmático em seus diversos contextos.

É de maneira a criar uma saída particular de dentro deste labirinto teórico arriscado, que buscaremos nas abordagens pragmatistas contemporâneas as sugestões de trabalho. Por um lado, Richard Rorty sugere o desenvolvimento de um campo muito rico de reflexões a respeito da ironia na esfera privada, desenhando uma proposta teórica para a subjetividade do ironista, que nos ajudará a estabelecer parâmetros para pensar o ironismo de Dyonélio Machado. Por outro lado, Linda Hutcheon privilegia os efeitos públicos e políticos do reconhecimento da ironia na ação interpretativa, contribuindo

assim para se pensar os efeitos de sentido de aspectos irônicos em *O Louco do Cati*.

Esperamos que esse quadro teórico pragmatista, na correlação que busca pensar o ironista e o irônico, o privado subjetivo e o efeito público da interpretação, dê conta da complexidade do tema. Ele será a base de nossa análise posterior de Dyonélio, na qual tentaremos pensar sua trajetória de autocriação enquanto ironista, para fazer uma análise de seu estilo literário.

Por fim, um dos grandes perigos de se trabalhar com a ironia é adotar seu uso no texto, ser “corrompido” por ela. Acreditamos que não há necessidade de ser irônico quando se trabalha com esse assunto, e resguardaremos algumas das ironias no corpo do texto aos breves jogos de linguagem com o vocabulário de Dyonélio, com o qual trabalharemos de maneira a recuperar e desenvolver em nossa interpretação de seu ironismo.

### **1.1 Ironismo e autocriação em Richard Rorty**

Aclamado como um dos pensadores contemporâneos mais interessantes da atualidade, Richard Rorty produziu sua obra numa síntese complexa de vertentes filosóficas muito distintas. Tendo-se formado na tradição de filosofia analítica norte-americana, era professor especialista na chamada filosofia continental europeia, buscando ao longo de sua trajetória relacionar estes pensadores com outra tradição filosófica, a do pragmatismo. Foi a partir desta fusão de vertentes distintas, e de uma crítica radical direcionada a temas da metafísica e da epistemologia, que desenvolveu sua abordagem própria do pragmatismo, que veio a ser conhecida como neopragmatismo.

Paul Fry, em seu livro *Theory of Literature* (2012), apresenta a abordagem neopragmatista para a literatura no penúltimo capítulo, através de discussão sobre uma polêmica ocorrida quando da publicação do artigo *Against Theory* (KNAPP e MICHAELS, 1982). Nesse texto os autores, partindo de sugestões teóricas de Richard Rorty, entram em disputa com a teoria da literatura como um todo, o que gera uma resposta imediata dentro de muitos departamentos.

Sua sugestão é de que a teoria da literatura deveria ser vista como uma espécie de gênero do discurso, o qual resulta em seus correspondentes atos de fala. Querem com isso indicar que sua preocupação não é com uma teorização, mas com uma *prática* crítica; que

deveríamos voltar nossa atenção para “o que estamos fazendo” enquanto fazemos teoria da literatura. Uma das consequências que sobrevém é uma quase abolição das posturas teóricas frente à interpretação, em prol de uma abordagem prática mais direta, sem intermediários.

As diversas respostas à polêmica dessa proposta neopragmática da literatura podem ser vistas nos diferentes artigos que completam o volume. A resposta que vem ao caso aqui é a de Richard Rorty, que ao mesmo tempo em que aplaude a coragem de seus colegas, faz questão de descolar sua própria maneira de ver a prática crítica, distinguindo-a dos autores.

Para ele, a teoria da literatura, assim como a filosofia e os livros de ficção, funciona oferecendo temas para uma “grande conversa” com fins a uma edificação. Ao fornecerem assuntos, vocabulários e modelos analíticos, os livros poderiam ajudar na construção de novos hábitos, de novos jogos de linguagem. De maneira mais prática, ele acompanha a proposição dos livros como “modelos metafóricos”, à maneira de Max Black.

Esta postura busca relacionar a concepção de modelo científico com a de modelo metafórico, já que ambos guardariam semelhança operacional: “Toda metáfora guarda um modelo submerso” (BLACK, 1986, p. 31). A sugestão é de que os modelos científicos produzem conhecimento através da concentração de fenômenos antes difusos no mundo, como ocorre em menor escala no achado de uma metáfora. Tais atributos reunidos num modelo podem, quando relacionados com o referente concreto, realizar mudanças práticas no mundo, na operação definida como “redescrição pragmática”, já que mesmo as ações concretas são reconhecidas por via de jogos de linguagem.

A proposta de modelo de Max Black busca evitar o que ele chama de mito científico do “significado transcendente”, que vê apenas um dos polos da metáfora/modelo como afetados pela redescrição. No exemplo “O homem é como um lobo”, apenas “homem” sofreria efeito do modelo tradicional. Esta seria a definição clássica de “modelo comparativo” científico. Sua proposta seria a de um modelo metafórico que funciona de maneira interativa, redescrivendo ambos os objetos, nos dois sentidos da comparação. É ao mudar as relações de sentido e produzindo novas relações e comportamentos com os materiais não linguísticos que tal modelo opera a “redescrição” dos fenômenos do mundo, que não é, portanto, meramente linguística.

Rorty propõe que as obras literárias poderiam funcionar como “modelos metafóricos”, e estuda Nabokov e George Orwell como modelos perceptivos, que oferecem descrições detalhadas e concentradas tanto da crueldade privada quanto da crueldade institucional. Para o filósofo,

Obras de ficção como as de Choderlos de Laclos, de Henry James, ou de Nabokov, oferecem-nos pormenores sobre os tipos de crueldade de que nós próprios somos capazes e, desse modo, fazem-nos redescrever-nos a nós próprios. Foi por esta razão que o romance, o filme e o programa de televisão vieram a substituir de forma gradual, mas constante, o sermão e o tratado, enquanto veículos principais da mudança e do progresso no plano da moral (RORTY, 1994, p. 19).

Gêneros tais como a etnografia, o texto jornalístico, animações ou documentários dramatizados, além de obras de ficção, poderiam trazer uma contribuição à ética, através do “modelo metafórico” proposto por Max Black. A literatura e esses gêneros, tendo a capacidade de descrever pormenorizadamente como vivem, reagem emocionalmente etc., pessoas com as quais não temos intimidade ou que nos são estrangeiras, criando novos focos de atenção no mundo, em detalhes que a obra-modelo oferece. Sua proposta pragmática permite a literatura “produzir conhecimento” e “edificação”, num contínuo processo de redescrição do mundo e de nossas perspectivas sobre ele.

Para Rorty, foi a proliferação de novos vocabulários e adoção de jogos de linguagem revolucionários, como os de Aristóteles, Galileu e Hegel em seu tempo, que lograram produzir, nas comunidades linguísticas que os adotavam, a tentação de buscar novas realizações práticas, produzindo achados concretos, como ferramentas tecnológicas ou novas instituições sociais.

Esta aquisição de novos hábitos linguísticos, por parte de uma crescente comunidade, é aquilo que em geral consideramos como progresso científico:

O método consiste em redescrever muitas e muitas coisas de novas maneiras, até se criar um padrão de comportamento linguístico, que despertará na geração em formação a tentação de o adoptar, levando-a, dessa forma, a procurar formas novas e apropriadas de comportamento não-linguístico, por exemplo, a adoção de equipamento científico novo ou de instituições sociais novas. Este tipo de filosofia não trabalha peça por peça, analisando conceitos atrás de conceitos, ou testando teses atrás de teses. Em vez disso trabalha de forma holística e pragmática (RORTY, 1994, p. 3).

Dentro do pragmatismo contemporâneo de Rorty, aquilo que chamamos de “revoluções científicas” seriam antes etapas de redescrições metafóricas da natureza. O

filósofo acompanha Mary Hesse nesta sugestão (RORTY, 1994, p.39), que adota os modelos de Max Black, vendo os desenvolvimentos da física ou da biologia como redescrições da “realidade”.

A obra mais conhecida do pensador neopragmatista, *A filosofia e o espelho da Natureza* (RORTY, 1995), advoga a necessidade de afastarmos nossas concepções de verdade daquela encontrada em representações do mundo, os “modelos representacionais” de conhecimento. Para Rorty, um dos maiores equívocos na história do conhecimento humano foi acreditar que suas representações de mundo estavam progredindo na construção de um retrato teórico cada vez mais preciso dos fenômenos empíricos. Esta ilusão de espelhamento representação-mundo passou por diversas manifestações epistemológicas, todas expressando alguma relação especular de reflexo: Ideia e Matéria, os Fenômenos e a Coisa em Si, a Linguagem e o Mundo, etc.

Reagindo a essa esperança epistemológica, Rorty é, portanto, um dos participantes do debate sobre “crise da representação” dentro das ciências humanas (JAMESON, 1984, p. viii-xii). É por via de uma dedicada reflexão sobre filosofia da linguagem, desconstrução, psicanálise, historicismo e ética pragmatista, que Rorty chega em algumas de suas propostas em *Contingência, Ironia e Solidariedade* (RORTY, 1994), livro no qual sua teoria do ironismo tem papel central, e que irá nos interessar aqui.

Nesta obra, um dos interesses principais de seu autor é estabelecer uma delimitação dos problemas e das soluções de ordem teórica, com a constituição de uma distinção radical entre público e privado. Rorty argumenta que as contribuições da teoria para a autocriação privada são distintas das exigências do desenvolvimento e reflexão sobre a ordem da solidariedade pública, ambas igualmente válidas e urgentes, mas incompatíveis com a fusão teórica nos moldes filosóficos de até então.

Para ganho em ambos os campos, devemos tratar como ferramentas teóricas distintas, por exemplo, as obras de Nietzsche e de Marx. Enquanto uma serviria como ferramenta de autocriação, incorrendo quase num repúdio a tudo que seja social, a outra desenvolveria um vocabulário de práticas coletivas, de valores grupais. É dentro da reflexão do lado da autocriação na esfera privada, que surge a figura do ironista:

Uso o termo ‘ironista’ para designar o tipo de pessoa que encara frontalmente a contingência das suas próprias crenças e dos seus desejos mais centrais – alguém suficientemente historicista e nominalista para ter abandonado a ideia de que essas crenças e desejos centrais estão relacionados com algo situado para além do tempo e do acaso (RORTY, 1994, p. 17).



Para chegar em sua definição de ironista, podemos recorrer à sugestão de Rorty da “grande conversa” edificante que a literatura e a filosofia podem oferecer. Uma das definições centrais de sua obra, fundamental para sua proposta do ironismo, é a “contingência da linguagem”, uma expressão que busca particularizar no contexto histórico tanto os vocabulários dos jogos de linguagem (que permitem produzir “as verdades” do tempo), quanto sua configuração no psiquismo dos sujeitos.

Apontamos um breve trajeto histórico-filosófico dos modos de simbolização da psiquê, que parte de uma sugestão de Kant, que será desenvolvida por Nietzsche e alimentará as reflexões psicanalíticas de Freud. Isso é importante, pois sugere a centralidade do ironista de Rorty, dentro de sua proposta de uma sociedade pós-metafísica.

No conhecido §59 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant sugere (KANT, 2000, p. 225-228) que a categoria do símbolo deva se associar ao nível das intuições, afastando assim sua noção particular de símbolo da posição de então, que o situava entre figuração da retórica e símbolo abstrato do pensamento lógico-matemático-conceitual. Na proposta kantiana, o símbolo funciona analogicamente ao nível da intuição, diferindo da “representação” conceitual de objetos, ligando-se não ao trabalho do entendimento e da razão pura, mas ao livre jogo da imaginação.

A partir dessa breve sugestão, o símbolo kantiano deriva, via Schopenhauer (CAVALCANTI, 2005), para os estudos do jovem Nietzsche, que desenvolverá esse conceito de um símbolo que se expressa ao nível das intuições, adaptando-o para sua proposta de linguagem metafórica. A utilização da metáfora como recurso originador da comunicação ocorre em seu texto *Sobre a Verdade e Mentira* (2007). Ali, Nietzsche sugere que a palavra seja primeiramente produzida como “reprodução de um estímulo nervoso em sons”(NIETZCHE, 2007, p. 31), no processo de luta pela autoconservação daqueles que não têm força física.

Aquilo que chamamos de “verdades” seriam nada mais que apenas “legislações da linguagem”, numa disputa de força entre batalhões de metáforas móveis. Na busca por um “tratado de paz” da linguagem, as metáforas seriam utilizadas repetidamente, até tornarem-se “moeda gasta”, uma metáfora enfraquecida até “literalizar-se”. Essa “metáfora fraca” teve sua origem enquanto figurações nervosas esquecida, e adquire

assim o status de participar do reino de “palavras”, aquelas que permitem os “tratados de paz”: a “Verdade”, a “Justiça”, o “grupo”, a “lei”, etc.

Essa definição de linguagem nietzschiana será central para sua concepção de perspectivismo. Aquilo que chamamos de “mundo” só poderia ser comunicado utilizando-se tais metáforas fortes/metáforas fracas. Aquilo que geralmente consideramos como linguagem “transcendente”, os “universais”, seriam apenas metáforas com um uso fixado no tempo. Tais “conceitos” recebem sua força, portanto, da repetição de seus efeitos nos atos de fala de certa comunidade e sua tradição.

Dessa definição, passamos ao conhecimento das realidades íntimas. Nietzsche concorda com Kant, que as metáforas/símbolos são recursos de expressão intuitivos de um nível profundo do ser humano. Termos como “céu” ou “raiz” são exemplos de como a linguagem surgida no mundo empírico pode servir, por via da analogia, para expressar aspectos subjetivos de nosso pensamento.

Com isso chegamos a Freud, e da definição de uma “contingência da linguagem” passamos a uma “contingência da individualidade”. Rorty defende que essa noção de metáfora nietzschiana seria em parte responsável por desfazer a ilusão de um Eu gerido por uma “razão” central. A concepção de “idiosincrasia” define essa contingência individual: cada indivíduo desenvolve uma série de ligações simbólicas muito particulares ao longo de sua criação, que definem o vocabulário de seus desejos e esperanças, e determinam a particularidade desse sujeito.

Estas contingências pessoais ocorrem marcadas pela influência inclusive do acaso, o que leva cada sujeito a responder de maneira sempre muito particular, narcisicamente, aos estímulos do que se define como “moral”. Freud veria, no substrato próprio da moral, muito de obsessões pessoais particulares, ligadas a figuras da infância. Para Rorty, sendo plurais demais para universalizarem-se, deveríamos pensar uma ética que garanta a liberdade de desenvolvimento destas “contingências individuais”, e por isso sua insistência na separação do vocabulário da esfera privada frente os jogos de linguagem das práticas públicas.

O autor irá aproveitar a expressão de um poema de Philip Larkin, no qual a expressão *blind impress* funciona como algo particular, uma marca oculta que todo ser humano busca identificar em si mesmo. Essas “marcas cegas” levam cada um a trabalhar no processo de encontrar os passos certos, o caminho que leva à realização de suas

fantasias pessoais, “literalizando” essas metáforas privadas na concretude da vida. Seria antes a busca por concretizar as obsessões particulares o que move os sujeitos, e não algo como uma natureza humana moral. Freud teria assim contingenciado o sentido do termo “moral”, separando o bem privado do bem público, e a prudência daquilo que seja moralidade.

A obra de Freud operaria assim uma redescritção nas noções de funcionamento da interioridade privada, e nos vocabulários de compreensão do aparelho psíquico. Para Rorty, a psicanálise teria demonstrado que mesmo as pessoas mais tediosas do mundo possuem uma capacidade de fabulação digna de grandes escritores. Esta poderosa fabulação aparece no nível inconsciente, e demonstraria que no fundo toda pessoa trabalha com base em um conjunto de metáforas pessoais, que usa para negociar com seus desejos e crenças particulares, seu “vocabulário privado”. Se expressadas em sua complexidade, essa fabulação e suas metáforas teriam algo como o *status* de um poema pessoal, recheado de um vocabulário idiossincrático e contingente da individualidade do sujeito.

Rorty traz a obra de Heidegger como exemplo de autor que logrou construir uma ponte entre o que havia de mais autenticamente idiossincrático e o nível do “universal”. O vocabulário existencial de Heidegger viria do jogo com suas idiossincrasias pessoais, sua filiação e disputa com seus pais espirituais, que o ajudaram a “tornar-se aquilo que se é”. Sua obra teria algo de universal por conseguir apresentar uma “marca universal”, que conseguiria transcender sua mera fantasia privada. Mas ao descrever o “medo de morrer”, que todos sentimos, sua filosofia só conseguiria produzir esse efeito retórico, o sentimento de mortalidade e o “*pathos* da finitude”, se enfim conseguisse tocar em algo da própria “marca cega” de seus leitores.

Este tópico da “contingência da individualidade”, onde não há mais essência de um Eu universal encontrável, mas infinitas idiossincrasias determinadas pela história, pelo acaso, pela família, pelo contexto etc., remete também à discussão do Wittgenstein de *Investigações Filosóficas*, em seu debate sobre linguagem privada. O autor questiona a possibilidade de um vocabulário de referência ao “dado” da experiência interior, ao qual não se pode indicar ostensivamente.

Jacques Bouveresse comenta que, para Wittgenstein, o vocabulário psicanalítico de descrição dos meandros do inconsciente fala por meio de analogias advindas de jogos

de linguagem utilizados cotidianamente para a descrição da consciência (BOUVERESSE, 1995, p. 70-77). O risco que a linguagem psicanalítica corre é de substancializar “regiões da mente”, ao referir-se continuamente a certos conjuntos psíquicos, criando uma objetividade impossível de ser testada cientificamente.

Nessa leitura que Rorty propõe, por via de Wittgenstein, busca-se desfazer uma certa “metafísica da interioridade”, por via do reconhecimento desses jogos de linguagem que alimentam o vocabulário de reflexões psicanalíticas. Confissões sobre sensações privadas, sintomas de histeria, descrições de sonhos, são atos de fala dirigidos a certas pessoas em dados contextos, com vistas a produção de certos efeitos. Mesmo a interpretação dos sonhos se alimenta de certos procedimentos assim (BOUVERESSE, 1995, p. 34).

A partir desta busca por uma compreensão pós-metafísica da interioridade privada, em que Rorty traz autores como Nietzsche, Freud, Heidegger e Wittgenstein, chegamos à sugestão de que a “individualidade” de cada um é mesmo um mero feixe de emoções ligadas por linguagens contingentes. O pragmatista sugere que não tratemos de “encontrar” a essência de quem somos, presos ainda ao “vocabulário da descoberta”, mas ao contrário, que sigamos o mandamento nietzschiano da ação, do “chegar a ser quem se é”, que busquemos numa pragmática da autocriação a redescritção de nossas “marcas cegas”.

Neste campo de pura contingência existencial, o ironista é enfim o verdadeiro herói da humanidade pós-metafísica, aquele que luta para imprimir sua marca autêntica entre os diversos jogos de linguagem e “vocabulários finais”, dominando todos para imprimir sua própria autodescrição. Chegar a criar sua própria linguagem, seus próprios valores, seria uma espécie de “consolo perspectivista” de saber-se enfim autêntico em meio às contingências, não tendo sido determinado por nenhum outro vocabulário anterior. Harold Bloom chama de “a forte angústia da influência do poeta”, o seu horror de “descobrir que é apenas uma cópia ou réplica” (BLOOM apud RORTY, 1994, p. 48).

O ironista seria como uma espécie de “poeta forte” que domina as linguagens que o inspiraram, para assim criar sua própria vida-linguagem, seu próprio poema autônomo. Em *A Angústia da Influência* (2002), Bloom descreve, em uma série de etapas, esta espécie de luta edípica dos grandes autores contra seus “pais espirituais”, as autoridades literárias que tornaram possíveis suas primeiras fantasias poéticas. Na luta contra essas

influências, os “poetas fortes” conseguem (ou não) imprimir sua própria marca pessoal na literatura, ou na filosofia (Rorty considera poeta todo criador de novos vocabulários, como Hegel ou Newton).

O processo de autocriação aconteceria tanto através de um reconhecimento das próprias “marcas cegas” e sua linguagem, das quais o poeta se reapropria, como de sua busca por reconfigurá-las numa linguagem nova, num processo de literalização existencial de suas fantasias. É o “chegar-se a ser quem é” do paradigma nietzschiano, que o permite passar da linguagem dos que usam “tratados de paz” para a linguagem dos indivíduos autônomos, que expressam sua autonomia pessoal com “metáforas fortes”.

O ironista é, portanto, aquele que supera toda sua herança de contingência e acaso, para enfim ostentar sua marca própria pessoal como autocriada e independente. Remodela-se a partir de sua própria experiência com aquelas sobredeterminações que sua comunidade projetava sobre si, redescrivendo por sua vez também seus “pais espirituais”, os filósofos e escritores que poderiam determiná-lo. O ironista é a pessoa que conquista a posição de sujeito em posse de sua própria narrativa, visando um “além” de todas as contingências, onde fantasia ter pensado todas as perspectivas possíveis sobre si mesmo e seu destino, criando assim “o próprio gosto pelo qual será julgado”.

Ainda que este projeto de autorredescrição se deseje autônomo, sua língua será sempre parasitária de outros vocabulários, jogos de linguagens e gêneros textuais. É por isso que mais que “poeta forte”, o herói de Rorty é sempre um ironista. “A [pessoa] ironista passa o seu tempo a preocupar-se com a possibilidade de ter sido iniciada na tribo errada, de ter sido ensinada a jogar o jogo de linguagem errado” (RORTY, 1994, p. 105). É pela preocupação de ser mera cópia ou epígono, de ser determinado por um vocabulário que não é o seu, que o ironista irá buscar nos livros e na crítica literária (em sentido lato, o que inclui filosofia, psicanálise etc.), sua companhia íntima por excelência. Ele lê grandes críticos, que fornecem muitas maneiras de redescrever seus “pais espirituais” e sugerem modificações em seu cânone, reposicionando-se assim constantemente.

A busca por essas comparações acontece de maneira a relativizar a potência dos “vocabulários finais” de todos e cada um. Rorty chama de “vocabulário final” todos aqueles termos com os quais expressamos nossas últimas esperanças e medos mais profundos, e que também servem como parte de enunciados pragmáticos cujos efeitos práticos são grandes nas ações públicas: termos como “justiça”, “deus”, “país”, “amor”,

“liberdade” etc. Dentro da postura que o autor define como “contingência da linguagem” e “contingência da individualidade”, a adoção da postura irônica seria aquela mais adequada para que não acreditemos que nosso próprio “vocabulário final” poderia chegar a ser como um metavocabulário, um vocabulário que desse conta de uma “estabilidade de todos os vocabulários”, ou que se aproximasse mais precisamente dos fenômenos do mundo.

Rorty passará grande parte de sua obra criticando a tradição que em geral vê o ironismo como oposto à esfera de preocupação social. Esta oposição vê a preocupação com os processos de autocriação como parte de um exagero “irracionalista” ou “esteticista”. Nessa tradição, a moralidade e a preocupação com a esperança pública estariam ainda presas à herança do pensamento metafísico, posto que se refugiam em uma espécie de “natureza humana” definida como inerentemente social. Esse contraste representa os polos da ilusão de se criar um vocabulário “metaestável”, que serviria de critério de julgamento para o equilíbrio entre essas esferas. O filósofo deseja impedir a mistura de ambas, e lembra que tudo pode ser positivamente ou negativamente redescrito, inclusive as capacidades de solidariedade ou de autocriação pessoais.

O pragmatista fará então uma série de análises críticas sobre seus antepassados teóricos: Nietzsche e Foucault, por exemplo, seriam pensadores para os quais a autocriação está em confronto com as neuroses ou valores negativos da moralidade pública (a moral, o poder disciplinatório). Já Marx e Habermas exemplificam pensadores preocupados com a instalação de um sujeito coletivo ou de uma racionalidade pública, que nesse processo acabam desejando legislar sobre as preocupações com o tempo de cuidado privado.

Voltando a um dos pontos centrais da obra de Rorty: sua proposta quer aceitar ambas as esferas de preocupações como igualmente legítimas, e, no entanto, incompatíveis numa síntese teórica. Ambas as esferas possuem caixas de ferramentas teóricas distintas, cada teoria sendo capaz de produzir um conjunto de efeitos práticos muito dignos de serem estimulados. Mas deveríamos abandonar a busca de um critério teórico de equilíbrio para julgar ambas em simultâneo, numa tentativa de fusão teórica do público e do privado.

Rorty oferece uma saída, não teórica, mas prática, para essas reflexões, em sua proposta de utopia ironista-liberal, que permitiria desenvolver simultaneamente os

avanços sociais e a liberdade de autocriação dos indivíduos. Acredita que não se deva ensinar a ironia às crianças, nem crê que todos desejariam redescobrir-se ou tornar-se ironistas. Mas quer propor as bases para a construção de uma sociedade pós-metafísica, uma “sociedade poetizada”, espécie de “democracia dos vocabulários”, que sabe que nenhum “vocabulário final” pode determinar as práticas de solidariedade política.

Sua sugestão é como um “experimento de vida democrática”, uma sociedade onde o vocabulário dos valores morais, da racionalidade das instituições, fosse colorido com as tintas da “poesia da esperança”, as metáforas do “avanço social”, com o objetivo de “curar-nos de nossa ‘profunda necessidade metafísica’”, sem abandonar o reconhecimento das contingências individuais (RORTY, 1994, p.73-74).

Essa utopia liberal-ironista a princípio parece-nos inconcebível, já que precisaríamos de um ponto de fundação teórico comum para que o ideal político funcionasse como cimento social. Rorty lembra que uma sociedade pós-religiosa também já foi vista como algo impossível e, no entanto, muitos países desenvolvidos hoje vivem em uma. Acredita que a ideia de incompatibilidade entre o ironista e a sociedade são ecos de uma herança da tradição cujo núcleo duro é formado por Platão e Kant, para os quais a solidariedade perderia força se não fosse fundamentada numa determinação metafísica que guiasse as pessoas.

Tudo o que viemos dizendo até aqui seria no sentido de mostrar que “as pessoas” na verdade são grandes conjuntos de desejos idiossincráticos e esperanças contingentes, em feixes construídos com metáforas, e que mudanças de vocabulários podem produzir efeitos dentro dos jogos de linguagem de suas comunidades discursivas. Mesmo a adoção (ou abandono) de um conceito como “humanidade” serve para produzir ou não um determinado efeito pragmático de solidariedade.

Mas Rorty acredita que poderíamos pensar, dentro do conjunto de idiossincrasias, em um elemento unificador. A capacidade de sentir dor seria o elemento compartilhado entre todos os seres vivos, o que incluiria os humanos entre os animais. A distinção humana vem da capacidade de sentir humilhação, uma espécie de “dor moral”, que nos distingue de outras espécies. E para o pragmatista, não haveria humilhação mais duradoura do que ver suas coisas mais preciosas, suas esperanças e desejos mais íntimos, sendo redescritos como bagatelas ou bobagens. É por cometer este tipo de abusos que geralmente o ironista é visto como cruel figura antissocial.

A figura do ironista em Richard Rorty seria esta corajosa questionadora de si, que busca encontrar sua própria marca autêntica dentro de todas as contingências ameaçadoras. Dentro desse panorama que vínhamos descrevendo, o ironista é o herói dessa sociedade ironista liberal porque, em seu processo de redescrição das próprias idiossincrasias, acaba por sugerir que todos estamos vulneráveis a ver nosso vocabulário final, em algum momento, como algo ridículo. A fé religiosa de um crente para um ateu, ou a utopia revolucionária para um cético niilista, cada esperança pode ser redescrita de maneira a parecer ridícula, dentro do jogo de inversões de perspectivas do ironista.

Mas é também ele quem busca investigar e desenvolver os repertórios de vocabulários, de maneira a mostrar, nas diversas perspectivas, o potencial de efeitos práticos que subjaz em cada vocabulário final. Se a conquista de nossas “marcas cegas” pode ou não demonstrar nossa autenticidade, ou apenas nos reduzir a epígonos sobredeterminados à luz de outros vocabulários, a sugestão ainda assim é de que deveríamos abandonar a busca por um critério metafísico de equilíbrio e desenvolvimento.

Um problema seria então como encontrar o equilíbrio entre o processo de autocriação e a sociedade dessa utopia liberal. Rorty define sua adesão a um liberalismo particular, de autoria de Judith Shklar, cujo princípio básico seria: “a pior coisa que se pode fazer é ser cruel com os outros” (SHKLAR apud RORTY, 1994, p.17). A definição do “cimento social” de sua utopia ironista liberal, sem fundamento metafísico, seria uma espécie de esperança egoísta comum de que os pequenos sonhos com os quais construímos nossa vida não sejam destruídos pelo vocabulário utilizado em nossa da comunidade.

A literatura, nesta abordagem pragmatista, ocupa o espaço deixado pelos sermões e pelos tratados morais, como ferramenta substituta ao “progresso moral”, ajudando a fornecer um manancial de descrições de vidas distantes de nós. O ironista liberal, que é simultaneamente consciente das contingências e adepto da diminuição da crueldade pública, deseja adquirir, através da literatura, de documentários, programas de televisão, etnografias etc., diversas descrições pormenorizadas das “marcas cegas” alternativas, de maneira a ganhar uma maior destreza na identificação imaginativa de situações nas quais seu próprio “vocabulário final” autocriado poderia produzir sofrimento ao banalizar o vocabulário desse outro.



O aprimoramento da sociedade viria não da manifestação de uma essência humana “boa”, divina e/ou pura, nem do reconhecimento de um Eu central que poderia vir a agir de maneira moral e civilizada, mas da crescente capacidade de ver pessoas diferentes como estando próximas de “nós”. Esse “progresso” pragmático se daria como uma passagem de ver diferenças tradicionais (outras tribos, religiões, raças, costumes etc.), como não importantes em comparação a semelhanças no que diz respeito à dor e à humilhação (RORTY, 1994, p. 239).

A utopia liberal se daria no processo de diminuição progressiva da crueldade pública, através da expansão daquilo que Winfried Sellars chama de “intenções-nós” (SELLARS apud RORTY, 1994, p. 241), na qual o agente determina sua ação em prol de um sentimento de pertencimento grupal. Reconhecer cada vez mais o estranho como tendo parte em uma preocupação pragmática com nossas ações visa a uma crescente incorporação do Outro, que pode ser vista como “progresso social” nesses termos pragmáticos. Para Rorty, redescrever os outros como “nós” passaria por compreendê-los em suas minúcias, por entender seus sofrimentos, por conhecer suas idiossincrasias, seus vocabulários, seus modos de trabalhar com suas “marcas cegas”. “A solidariedade tem de ser construída a partir de pequenas peças, e não encontrada já a nossa espera, na forma de uma ‘ur-linguagem’ primeva que todos reconheçamos ao ouvi-la” (RORTY, 1994, p. 128).

E será na literatura, além dos outros gêneros já comentados, que poderemos encontrar uma ferramenta muito adequada para isso. No terceiro capítulo de *Contingência, Ironia e Solidariedade* é feita uma sugestão pragmática de como deveríamos encarar os livros sob esta ótica (RORTY, 1994, p.179-182). Há aqueles que: (1) nos ajudam a nos tornarmos autônomos, ajudando na identificação de nossas “marcas cegas” de maneira a retrabalhá-las na busca pela autocriação (na obra, Rorty indica Freud, Nietzsche, Heidegger, Harold Bloom); (2) aqueles que são relevantes para notar os efeitos de nossas ações sobre os outros, ajudando a nos tornarmos menos cruéis (Dickens, Nabokov, Orwell, em sua proposta). Esse segundo grupo se subdivide entre: (2a) aqueles são relevantes para se reconhecer os efeitos das práticas públicas e instituições sociais; e (2b) os que nos ajudam a ver os efeitos de nossas próprias idiossincrasias sobre os outros.

Rorty sugere abandonar certas abordagens da crítica literária, que se debatem em estabelecer se um livro visa à moral ou à beleza, ou se visa à verdade ou à distração,

tópico ainda herdeiro do vocabulário da perspectiva metafísica. Sua sugestão seguinte é de que deveríamos substituir esse debate pela questão, mais pragmática, de seus efeitos: “para que fins serve este livro?”. Dentro desta reconfiguração, haveria grupos de livros (3) identificados com fins atualmente formuláveis no interior de um vocabulário final familiar e amplamente usado; e haveria outros livros, uma pequena fração, cujos prováveis objetivos seriam (4) configurar um novo vocabulário final em longo prazo.

Quanto a estes últimos livros renovadores, Rorty separa-os entre aqueles que (4a) desenvolvem um novo vocabulário privado, que poderia responder a questões como “O que devo ser?”, “O que posso ainda vir a ser?”, “O que tenho sido?”, e aqueles que (4b) desenvolvem um novo tipo de vocabulário público. Estes nos ajudam a reconfigurar os tipos de coisas que devemos reparar, relativamente a que tipo de pessoas.

Há ainda uma última sugestão de reorganização pragmática da literatura, na qual haveria livros que (5) levariam ao questionamento dos vocabulários ou a ações práticas, e livros (6) cujos efeitos seriam a distração, estimulando as fantasias sem sugerir que possa haver algo de errado quanto a elas ou às pessoas que as tenham. Este último grupo, portanto, não leva à necessidade de questionar o vocabulário final que o leitor atualmente utiliza.

Rorty dedica a última parte de seu livro para exemplificar sua abordagem ironista-liberal com as obras de Nabokov e Orwell, mostrando como estas funcionariam para fornecer exemplos de práticas de crueldades, e suas tentações em nível público e privado. Essas obras dramatizariam, assim, a tensão entre ironia e esperança liberal nesses âmbitos. Seus exemplos são contingentes, por justamente rejeitarem definições abstratas sobre qual efeito esperado a obra poderia produzir ao pensar-se o papel do “escritor” ou da literatura numa postura metafísica que ignoraria as características do contexto.

Sua percepção pragmática reconhece positivamente diversos “progressos morais”, algumas sociedades que de fato lograram diminuir a crueldade, e que mostrariam que é possível agir pragmaticamente para ampliar a solidariedade humana. Mas deve-se evitar ver nisto uma marcha evolucionista, já que, mesmo dentro do processo de sofisticação da autocriação ironista, pode-se rapidamente recair em barbáries (como ser cruel redescrivendo o “vocabulário final” dos outros como bagatelas). Ou o inverso, quando o desejo de avanço social passaria a exigir dos indivíduos um tempo exagerado de dedicação, o qual deveria ser sacrificado da autocriação.

Eis o objetivo de sua utopia: fazer uma proposta que permita que as esferas de autocriação e solidariedade cresçam em paralelo, mas não se anulem numa fusão que faça cobranças mútuas.

Numa sociedade ideal dessas, a discussão dos assuntos públicos efectuar-se-á em torno 1) de como equilibrar as necessidades de paz, riqueza e liberdade, quando as condições exigem que um desses objetivos seja sacrificado em favor dos outros e 2) de como nivelar oportunidades de autocriação e depois deixar às pessoas e só a elas a decisão de usar ou recusar essas oportunidades (RORTY, 1994, p. 117).

Vimos então como Rorty propõe sua figura do ironista, dentro de uma perspectiva de autocriação privada que seja independente, mas compatível com sua comunidade. Ainda que não precisemos adotar sua utopia ironista liberal, as reflexões sobre a autocriação do ironista nos ajudarão a pensar na trajetória pessoal de Dyonélio. Elas nos permitirão sugerir um processo de redescritção de suas “marcas cegas” idiossincráticas e celebração/reconfiguração de seu cânone em sua obra, com fins de tornar-se um “poeta forte” que conquista a autonomia do próprio vocabulário. Além disso, podemos adotar a sugestão da crueldade pública que deveríamos pragmaticamente diminuir.

Partindo da definição de Dyonélio como ironista, poderemos pensar *O Louco do Cati* como uma obra irônica. Mas nossa tematização da ironia íntima passa agora para o outro lado, para o campo do leitor e da cena pública da ironia. Será como proposta teórica para uma interpretação cuja leitura possa produzir efeitos práticos que veremos as contribuições de Linda Hutcheon.

## 1.2. A interpretação irônica em Linda Hutcheon

Por que alguém iria querer usar essa estranha forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também a sua atitude com relação a isso? (HUTCHEON, 2000, p. 16)

A obra teórica de Linda Hutcheon que estudaremos aqui surge de um período histórico, em certo sentido, posterior à obra que vimos de Rorty. Não só porque Hutcheon irá publicar *Irony's Edge* cinco anos após a publicação de *Contingency, Irony and Solidarity*, mas também porque nesse espaço de tempo ocorrerá justamente o apogeu de um fenômeno que vinha se desenvolvendo desde meados dos anos 1980: a retórica da

ironia invadindo o espaço público norte-americano e europeu. Surgindo com frequência no modo de expressão de artistas e repórteres, em capas de revistas ou estudos acadêmicos, a situação chegou ao ponto de uma revista de grande tiragem da época manifestar apreensão de que os anos 1990 se tornassem uma “década da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 15). Nesse espaço de tempo aconteceria ainda o fato histórico, nada irrelevante, da queda do Muro de Berlim.

A pesquisadora verá nessa proliferação da ironia no espaço público um risco imenso, que poderia produzir imensas consequências negativas. Como um presidente que recorresse ao vocabulário de seu tempo, utilizando-se de ironias em sua linguagem, e que depois pudesse escapar de cobranças legítimas, já que argumentaria que seus enunciados irônicos não deveriam ter sido nunca levados ao pé da letra. Esta proliferação de uma retórica pública ironista, na qual por vezes a ironia pode não ser reconhecida ou fazer-se inapropriada, leva a pesquisadora a tentar entender as dimensões sociais e discursivas da ironia, partindo de um enfoque na posição do intérprete e no ato de atribuição da ironia, para pensar seus efeitos pragmáticos e possíveis consequências políticas.

A partir de uma imensa pesquisa bibliográfica sobre o tema, sua proposta se afasta dos aspectos mais filosóficos ou subjetivos que viemos tratando. A autora não quer pensar ironia como “chave poética, paradigma crítico, modo de consciência ou existência que levanta questões sobre o eu ou a natureza do conhecimento, ponto de vista filosófico em relação ao universo, princípio que informa a personalidade ou um modo de vida” (HUTCHEON, 2000, p. 17). Mas sua perspectiva poderia ser vista antes como complementar do que como oposta à de Richard Rorty, já que “Tanto a filosofia quanto a psicanálise oferecem conceitos necessários à concepção das dimensões ideológica e subjetiva que são constitutivas do discurso” (BRAIT, 2008, p. 60). Rorty, neste sentido, teria previsto os efeitos nocivos da ironia, quando se extrapola da esfera privada para a esfera pública.

Hutcheon tentará defender sua proposta de que é no ato interpretativo, no processo de reconhecimento da ironia, quando o peso pende mais para o lado do intérprete e menos para o lado do ironista, que a ironia “acontece”. Um dos brilhantes exemplos de aplicação de sua proposta, que ela oferecerá em sua obra, será sobre aspectos de “menção ecoante” de temáticas nazistas na adaptação das obras de Richard Wagner por Anselm Kiefer, o que jamais poderia ter sido pensado por um Wagner “ironista”. O acontecimento da ironia

da adaptação ocorre ali brilhantemente, ou não ocorre, somente sob as condições do ato interpretativo proposto por Linda Hutcheon.

Sua busca será então por estabelecer um instrumental de teorias semânticas e pragmáticas, que revisita algumas pesquisas sobre o tema da ironia, de maneira a fazer sua própria tentativa de enfrentar este “negócio arriscado” (HUTCHEON, 2000, p. 28), “areia movediça em potencial”, que é a complexa teorização (e prática interpretativa) da ironia. Vejamos o conjunto de reflexões que ela apresenta, para estabelecer o momento público da ironia, o que poderá nos ajudar em nossa interpretação.

Como vimos, sua proposta de uma análise da ironia se focará na ironia em seu acontecimento contextual e na ação de inferência do intérprete. Neste sentido, a ironia “em uso” geralmente é vista em contexto de uma hipotética “cena irônica”: há o ironista, com intenção irônica, e sua plateia pretendida, que “pega” (ou não) a ironia. E já aí temos o primeiro problema: e as ironias que acontecem sem um autor que as intencione? E as ironias intencionadas pelo ironista, mas que não são compreendidas enquanto tal? Ambas ainda são ironias?

Essas questões já indicam algumas das dificuldades de pensar a ironia apenas em seu aspecto formal, descontextualizado. Hutcheon quer superar uma visão tradicional, para a qual se pensa o sentido irônico funcionando como um dito superficial, que guarda um não-dito oculto e mais “real”, que pode ser decodificado pelo intérprete. É a dimensão interacional e contextual que pode transbordar a abordagem tradicional da ironia como mera figura retórica, aproximada da metáfora ou de uma alegoria (já que ambas também são formas de dizer algo para referir-se a outra coisa).

Mas o que falar sobre os violentos efeitos emocionais, os risos ou lágrimas, gerados em contextos concretos de ironia funcionando, que não costumam ocorrer em usos retóricos de alegorias ou metáforas? A ironia parece sempre criar esta espécie de relação de poder, baseada numa certa hierarquia das relações de comunicação, na qual há iniciados que entendem e não-iniciados excluídos, os quais poderiam reagir emocionalmente ao perceberem esta exclusão. Este aspecto agudo do irônico, que distingue a ironia das alegorias e metáforas, Hutcheon chamará de suas “arestas emocionais”.

A autora busca então sair desta concepção formalista de ironia como dito/não-dito, recorrendo a propostas pragmáticas de análise linguística. A análise que faz parece

compartilhar a concepção da “contingência da linguagem” de Rorty, já que para ela a comunicação ocorre como uma espécie de milagre, dada a complexidade imensa de códigos apreendidos por duas pessoas, para que ambas possam de fato chegar ao entendimento, graças a um “evento comunicativo”. É preciso um processo de modelação cultural imenso, ocorrendo desde grandes trabalhos institucionais a pequenos aprendizados íntimos, entre ambas as partes da conversa, para que se estabeleça uma estrutura que funcione como enquadramento de normas para que a linguagem, os gestos, as ênfases, possam ser de fato percebidos enquanto tais.

O fato é que mesmo em grupos fechados há um grande número de fatores envolvidos, nos quais desejos e expectativas, além de determinantes sociais como faixa etária, classe, sexo e etnia, podem participar distorcendo e alterando os códigos comunicativos que produzem as circunstâncias de elocução. Hutcheon então irá adotar o termo “comunidades discursivas”, que busca englobar uma série de abordagens a respeito do tema.

Sei que esta é uma palavra sobrecarregada hoje em dia, usada para enquadrar tudo desde um conceito de nacionalismo como ‘comunidade imaginada’ (ANDERSON, 1983), até a noção de resistência e poder na ‘comunidade inoperante’ (NANCY, 1991). Já se mencionou que ‘agora se espera da comunidade que ela traga o socorro antes buscado nos pronunciamentos da razão universal e suas traduções terrenas’ (BAUMAN, 1992, p. xix). Mas eu sei também que muitos teóricos – feministas, *new historians*, e outros – têm se voltado, com sucesso, para o conceito de uma comunidade extensa de costumes e hábitos que formam e são formados por discursos culturais. É esse quadro de referência geral que eu quero invocar [...] (HUTCHEON, 2000, p. 137).

Sua proposta então é pensar este modelo de “comunidade discursiva”, na qual um grupo de pessoas utiliza-se do mesmo sistema de “sinais de fala” e compartilha o entendimento sobre hábitos e regras de conduta de expressão, interpretação e resposta. A pesquisadora soma a esta concepção do agenciamento coletivo da “comunidade” a formulação de Foucault sobre os campos de discursividade, nos quais as “formações discursivas” surgem dentro de construtos disciplinares de saber-poder sócio-históricos, que por sua vez realizam em seu conjunto as próprias práticas de subjetivação autorizadas.

É dentro desta “comunidade discursiva”, que estabelece repertórios e competências, enquadramentos e convenções linguísticas, e na qual se faz possível

compartilhar os valores e crenças comunitários que realizam grandes feitos (os “vocabulários finais” de Rorty), que a ironia pode acontecer. É preciso uma série de “suposições probabilistas” que garantam um tipo de “ambiente cognitivo” atento a certas modulações do discurso, além de “informação contextual” compartilhada, para que alguém desenvolva o “ouvido” para ironia, e para que ela “aconteça”.

Todos nós participamos de diversas comunidades deste tipo, todas igualmente complexas, ainda que certas comunidades favoreçam mais a ironia e outras não. É dentro destas “comunidades discursivas” que age o “território interindividual de reconhecimento”, presente não só na ironia, como em toda comunicação. O diferencial é que para a ironia “acontecer” provavelmente é necessário que os pressupostos de comunicação, de normas sociais ou ideológicas em funcionamento naquele contexto sejam partilhados em um grau maior do que se espera num diálogo sem intimidade. Talvez por isso se diga que a “ironia é uma questão de compreensão silenciosa” ou uma “questão de cumplicidade ideológica – um acordo baseado em uma compreensão partilhada ‘sobre o que o mundo é’” (CHAMBERS, 1990, p. 19 apud HUTCHEON, 2000, p. 148).

São estes grupos que fornecem os códigos e enquadramentos para reconhecimento da ironia. Mas é possível um identificador em nível semântico? Quais são as “marcas” da ironia? Como funciona a atribuição de um significado irônico? Hutcheon começa a discussão sobre a semântica da ironia desenvolvendo a ideia de que a atribuição de significado a um texto é um processo, uma atividade social. Dentro desta concepção, o reconhecimento do significado irônico tem três características semânticas principais: ele é *relacional*, *inclusivo* e *diferencial*.

A ironia opera de maneira *relacional* já que o momento de sua performance ocorre somente quando se criam relações semântica que não incluem apenas a relação do dito com o não-dito, mas também a relação entre ironista, intérprete e “alvo”, estabelecendo-se e cruzando-se as diversas relações entre comunidade discursiva e seus níveis sociais. A ironia surge nos contrastes em que se situam os participantes com relação às suas expectativas e desejos, no jogo de perspectiva do sujeito com o grupo.

É *inclusiva* porque incorpora, mais do que opõe, os dois polos de ambiguidade dito e não-dito. É como se dentro da ironia oscilassem simultaneamente, e muito rápido, ambos os sentidos de maneira que essa simbiose gerasse um terceiro polo, que estivesse

no *entre*. Este sentido de inclusão dos polos opostos operaria como por superposição e simultaneidade, já que é ambas e nenhuma, à maneira de uma foto feita com dupla exposição. A interpretação irônica é aquela que consegue captar esta interação inclusiva, que produz uma “terceira nota” anfíbia.

E por fim, a ironia é *diferencial*, de maneira que só pode apresentar seu sentido irônico se diferindo do convencional. Assim como a metáfora e a alegoria, a ironia é um artifício que diz algo para dizer-se outro. Mas enquanto aquelas se produzem por analogia ou semelhança de ambas as partes, a ironia parece acontecer por um contraste radical de ambos os polos. Nela, por vezes, também se associam o fingimento e a dissimulação, quando ocorre um jogo de simulação com um querer dizer algo que não se quer dizer. No entanto, diferindo também da mentira, a ironia parece guardar um aspecto intencional, de querer ser reconhecida como ironia.

O próximo elemento para o qual Linda Hutcheon chamará atenção serão os sinais contextuais e marcadores textuais específicos, que possuem função de indicar aos intérpretes que ali eles devem reconhecer ou atribuir a ironia. A autora lembra que em algumas teorias se vê o contexto como um “efeito” criado pelo texto escrito, ou como circunstâncias semânticas inclusas na elocução, mas ela deseja sugerir sua própria proposta, que parte do contexto pragmático.

No caso da ironia a dificuldade se multiplica, dado que a mesma elocução pode ser tanto irônica quanto não, a depender em parte do contexto. Hutcheon começa esta parte lembrando sobre a necessidade de sobreposição das comunidades discursivas para que haja o “contexto” de normas e crenças para constituir a compreensão anterior do que se traz à elocução. Para além deste ponto, ela elabora três formas de determinação contextual: o *circunstancial*, o *textual* e o *intertextual*.

O contexto *circunstancial* se relaciona com o momento social e físico da situação de enunciação. Essas circunstâncias são o que permite a ativação do não dito, do “campo operacional” do enunciado da ironia: “quem está atribuindo o que a quem, quando, como, por que, onde?” (HUTCHEON, 2000, p. 206). Em quais circunstâncias publicou nosso autor ironista, quem poderia ter reconhecido a ironia em tal circunstância, ou se não reconheceram, por quê?

O segundo contexto é o ambiente *textual*, que fornece elementos, procedimentos e indicações que permitam ou estimulem a ironia a acontecer. São as sugestões internas



prévias ao enunciado, os sinais, os enquadramentos e marcas que, acumulados, criam um contexto textual anterior que favorecerá o reconhecimento de intenção irônica no momento adequado.

E o terceiro tipo de contexto é o *intertextual*, que se compõe de todas as elocuições que se relacionam de maneira relevante com a situação em questão. É este contexto intertextual que pode produzir uma modificação na significação irônica de uma obra de arte, por exemplo, a partir de novos textos ou obras reconhecidas nessa relação intertextual com o enunciado.

Os diversos estímulos contextuais são aquilo que possibilita e garante o reconhecimento de uma intenção irônica dentro da situação de enunciação. Estes indícios fornecem uma moldura que sinaliza e produz a expectativa de que se venha a fazer uma inferência de ironia na interpretação. Como vimos, estes demarcadores e indícios fazem parte de uma codificação que reside no interior das comunidades discursivas, e cujo reconhecimento só ocorre se há sobreposição das comunidades em ambos os polos da comunicação.

Então quanto maior a aceitação mútua destas convenções de sinalização, tanto mais provável será o reconhecimento da intencionalidade de ironia. Estes sinais são dependentes da cultura, e seria muito difícil imaginar marcadores abstratos que pudessem garantir o pleno reconhecimento da intenção irônica em todas e quaisquer comunidades. Além disso, coloca-se a questão: os marcadores de ironia são feitos para sinalizar sua presença da intenção do ironista no enunciado ou sugerem que talvez dada elocução pudesse ser, mas não necessariamente, também interpretada como irônica? Essa questão aponta para o tema da inferência da intencionalidade, que veremos a seguir.

Antes de entrar nesse ponto, Linda Hutcheon sugere ainda algumas possibilidades de marcadores a serem identificados dentro das codificações culturais, misturando-se sugestões de intencionalidade, formalismo e inferência. Esses enquadramentos sugestivos, como vimos, variam e podem funcionar (ou não funcionar) somente em seu contexto determinado. A autora sugere que a distinção mais adequada dos marcadores seja antes feita por via de sua função do que por uma tipologia de sinais.

Ela começa sugerindo que haveria certos marcadores que exercem função *metairônica*, agindo como um gatilho que sinaliza o início do jogo irônico no enunciado. Seriam estes: (1) indicações ou avisos diretos, apresentados pela voz do autor (títulos,

epígrafes, declarações diretas); (2) violações de conhecimento partilhado (erros propositais de fato, julgamento); (3) contradições dentro da obra (“cancelamentos internos”); (4) choques de estilo; (5) conflitos de crenças (entre o nosso e aquele que podemos suspeitar que fosse o do autor) (HUTCHEON, 2000, p. 221).

Dentro desta operação metairônica, deve-se incluir também os marcadores paraverbais, que são: os marcadores *gesticulatórios*, como levantar as sobrancelhas, piscar maliciosamente, fazer aspas com os dedos. Os marcadores *fônicos*, como limpar a garganta, mudar a entonação de voz ou a velocidade de fala. E no caso de textos, os marcadores *gráficos*, como itálicos, travessões, pontos de interrogação, aspas.

Além desses marcadores que agem indicando a ironia, há os marcadores de função *estruturadora*, que buscam criar um arranjo indicativo dos pontos onde o dito confronta o não dito, para produzir a “terceira nota” irônica. Os tipos de marcadores geralmente aceitos como funcionando estruturalmente são: (1) várias mudanças de registro linguístico; (2) exagero/abrandamento expressivo; (3) contradições/incongruências; (4) literalização/simplificação; (5) repetição/menção ecoante (HUTCHEON, 2000, p. 224). Nada impede que haja marcadores que possam ser simultaneamente metairônicos e estruturadores, mas geralmente estes últimos ocorrem nos enunciados, enquanto os primeiros ocorrem mais frequentemente por via de sinais paraverbais.

Isso nos leva para a questão do reconhecimento da ironia nos textos. “Diz-se que a ironia mais eficaz é a menos abertamente sinalizada, a menos explícita – quando o risco de incompreensão e desentendimento é maior” (MIZZAU, 1984, p. 25 apud HUTCHEON, 2000, p. 218). A citação indica uma espécie de “problema de economia de expressão” na ironia: aparentemente, quanto menos sinais, mais sofisticada a ironia se apresentará, e mais sutil e espirituoso seu ironista parecerá. Mas se é a sobreposição das comunidades discursivas que permite o reconhecimento da ironia no texto, como identificar com acerto a intenção do ironista?

A questão da intencionalidade e do reconhecimento da ironia é um dos pontos mais complexos no tema. Um dos modelos prévios, que Hutcheon relembra de outros autores, é aquele em que haveria ironias *estáveis*, claramente intencionadas e facilmente reconstruídas, e seu polo oposto, as ironias de *situação*, ironias incidentais que poderiam ocorrer sem um ironista intencionando-as. Mas basta pensar nos ataques do pós-estruturalismo ao tema da intenção do autor (como nas discussões da “morte do autor”,

BARTHES, 1984), ou na proposta de uma “semântica da expressão” (ALTIERI, 1981), que complexifica a relação entre significado e intenção, para que indiquemos o problema delicado com este tópico. Além disso, a diversidade de entrecruzamentos das comunidades discursivas e os muitos graus de comprometimento do ironista com seu enunciado irônico poderiam levar ao desespero alguns teóricos mais formalistas sobre o tema.

Hutcheon faz sua própria proposição sobre a intencionalidade, ao pensar num “acontecimento irônico” no qual o intérprete ganha papel de agente ativo, ou seja, a função intencional da ironia deve ser ativamente criada e colocada em jogo pelo intérprete (HUTCHEON, 2000, p. 177). Poderíamos complementar esta definição a partir de Darren Hick (2012, p. 90), para quem o intérprete produz uma “intencionalidade hipotética” a partir das marcas e enquadramentos semânticos. A ironia é uma modalidade de atribuição de um significado, além de inferência de uma atitude, mas ambas seriam realizadas pelo intérprete que reconhece a intenção do ironista. A autora busca superar a concepção “intencionista”, marcada pela cumplicidade e reconhecimento mútuo entre ironista e intérprete, em prol do que chama concepção “voluntarista”, na qual somente o intérprete deve prestar contas, posto que, no final, toda ironia surgiria apenas no reconhecimento do intérprete.

No entanto, não deveríamos abandonar a construção de hipóteses sobre a intenção, mas apenas alargar as possibilidades de inferência. A intenção é uma das poucas coisas que permite distinguir a ironia de uma mentira ou da dissimulação. Além disso, o caráter deslizante e suspeito do sentido irônico, seu movimento de ocultar informações quando não há necessidade, pode ser resolvido pela inferência de uma hipótese de intenção, construída numa interpretação que veja ironia no enunciado.

Hutcheon busca indicar que a inferência de intenções permite a criação de um enquadramento categórico para a compreensão dos enunciados. Ela acredita que o recurso a um “poder discursivo” ao estilo de Foucault, em que as intenções do enunciado são difusas num “anonimato invisível” da linguagem (SAID, 1986, p. 188), não responde bem às maneiras complexas pelas quais o agenciamento humano se reafirma, e em especial na ironia que possui sempre uma implicação emocional.

Neste debate sobre a intencionalidade, a autora aponta três funções que a inferência de uma “intenção hipotética” irônica pode satisfazer. A função *psicoestética*

vai no sentido de ver na intencionalidade uma garantia de controle consciente do efeito textual irônico (que não seria, nesses casos, acidental). Neste sentido, o propósito buscado pelo ironista se torna inteligível por trás do ato da comunicação. A função *semântica* da intencionalidade busca tornar o significado irônico estável, por meio de uma invocação ao sujeito “real” por trás do enunciado, que teria uma intenção que se validaria na interpretação. E por fim, a função *ética* busca jogar a responsabilidade de garantia de compreensão da ironia para o ironista codificador, que deve coordenar suficientes códigos, marcadores e informações contextuais, aos quais o intérprete possa ter acesso no momento da interpretação.

Como vimos, a capacidade de produzir respostas afetivas, que podem ir das gargalhadas às lágrimas, é definida por Hutcheon como as “arestas cortantes” da ironia. Geralmente é por meio destas respostas emocionais que se deseja cobrar responsabilidade ao ironista quanto à sua intenção irônica, acusando sua motivação de produzir aquelas reações. Será dentro do jogo das respostas emocionais, no grau de cumplicidade ou de exclusão produzido, que encontraremos a reflexão de Hutcheon sobre as “arestas emocionais” da ironia.

As respostas emocionais podem ser definidas num espectro de valorações que vai do desinteresse com o assunto à posição de superioridade, do cúmplice ao contencioso, e será a partir destas respostas que se poderá pensar as possibilidades políticas, e o que Hutcheon chamará de aspecto “transideológico” da ironia.

Diferente de outras estratégias retóricas, a ironia pode deixar pessoas verdadeiramente muito irritadas. Seu desequilíbrio, que se reforça com o silêncio do não-dito, implica, como vimos, na atribuição de um julgamento quanto à intenção do ironista. A visagem desta atitude irônica pode ser interpretada como avaliação, sentimento de distinção ou até de julgamento, o que produz os efeitos perlocutórios que Linda Hutcheon define como o gume afiado das “arestas” da ironia.

Por exemplo, quando se infere o deboche na ironia, busca-se reconhecer uma postura emocional no ironista, que utiliza a ironia para mascarar seu desprezo ou desgosto. Mas não é só o ironista que tem sua parte no elemento afetivo: o alvo da ironia também pode sair bastante magoado na “cena irônica”:

Historicamente os discursos ocidentais sobre a ironia têm sido divididos de acordo com seus julgamentos e suas explicações da intenção e do

impacto da ironia; eles têm sido separados entre modelos de sedução e agressão, entre percepções de sua capacidade de incluir e excluir, entre ideias de desarmamento (e difusão) e de detonação violenta de efeitos e afetos. (HUTCHEON, 2000, p. 65).

O que não muda ao longo destes contrastes sobre seu poder ou impacto é que ambos os lados admitem que há este elemento emocional implícito na ironia, num jogo em que o ironista e o intérprete possivelmente fazem julgamentos sobre a capacidade e a posição intelectual do outro, e estabelecem relações de distanciamento e envolvimento. Esta relação de avaliação estabelece-se na mão dupla, portanto, tanto na inferência de intenção quanto no reconhecimento interpretativo.

Sendo dependente de contexto, inevitavelmente se constroem relações de poder, dentro da enunciação irônica, que podem ser vistas positivamente (cumplicidade, inclusão, reforço, participação) ou negativamente (exclusão, oposição, ridicularização, oposição). Alguns modelos comunicacionais da ironia apontam a necessidade de haver uma plateia excluída, que não compreende a intenção do ironista e que teria levado a ironia ao pé da letra.

Isso leva a interpretações que veem na ironia a presença de uma “vítima” excluída e à produção de um sentimento positivo de participação por parte daqueles que reconhecem o sentido oculto. Mas nesta leitura, a intencionalidade do ironista parece implícita ao enunciado, não sendo produzida pela interpretação. Hutcheon quer antes pensar que é pelo vazio, uma “lacuna de intenção”, gerada pela circunlocução irônica do silêncio não-dito, que se produz seu elemento de “aresta” emocional, cuja intenção pode ser inferida posteriormente, numa interpretação que determine a motivação da ironia.

É a falta de distinção clara entre as múltiplas funções possíveis da ironia que causa os desacordos quanto ao efeito, à apropriabilidade e à ideologia de seus enunciados. São diversas as finalidades e motivações que podem ser vistas como “irônicas”, e como temos visto, um dos problemas teóricos nesse debate é tentar definir uma coisa apenas chamada “ironia”, que depois saímos aplicando a todas as elocuições possíveis de identificarmos enquanto tal.

Hutcheon propõe pensar então como, no processo de atribuição do significado irônico, as *motivações projetadas inferidas* funcionam, por via da interpretação. Para isso, ela irá construir um diagrama de funções, que sugere que nenhuma interpretação positiva ou negativa tenha privilégio sobre a outra, indicando antes que a aprovação ou

desaprovação vem das motivações que inferimos, de seus usos e funções em determinado contexto circunstancial.

É dentro deste espectro de efeitos emocionais que podemos reconhecer como a ironia pode passar, por exemplo, de figuração democrática a uma deplorável “linguagem opressora”. O diagrama visto em Hutcheon (2000, p. 76) desenvolve, numa escala de carga afetiva que vai de mínimo a máximo, descritas em dois polos de reação favoráveis/desfavoráveis, diversas funções de intencionalidade conforme reconhecidas pelo intérprete.

Começando na base, a lista aponta os aspectos positivos e negativos. Temos assim a função REFORÇADORA: enfática ou decorativa; função COMPLICADORA: rica ou imprecisa; função LÚDICA: humorística ou irresponsável; função DISTANCIADORA: renovadora ou descomprometida; função AUTOPROTETORA: autodepreciativa ou arrogante; função PROVISÓRIA: desmistificadora ou hipócrita; função DE OPOSIÇÃO: transgressora ou insultante; função ATACANTE: corretiva ou destrutiva; função AGREGADORA: inclusiva ou excludente.

Começando em intenções mais brandas e chegando até onde as funções da ironia podem produzir descargas afetivas mais intensas, o diagrama de funções desenhado por Linda Hutcheon apresenta uma série de atribuições intencionais operativas, que podem ser inferidas pelo intérprete. É a posição do intérprete perante esta escala de inferência que determinará sua aprovação ou não da motivação atribuída. E com isto chegamos a nosso último ponto.

A ironia é, por vezes, vista como uma poderosa ferramenta de subversão, ou contraditoriamente, vista como forma de humilhação social. Conservadores e revolucionários, feministas e teóricos fascistas, por vezes, aprovam ou condenam seu uso. Assim, alternam-se louvores à sua capacidade de criar uma cumplicidade emocional agregadora, com a rejeição crítica à sua forma de exclusão enquanto linguagem iniciática de uma facção. Há na ironia, de fato, uma espécie de política perceptível, e teorizar as dimensões sociais e formais da ironia pode legitimar ou solapar uma grande variedade de interesses teóricos, que irão contradizer ou operar a serviço de uma vasta gama de posições políticas. Como Linda Hutcheon sugere, é como se, em termos éticos, a ironia fosse quase indeterminável. É aqui que a autora fará sua própria proposição sobre a política da ironia e sua apropriabilidade (ou não) em determinados contextos. “Não há

nada intrinsecamente subversivo no ceticismo irônico, nem em nenhum modo autoquestionador, internamente autodialogizado, nem relação necessária entre ironia e política radical” (HUTCHEON, 2000, p. 26). Muito pelo contrário, a ironia parece ser mais comumente vista como reforçando as hierarquias de poder estabelecidas, como uma espécie de refinamento urbano que ri do que seria agreste e rústico, numa malícia que avalia satiricamente a “incultura” de quem não a compreende.

Mas o que dizer a respeito de sua capacidade de funcionar como um contradiscurso, relativizando, desestabilizando e reutilizando os discursos de poder da elite a favor dos subalternos, no que chamam de seu potencial “antirrepresentacional”, muito apropriado para críticas feministas e pós-coloniais? Por vezes, o próprio sarcasmo irônico acaba se voltando contra seu objetivo original, invertendo assim sua “política” e sabotando sua autoridade.

Nesse sentido, alguns teóricos chegam a cogitar que uma política da ironia não seja possível, pois as “armas da ironia apontam para todos os lados” (ENRIGHT apud HUTCHEON, 2000, p. 26), e não haveria garantia de seus usos políticos. Mesmo Rorty, com sua busca por uma ironia privada, acaba apontando para algo nesse sentido, já que o uso da ironia enquanto discurso público poderia ser perigoso. Revolução pode virar reação, e o inverso, dependendo da perspectiva que adotamos neste jogo.

Aqui voltamos à proposta pragmática de compreensão da intenção e da função da ironia em contexto. Para a autora, diferentes comunidades discursivas podem oferecer diferentes decisões sobre a ironia, em diferentes momentos. Por isso, ela decide partir da ideia de que nada seja garantido a respeito da política da ironia. Mesmo quando um ironista intenciona uma função opositiva para sua ironia, não há garantias de que tal efeito subversivo se realize.

É isto que ela chamará de aspecto *transideológico* da ironia: sem o reconhecimento da ironia, ela não acontece. E quando acontece, mudanças de contexto podem produzir mudanças na “política” da ironia. É o evento de inferência intencional por parte do intérprete aquilo que criará a avaliação sobre sua potencialidade política. Mas Hutcheon gostaria de ligar a mensagem que o enunciado irônico possa ter às circunstâncias interpretativas, das quais dependem seus possíveis efeitos políticos.

Portanto, assim como a ironia surge no contexto do ato de inferência interpretativa, seu potencial político também participa deste momento. Mas se a ironia

escapa ao seu “autor ironista”, também escapa de seu “autor intérprete”, posto que um novo contexto e uma nova comunidade discursiva podem contestar a posição política originalmente inferida. Não há, portanto, uma política intrínseca dentro da enunciação irônica, nem uma ética própria do irônico, e então tudo depende do contexto, do intérprete e do reconhecimento (ou não) dos códigos, marcadores etc.

É dentro do campo contextual que se pode falar de apropriabilidade da ironia. Mesmo no interior de cada agrupamento, há grandes diferenças ideológicas em disputa, e, portanto, mutáveis. O enquadramento dado pelo ironista, por exemplo, pode não produzir indícios metairônicos suficientes para aquele contexto. O bom uso destes códigos e sinalizações não deixa de ser necessário. Mas, voltando a Hutcheon, para quem as comunidades discursivas são o que possibilita o reconhecimento da ironia, não se pode culpar um grupo por não ter reconhecido certa ironia, caso não esteja jogando com seus próprios códigos e marcadores, posto que, afinal, a intencionalidade do ironista não vale muito se não for reconhecida pelo intérprete.

A ironia é um jogo arriscado, já que é sempre possível que não seja reconhecida, ou que, quando reconhecida, produza efeitos emocionais contrários aos esperados. As comunidades projetadas como destino podem não perceber a intenção da ironia, e mesmo ao percebê-lo, podem não querer aceitar a ironia como adequada àquela circunstância.

Será nesse problemático dilema, nesse campo de disputa da política transideológica da ironia, que tentaremos situar *O Louco do Cati*, buscando estabelecer uma interpretação possível a partir de nosso reconhecimento e contexto. Mas antes de passar ao texto propriamente dito, passemos pela indicação de alguns elementos que nos permitirão fazer inferências de Dyonélio Machado enquanto ironista. Eles servirão de contexto inicial para o reconhecimento da ironia na obra.



## 2 A HIPÓTESE DO IRONISMO EM DYONÉLIO MACHADO

Tudo no mundo é convenção e pragmática, bastava converter o mal em bem para que o mal passasse a não existir sobre a face da terra... [...] Porque daí ninguém mais praticaria o mal, com receio de fazer o bem... Dyonélio Machado (1995. p. 171).

Ainda que comentadores, por vezes, tenham feito menções sobre as ironias, até hoje a hipótese de Dyonélio como autor irônico ainda foi pouco desenvolvida, e não encontramos um estudo exaustivo a respeito do que poderíamos chamar de “ironia dyoneliana” para nos sugerir uma base para interpretação de sua vida e obras a partir deste enfoque analítico. Por isso, neste capítulo buscaremos apresentar algumas possibilidades de filiação, que poderiam ter servido de inspiração para seu próprio ironismo.

Um dos recortes mais antigos da produção jornalística de Dyonélio Machado, que encontramos em seu acervo literário junto ao Espaço de Documentação e Memória Cultural do Delfos, na Pontifícia Universitária Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), é uma crônica sua, publicada em 30 de junho de 1915, no jornal *Gazeta Alegretense*, na coluna intitulada “Zum-zum da Capital”. Inspirado pelo início da temporada esportiva daquele ano, ele inicia o texto afirmando que se senta para pensar sobre as predileções do desporto no momento. Mas já antes de fazer seu pronunciamento a respeito, resolve por se afastar do ato narrativo, sugerindo pensar menos nas vitórias e derrotas passageiras do que no que realmente foi inolvidável daquele evento.

Numa época quando o futebol apenas começava a se instalar no Brasil, Dyonélio afirma que o que mais lhe vale o “gasto de tinta” é a aderência das mulheres ao “sport”: “Iniciado pelo sexo feio, encontra agora éco<sup>1</sup> em pleno Mundo Feminino. Secundaramos na acção as nossas Patricias, dando-lhe vida e encanto, prodigalizando-lhe a sua graça, o seu amor, tornando-o appetecido e invejavel.” (MACHADO, 1915). O jovem Dyonélio, em sua breve participação como cronista esportivo, volta-se para o esporte feminino, como se dissesse: “Se querem saber, é isto que verdadeiramente me chama a atenção!”

---

<sup>1</sup>Todas as citações de documentos e textos antigos presente nesse trabalho buscam seguir a grafia do original. O documento citado aqui apresenta paginação irregular.

(MACHADO, 1915).

Este breve e gracioso texto se inicia com um marcador metairônico bastante claro, que revela os objetivos do autor ao escrever sua crônica. Ao iniciar como se estivesse apresentando sua perspectiva a respeito do tema “esporte”, e da crônica esportiva enquanto gênero para o qual ele tentará contribuir à sua maneira, ele afirma: “Tão vasto, tão profusamente espalhado na totalidade dos nossos centros – quanto não nos fornecerá de seiva com que nutramos o ventre, até então vasio, destas tiras, que nos lançam, da sua imobilidade mordente, um riso clausticante de ironia” (MACHADO, 1915).

De certa maneira, folheando jornais e revistas da época, podemos ver que este estilo de gracejo humorístico não era incomum à época. A *Revista do Globo*, criada uma década e meia depois, tinha sempre sessões nesse estilo, e autores como Álvaro Moreyra desenvolveram uma trajetória literária trabalhando numa linha que se definia entre a melancolia e o riso. Em outras palavras, a “imobilidade mordente” melancólica seria produzida como resposta emocional à “lacuna de intenção” do não-dito irônico de Dyonélio, e então o riso clausticante da atribuição do chiste a liberaria, na sugestão irônica de que os outros se preocupem em demasia com o esporte do “sexo feio”.

Em seu período da juventude, Dyonélio vivera uma experiência na capital do Estado, morando com outros jovens na “República do Império”, enquanto estudava para os preparatórios de medicina. Foi sob esta “comunidade discursiva” literária de sua juventude, que provavelmente desenvolveu-se sua potencial veia irônica. Afinal, como é possível uma República do... Império? Cultivaram-se ali as primeiras paixões literárias de Dyonélio, como quando se lembra da ocasião do “batizado” da república estudantil, por conta da inscrição do letrado:

Eu já falei na tournure humorística de Hermínio. Ele viu – com esse dom de prioridade dos verdadeiros humoristas – ele viu algo que, saindo do normal por obra da contradição, fica pelo menos engraçado. João Ribeiro, se não me engano, e num pequeno livro, olvidado hoje, *Páginas de Estética*, diligencia, ao que eu me lembro, por dar uma interpretação do fenômeno que não se distancia muito do que eu disse. De qualquer forma, o que fazia o absurdo da coisa era a antítese República-Império. E o absurdo aí, não exigindo repressão, pois para tanto não dava, só podia suscitar o riso. Como era um absurdo inteligente (é o que me parece), escapava ao ridículo. (MACHADO, 1995, p. 76)

Nos tempos sombrios da Primeira Guerra, os jovens faziam do humor sua arma:

“Estávamos em plena guerra que deveria derrubar o império que a desencadeara, o Império Alemão. E ao chegar a esse desfecho, anular a contradição, o conflito entre ‘república’ e ‘império’, desfazendo do mesmo passo o chiste humorista” (MACHADO, 1995, p. 76). Segundo Dyonélio, a República do Império teria criado uma espécie de território propício a este grupo particular de jovens, que não almejavam outro mundo senão o dos “sonhos temperados de blague” (MACHADO, 1995, p.76).

Era a época em que o simbolismo dominava a cena literária da capital. Porto Alegre, assim como Minas Gerais, possuía uma distinta recepção da literatura francesa, seus poetas adotando com mais força de estilo o simbolismo, em contraste com o parnasianismo em voga nos outros centros e na capital federal<sup>2</sup>. Essa origem simbolista é o primeiro dos contextos intertextuais que trazemos aqui, posto que seja geralmente pouco lembrado quando se pensa em Dyonélio Machado, escritor que, quando eleito para a Academia Rio-Grandense de Letras, escolheu ocupar a cadeira do simbolista Eduardo Guimaraens.

Algumas fontes fundamentais sobre o autor indicam a presença destacada desta filiação simbolista em sua trajetória, como Rodrigues Till (1995), que pesquisou documentações importantes a respeito de Dyonélio, em arquivos, cartórios e centros comunitários. Till revela, em um dos capítulos de sua obra, o encontro do registro de nascimento de nosso autor, batizado oficialmente de Deonélio. Till afirma que o “y” em seu nome fora na verdade uma substituição, comum em outros de sua geração: “Esta adoção do “y”, que era uma das manias dos poetas simbolistas, entre tantas outras, ficou celebrizada com a justificativa de Álvaro Moreyra, na explicação constante de seu livro famoso, *As amargas, não...*” (TILL, 1995, p.19).

Contemporâneo de Dyonélio, Álvaro Moreyra lembra, nesse livro de memórias, que sua geração teve muitas influências literárias, e que críticos e amigos viviam lhe pondo em alguma corrente: escola parnasiana, simbolista, penumbrista, futurista, modernista, católica... “Ora eu não pedi matrícula em nenhuma dessas escolas! Na verdade eu sempre fui um grande gazeteiro” (MOREYRA, 1990, p. 38). Em seguida, ele lembrará que muitos implicaram com a adoção do “y”, como João Luso, que disse em

---

<sup>2</sup> A respeito desse cenário, ver FISCHER, 2014, no capítulo sobre poesia simbolista gaúcha.

uma crítica a seu primeiro livro: “Álvaro Moreyra... a implicância desse ‘y’ e a vontade que se tem de errar este nome!”, ou Monteiro Lobato: “Já neste ‘y’ grego começa o trabalho de estilo em Álvaro” (MOREYRA, 1990, p. 49). E então, o poeta e cronista arremata:

Eu podia lembrar aos amigos e ao público geral que, descendendo de portugueses, encontrei no passado numerosos Vieyras, Ferreyras, Silveyras. Não lembro. Conto-lhes que eu me chamava mesmo com ‘i’ e que, certo dia, um jornal de Porto Alegre trouxe uma notícia assim: ‘Meliantes. Ontem à noite, pela cidade baixa, Álvaro Moreira e o seu costumado grupo andavam oferecendo à venda um gramofone. A polícia desconfiou da origem do instrumento e meteu os meliantes no xadrez.’ Eis aí porque aconteceu o meu ‘y’. Porque eu sempre tive medo das confusões. Isso, aliás, não evitou que surgissem, mais tarde, dois novos Álvamos Moreyras, fazendo coisas que eu nunca fiz... (MOREYRA, 1990, p. 51).

Como vemos por esta anedota, ainda que adotassem certo charme simbolista, os escritores dessa época buscavam por vezes disfarçar esta influência determinante. Dyonélio também adotaria o “y” simbolista, marca de filiação gravada já na mudança da grafia do nome. Em seu discurso de posse da Academia Rio-Grandense de Letras (publicado no jornal *Correio do Povo*, edição de 1 de dezembro de 1979), homenageando o poeta simbolista do qual decidiu ocupar a cadeira, Dyonélio lembra com detalhes o convívio do grupo da República do Império com outro grupo mais antigo, de Eduardo Guimaraens:

Éramos um grupo, a perambular errante pela Praça da Harmonia... éramos praticamente contemporâneos do Naturalismo, do Simbolismo. Os canhões troavam na maior guerra que a humanidade até então se empenhara – a Primeira Guerra Mundial. Já surgira o cinema, o automóvel. Nossos olhos, porém, estavam voltados para as grandes construções que, no terreno da literatura e da arte, haviam erguido obreiros como Flaubert, Zola, Anatole France, Dickens, Baudelaire, Verlaine, D’Anuzzio e, em língua portuguesa, Eça de Queirós, Gonzaga Duque, Cruz e Souza, Paulo Barreto. Misture você tudo isso, aqueça ao calor de uma mocidade entusiasta e sonhadora. Terá assim, não só a decifração de nossa formação literária, como um dos característicos da minha geração (MACHADO apud AGUIAR *et al.*, 2014, p. 18).

Se a princípio a relação com o simbolismo não sugere aspectos irônicos, passemos à indicação do crítico Edmund Wilson. O crítico distingue a escola em duas vertentes, sendo que a que nos interessa é geralmente esquecida nos manuais escolares. Quando falamos em simbolismo francês, costumamos pensar naquilo que Wilson chama de

vertente “sério-estética”, associada a grandes nomes como Mallarmé e Verlaine (WILSON, 1967, p. 20-22). No entanto, esquecemo-nos de outra linha, que existe na forma de uma “contraposição complementar”, da qual participaram poetas como Corbière e Laforgue. Esta outra tendência, chamada por Wilson de “coloquial-irônica”, aparentemente não buscava “dar um sentido mais puro às palavras da tribo” (WILSON, 1967, p. 74), mas colocar em confronto os diversos vocabulários, que iam da torre de marfim à sarjeta e ao cadafalso.

Esta vertente “coloquial-irônica” em geral é esquecida, mas logrou influenciar profundamente, aqui no Brasil, a estética de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário Quintana (BONVICINO, 1989, p. 25). Poderíamos sugerir, meio despretensiosamente, que o grupo de jovens literatos da República do Império seriam os “coloquiais-irônicos” de Porto Alegre, com seu desejo de viver entre o “sonho e a blague”, enquanto o grupo de Eduardo Guimaraens poderia ser a vertente de autores regionais dos simbolistas “sério-estéticos”. Obviamente, se seguida à risca, esta definição não se confirmaria plenamente, já que o poeta Alceu Wamosy, do grupo de Dyonélio, guardava elementos bastante “sério-estéticos”, e parnasianos até.

Partamos dessa filiação simbolista para uma próxima. Em seu texto, *A literatura como consciência do povo* (MACHADO, 1995, p. 55-65), o autor cita os grandes satiristas da antiguidade: Juvenal, Horácio, Lucídio, Martialis. A citação feita em latim, acompanhada da indicação do capítulo e verso onde consta, deixa registradas suas raízes cultivadas numa longa tradição satírica, cuja essência se resumiria no mote “rindo se corrigem os costumes”.

A citação de Horácio e Juvenal surge no texto, pois Dyonélio quer retomar o tema do debate, da relação entre poder público e escritores, lá na Antiguidade. Horácio teria sido cumulado de benesses, para assim retribuir com uma ode ao imperador Augusto. Já Juvenal representa o escritor fracassado, azedo porque marginalizado, mas que consegue sucesso ao final da vida com suas sátiras. Em todo caso, o texto de Dyonélio busca polemizar contra a submissão do escritor ao poder público, que poderia explorar essa vassalagem em troca de obras reverentes ou que agraciam o governo.

É como se estivesse querendo, indiretamente, ironizar a cooptação de escritores que funcionam como “intelectuais orgânicos” de um partido, ou do próprio Estado. Dyonélio faz digressões, e brinca ao final: “Nesta altura, os organizadores deste debate já

hãõ de estar mais do que convictos de que foi em pura perda a minha convocação para semelhante empresa” (MACHADO, 1995, p. 63). Afinal, seu jogo irônico parece multiplicar os pontos de vista, complexificando ao mesmo tempo em que pouco respondia assertivamente.

Em seus relatos, Dyonélio também costuma citar os ironistas humoristas, no sentido inglês do termo *humour*. É sabido também que Dyonélio era um apreciador assíduo de *As Aventuras do Sr. Pickwick*, de Dickens, recomendando-o sempre entre seu círculo de amizades (MACHADO, 1995, p. 88). Mas o nome que se deve destacar aqui seria Machado de Assis, a quem Dyonélio citava com frequência, como na entrevista de 23 de agosto de 1980, publicada no *Caderno de Programas e Leituras*, onde os entrevistadores Léo Gilson Ribeiro e Danilo Ucha perguntam qual autor brasileiro que mais o sensibiliza:

- É o velho Machado de Assis. Não em toda a sua obra, é claro, mas em alguns livros, e o que eu mais destaco é o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Certa vez li uma comparação de Machado de Assis com Dostoiévski, que este tratava dos grandes crimes e Machado dos pequenos crimes. Eu já havia sentido isso antes de ler esta opinião. (UCHA, 1980, p. 7)

Poderíamos seguir ainda desenvolvendo esta sua filiação ao humorismo literário, pois ela parece apresentar-se com força em diversos textos de Dyonélio. Mas partindo da relação com Machado de Assis, e de maneira a separar a questão da ironia da questão do *humour*, podemos sugerir certa característica da ironia dyoneliana.

Linda Hutcheon afirma que “Um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão da ironia e o humor” (2000, p. 20). Podemos começar pensando este conceito de ironia como uma espécie de ceticismo, em que uma “ironia amarga” é a história humana se repetindo ciclicamente, numa espécie de visão trágica, na qual aquilo que é “demasiado humano” repete-se sempre, nasce e morre, as gerações e os séculos vindo à tona e morrendo como ondas em uma praia. Como lemos no capítulo “O Delírio”, da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde (ASSIS, 2009, p. 70-71).

Em uma entrevista em 1956, Dyonélio viria a afirmar: “A grande lição que recebi da vida é que ela precisa ser vivida com uma enorme dose de indiferença. Indiferença diante dos triunfos, sempre tão poucos, como diante das frustrações, que tanto avultam, mesmo na mais obscura das vidas” (MACHADO, 1995, p. 51). Esta afirmação indica uma espécie de moral estoica, recebida provavelmente dos grupos positivistas dos quais participava quando jovem, e que transparece já na capa de seu primeiro livro ficcional, na forma da inscrição latina *Aequo Animo* (De igual ânimo). Tal citação se repetirá no prefácio de um de seus últimos livros publicados, *Endiabrados*, mostrando assim uma firmeza da convicção que levará ao longo da vida.

Muecke faz uma afirmação a respeito deste tipo de ironia, a qual se produz quando identificamos a história como registro da falibilidade humana, e a história do pensamento como registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos que seria a verdade, de fato era apenas uma verdade aparente: “Equivale a dizer que a literatura sempre tem um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia” (MUECKE, 1995, p. 19).

Este tipo de ironia cética e amarga poderia vir por influência de escritores naturalistas, que pesavam as tintas nos determinismos, como que animalizando o ser humano. Encontra-se também sutilmente na obra de Freud. O resultado a que chegamos nessa triangulação entre Machado de Assis, Naturalismo e Freud seria Schopenhauer, cujo pessimismo niilista influenciaria também o jovem Nietzsche.

Há na escolha de Dyonélio por favorecer personagens marginais, os “vencidos” da história, um amargor fatalista, presente já em seu primeiro livro, *Um pobre homem* (2017). Alguns críticos da época, entre desinformados e maliciosos, inclusive quiseram ver nesta sua predileção por perdedores uma projeção melancólica de sua biografia, dada sua infância vivida com certa precariedade. “É isso, ele me faz um desgraçado. Para ele, eu estava em todos os meus personagens, em todos” (MACHADO, 1995, p. 44).

Dyonélio dedica um capítulo inteiro de suas memórias a pensar a respeito do termo “pobre homem”, e não à toa chama sua autobiografia de *Memórias de um pobre homem*. “É bem possível [...] que aquele ‘pobre homem – *pauvre homme*’ que martelava os meus ouvidos fosse apenas o eco antecipado, retrógrado, do futuro [...]. E que o gosto que tomei pela expressão verbal tivesse sido criado e adubado pela Fatalidade” (MACHADO, 1995, p. 98).

Essa adoção de uma espécie de ironia autodepreciativa sugere proximidade com

outra fonte de ironismo que podemos inferir em Dyonélio. Sócrates iniciava sempre seus debates afirmando que sabia quase nada sobre o assunto, e jogando para seu destinatário a posição de especialista na questão. Linda Hutcheon, como vimos, define este uso da ironia como uma função autoprotetora, quando o ironista parece estar evitando posições de autoridade ao recorrer à autodepreciação. Esta ironia seria uma postura negativa, quando a fuga para a posição inferior aparece como recurso para não se desculpar por nada (mesmo quando se está destruindo o oponente), dada a adoção de uma posição subalterna de bobo confuso. Ou positiva, quando é reconhecido como modéstia ou humildade.

Sócrates foi o grande modelo deste tipo de ironia, que Aristóteles iria descrever em sua *Ética à Nicômaco* como a atitude de uma figura dissimulada ou “falso modesto”, *eiron*, que se opunha ao jactante, *alazon* (ARISTÓTELES, 1996, p.189). O recurso à ironia socrática era muito frequente em Dyonélio. Deve ter sido causa de muitas situações absurdas observar essa figura cheia de respeito enquanto sujeito público, conhecedor de latim, grego e francês, médico que chegou a diretor do Hospital São Pedro e foi um dos introdutores da psicanálise no Brasil, autor de pelo menos um grande livro, se colocando de repente na posição de mero ignorante, de provinciano humilde, adotando a simplicidade de um pobre homem.

E, assim como na irônica biografia de Sócrates, talvez esta ironia tenha condenado Dyonélio a ser, por mais de uma vez, mal interpretado, alternadamente, como uma espécie de caipira provinciano, ou como um refinadíssimo dissimulado. Temos nessa definição o movimento da função *inclusiva* da ironia, no qual a presença simultânea de extremos opostos cria uma “terceira nota” anfíbia (a confusão entre provinciano e sofisticado). No próximo capítulo voltaremos a este ponto, para mostrar como operava o jogo do autor com o vocabulário filosófico socrático-platônico.

A última indicação que deixaremos aqui será a proximidade de Dyonélio com a obra de Freud. A pesquisadora Inês Loureiro sugere que haja na escrita de Freud, além de uma ironia como expressão de autorreflexividade, uma ironia como conhecimento dos limites da linguagem e como objeto de estudo (no caso dos trabalhos sobre o “chiste” e humor), e um uso da ironia também como estilo literário. “Sua presença nos escritos de Freud é tão evidente e refinada que quase se faz desnecessário sublinhar a frequência com que o autor irrompe no corpo do texto” (LOUREIRO, 2007, p. 87).



Esta ironia presente no estilo literário freudiano viria do movimento constante em que se aproxima e afasta do texto, alternando entre uma entrega à escrita e a reflexão sobre as dificuldades de registro do tema, e estaria presente em diversos textos do autor, conforme sugere Patrick Mahony (1990, 1992). O que podemos brevemente sugerir é que o estudo da obra de Freud tenha feito Dyonélio absorver em sua própria escrita alguns destes registros freudianos da ironia, e mostraremos como parte do vocabulário psicanalítico opera na ironia dyoneliana a seguir.

Simbolismo, autores satíricos, humorismo, ironia cética, socrática, freudiana... A partir destes apontamentos que sugerem possíveis “pais espirituais” do ironismo de Dyonélio Machado, passemos agora a um exercício interpretativo, buscando demonstrar como em seu *Memórias de um pobre homem* temos diversos indicativos de ironia. Partindo das definições do autor, tentaremos indicar um modelo metafórico de entendimento que possa depois operar em *O Louco do Cati*, num jogo com diversos vocabulários que teriam aparecido como redescrição autocriadora de nosso autor com suas “marcas cegas”.

## 2.1 Aspectos da ironia dyoneliana

Como vimos, Linda Hutcheon sugere que a ironia “acontece” de fato no momento da interpretação, num processo que envolve os códigos compartilhados pelas comunidades discursivas, os marcadores de ironia e o reconhecimento de possíveis intenções por parte do ironista. Por isso, passemos a indicações de como poderíamos reconhecer a ironia de Dyonélio em seu texto memorialístico, buscando apresentar um modelo metafórico que nos permitirá ler *O Louco do Cati* sob o viés da ironia dyoneliana.

Richard Rorty define o processo de autocriação do ironista como um processo de redescrever a si mesmo se distanciando, e ao mesmo tempo se apropriando e distorcendo outros vocabulários determinantes. No texto autobiográfico que estudaremos neste capítulo, podemos identificar Dyonélio jogando com uma série de vocabulários, os quais nosso autor domina quando chega à sua maturidade. Estes serão o vocabulário freudiano, o vocabulário filosófico (platônico-aristotélico, da estética do gênio, vocabulário marxista), e o vocabulário de termos técnicos ligados a ciências exatas ou aplicadas, como Economia ou Biologia, além de sugestões de autoconsciência retórica ou conhecimento

do efeito emocional que seu texto produz. Esperamos com isso indicar que se possa reconhecer, através de um palimpsesto, o processo de autocriação ironista de Dyonélio.

Dyonélio inicia *Memórias de um pobre homem* descrevendo sua infância, afirmando-a como marcada pelo signo da solidão. As vastidões do pampa, o espaço aberto que gera uma “claustrofobia às avessas”, na qual a infinitude do horizonte parece não ter sentido. Dyonélio alude aos desertos bíblicos, terras quase estéreis, onde o Deus de Jó “liberta o onagro” para correr, e onde se tinha por teto a solidão. É deste cenário mítico que surge uma companhia de circo taciturna e misteriosa, lona remendada, a exhibir o espetáculo de uma pantomima. “É um drama. Mudo. E essa circunstância intrínseca aumenta-lhe o significado, quando levado à cena nesse teatro sem fim da campanha vazia” (MACHADO, 1995, p. 85). É a imaginação sonhadora, que completará também os silêncios emocionais vividos em sua infância.

Estas solidões amplas condicionam a hospitalidade dos habitantes da fronteira, fazendo com que até mesmo os forasteiros como os mascates sejam bem-vindos, já que mesmo impertinentes, podem trazer consigo notícias. Nesta monotonia quase fatal, são os livros que permitem abertura a novos mundos, e presumimos que foi assim com o jovem Dyonélio. A criança se aproxima dos livros, e neste “movimento de aproximação com o livro, a criança não poderá nunca escapar à fatalidade de ser dirigida. O que importa também em tremendo problema para quem a dirige” (MACHADO, 1995, p. 87). É um problema, pois a memória da infância é falsa,

[...] porque na verdade não é memória, mas uma amnésia dos fatos da vida infantil. Mais tarde, não podendo liquidar a angústia que todas as repressões criaram, o homem liquida a memória do desprazer. Se nós prolongássemos as angústias infantis não chegaríamos à idade adulta (MACHADO, 1995, p. 7).

A coletividade de adultos que guia as crianças tem, portanto, uma ingênua memória de sua própria experiência infantil, muito constituída de amnésias e repleta de brumas do inconsciente. No processo de crescimento, restaria então o imperativo, “inato a todo ser vivo”, de conciliação dialética entre Princípio do Prazer e Princípio da Realidade. Dyonélio resume a tarefa, de grande complexidade, na identificação dos dois termos, livro e leitor: “O livro pressupõe o mestre. Pois bem: devem ser duas crianças frente a frente, dotadas ambas dessa exatidão, frescura e originalidade que sempre encontrei norteando, tanto o julgamento do sábio, como o juízo das crianças” (MACHADO, 1995, p. 87).

É a criança que empresta “substância humana à simples ficção”: “a aptidão, inata no homem desde a infância, de tratar demiurgicamente a Mentira e dela tirar a Verdade” (MACHADO, 1995, p. 89). É o leitor que complementa o livro com sua leitura, completando-o com sua interpretação o sentido do texto. Aqui o adulto funcionaria também como um professor, assim como a ficção e os livros, perante a ingenuidade da criança.

E então, iniciando o capítulo seguinte, temos Dyonélio lembrando Brás Cubas, o narrador que fala do além-túmulo. Podemos indicar com uma surpresa ingênua: será intencional esta brincadeira, a ironia que temos ali, quando lemos um livro deixado para ser publicado somente quando seu autor já estivesse morto e vemos nosso autor dissertando sobre a “Realidade de Brás Cubas”? Neste momento, nosso ironista talvez assuma o papel de ser o próprio “morto que fala”, gracejando por trás das páginas, lá do além-túmulo:

Brás Cubas, por ser ficção, é tão real – minto! – é mais real do que a realidade. É a história (talvez hoje soasse melhor: estória) enfim, é a Vida – dum Ser que a devia ter vivido. Melhor? Pior? Menos perfeita? Isso nada vale, diante dessa verdade: era uma vida que a vida não fez. – E é quando acorre o Artista pra dar um quinau na Realidade (MACHADO, 1995, p. 90).

Dyonélio lembrará a página de “Abertura de sua vida” de escritor (ele usa maiúscula), o início de sua “vida ficcional”, como a necessidade de criação para si de uma Verdade. “O Velho Sanches”, conto ao qual alude, fala de um sujeito que projeta sua leitura dos clássicos sobre a realidade. “E não era ele a Ilusão?”, são as palavras de encerramento do conto (MACHADO, 2017, p. 26). E assim, nosso Brás Cubas fala por trás das páginas: “Brás Cubas [...] esse sujeito [que] nenhum respeito confere à cronologia – e eu estou seguindo o exemplo dele” (MACHADO, 1995, p. 90).

A personagem Velho Sanches então “não era um filósofo”, ainda que sua sabedoria cândida a isto não se opusesse, já que preservava o convívio com a simplicidade: “na antiguidade os filósofos eram homens simples, a verdade parecendo amar de preferência os humildes e os ingênuos, do que é ainda um vestígio eloquente a exatidão, frescura e originalidade do juízo das crianças” (MACHADO, 1995, p. 90).

Retomemos as etapas: temos a natureza infinita que vai moldando a ingenuidade da criança solitária, que por certa fatalidade acaba recebendo os livros que lhe caem nas mãos (fatalidade contingente, determinada pelos adultos e o acaso). O livro é como que

uma outra criança, uma Criança Sabida, que opera também como mestre ou adulto. Dyonélio fala desta verdade que criou, A personagem Velho Sanches, que leu livros demais, e projetava-os sobre a realidade, e que, no entanto, era ele mesmo a Ilusão.

Vemos em suas memórias o escritor como uma espécie de Brás Cubas, falando ele mesmo como uma ilusão, numa enunciação movediça que não sabemos bem como definir. Essa voz que está simultaneamente na posição de Criança Ingênua e na de um mestre espiritual que domina a autoconsciência ficcional do livro, esta é a voz irônica de Dyonélio.

Mas se, por um lado, a criança é esta figura simples, por outro, não quer dizer que sua ingenuidade seja beata: “As crianças!... Pense-se no *lust prinzip*, a qualidade formadora da mentalidade infantil – biologicamente cega e exclusivista, fazendo tábula rasa dos interesses alheios – e vai-se a gente defrontar com o elemento primacial da simplicidade” (MACHADO, 1995, p. 92). Há, portanto, um elemento cruel mesmo nas Crianças Ingênuas, que não pode ser esquecido dentro da configuração da psiquê que Dyonélio desenha.

Dentro do paradigma proposto dos encontros entre crianças, podemos chegar a uma “república de irmãos”, que no caso aqui é a República do Império: “sócios na maior empresa que a vida impõe aos jovens – sonhar – e me detenho numa das muitas etapas da Solidão. Já as percorri quase todas” (MACHADO, 1995, p. 90). Suas memórias passam assim a uma descrição nostálgica do grupo no qual teve sua formação literária, aquele que sugerimos que seria a “comunidade discursiva” original de Dyonélio. Aqueles jovens que não almejavam outro mundo “senão o dos sonhos temperados de blague”, eram “produtores e autoconsumidores” de sua própria arte e literatura: “Aos dezenove anos já havia acumulado uma experiência literária e me nutria também na cultura clássica ou pelo menos não desconhecia suas fontes principais” (MACHADO, 1995, p. 48).

Dyonélio Criança Ingênua vai, em seu texto, assim se avultando como a Criança Sabida-mestre. Foi nessa república estudantil que o autor viu a origem de seu destino literário, num “albergue, que, não existindo ainda como realidade tangível, tinha já a sua existência garantida como pressentimento e como ideia – a famigerada Ideia Platônica, que, em perseverança e teimosia, vale pelo indivíduo mais persistente” (MACHADO, 1995, p. 72). Neste grupo de jovens, sobre os quais pesava uma grande “carga do Ideal” e em torno do qual nosso autor se agrupou, Dyonélio via com “fundadas desconfianças

de que o Fado tinha planos mais vastos nesse particular”, formando ao redor deles núcleos de fantasia e blague (MACHADO, 1995, p. 93).

Poderíamos definir o elemento da blague como sendo a ironia, a reflexividade, a artificialidade e a sabedoria que surgem na dança dos jogos de linguagem, com a qual as Crianças Ingênuas se alternariam em seus papéis de Sabidas e irônicas (blague) ou inocentes, Ingênuas e idealistas (fantasia). Os trechos até aqui vão sugerindo os jogos irônicos com vocabulários psicanalíticos (Freud) e filosóficos (Platão). Dyonélio situava-se como Criança Ingênuas que encontrou um Princípio de Realidade, não só na “Realidade” mesma, mas também nos livros.

O que vai ao encontro do que propunha Richard Rorty, de que esse desafio de um “Princípio de Realidade” que os livros impunham ao autor, seria o próprio desafio de criar-se como escritor. Há este jogo com o leitor, em que o autor não se compromete totalmente, justo no momento em que tornava pública sua própria interioridade. Esta máscara aparece como que através de uma breve “aula de psicanálise”, na qual Dyonélio fala de si brincando com os vocabulários freudianos.

Mais adiante, começa a ser operado o funcionamento de um outro jogo, desta vez com uma espécie de vocabulário da “estética do gênio”, como aquele que se origina do Romantismo alemão. Textos como o de Immanuel Kant, em *Crítica da Faculdade do Juízo* (KANT, 2000), ou de Friedrich Schiller, *Poesia Ingênuas e Poesia Sentimental* (SCHILLER, 1991), criaram um debate que se desenvolveu ao longo do século XIX, e que aparecerá em *Páginas de Esthetica*, de João Ribeiro (1905, p. 10), livro que Dyonélio cita como leitura sua (MACHADO, 1995, p. 76).

O “gênio” da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant (2000), surge como a sugestão de uma criação da Natureza, que dota certos espíritos de uma predisposição para criar o Belo. O gênio aflora antes do aprendizado das regras das escolas de arte, podendo produzir aquilo que depois será julgado como “Belo” sem mediação de técnicas já estabelecidas. É a este “talento natural” que Kant chama de “gênio”, um talento dotado de originalidade, vigor e inspiração, que teria a capacidade de renovar regras já sedimentadas.

Foram essas sugestões da obra de Kant que produziram, em grande parte, o desenvolvimento do Romantismo e sua estética, que surge muito influenciada por essa concepção de inspiração do gênio. Schiller será um dos autores que desenvolverá este

tema: em seu *Poesia Ingênua e Sentimental* (1991) temos a distinção entre poetas ingênuos, irmanados com a natureza, espontâneos, cuja poesia brota de maneira irrefletida quase que organicamente, e os poetas sentimentais, reflexivos, que se afastaram da simplicidade e da força da natureza e se deixaram arrebatados pela força de suas próprias emoções e pensamentos.

Teremos então, na distinção que Dyonélio faz entre Criança Ingênua e Criança Sabida, algo desse debate. Poderíamos situar o ironista na segunda categoria, preocupado com as condições e capacidades de sua própria linguagem, reflexivo quanto à possibilidade de expressão dos próprios sentimentos através dela, questionando, invertendo, distorcendo os vocabulários para dar conta de sua própria versão dos fatos.

É em uma elaboração deste tipo, onde a reflexividade do ironista é disfarçada numa narração da ingenuidade da origem, que percebemos o próprio texto de Dyonélio. Já vimos que no início de seu livro ele apresenta-se como jovem solitário, gerado como fruto natural, alimentado da seiva do Pampa. Apresenta a chegada aos livros, afirmando a relação da aprendizagem que vimos: a Criança Ingênua que encontra a outra Criança Sabida. Em seguida, ele fará a correlação da primeira com sua terra, como na relação do gênio com a Natureza e com o próprio solo de onde nasce: “Criança não tem idade. Mas possuem quando grandes o seu lugar de eleição: é a Província. Aqui elas estabelecem um código de ingenuidade, de simplicidade, de inocência” (MACHADO, 1995, p. 92).

É também o espaço da Província que Dyonélio escolhe para habitar:

Claro: eu sou da Província. Nela nasci, nela vivo. É, ao mesmo tempo, delicioso e cruel viver na Província. [...] A palavra – que a Natureza, sempre pródiga, versátil e fantasista, deu também ao Homem – a palavra, sobretudo escrita (que é a menos estridente) se encarregou, em tantos anos de vida, de me instruir sobre as propriedades duma Província. Propriedades, – o que quer dizer: coisas que lhe são próprias. O que logo avulta é a simplicidade (MACHADO, 1995, p. 91).

Dyonélio parece definir sua filiação à terra através dessa simplicidade provinciana, adotando para si a figura simples do pobre homem. Para ele, é a simplicidade o bem mais precioso, já que tudo que de grande foi feito no mundo teria suas raízes nela. E, quando tudo de grande que já se fez no mundo, arte, política, religião, ciência, ameaça ruir pelo mau uso, é na simplicidade que reside o caminho para a salvação. “É que a Simplicidade, por mais estapafúrdio que isso possa parecer, não é, em si, uma coisa simples. Como o branco da luz solar, que resulta da combinação de várias cores, a

Simplicidade surge de uma situação dialética” (MACHADO, 1995, 91).

Então adicionamos à cena das duas crianças, que vínhamos elaborando, estes novos elementos: a Criança Ingênua já não possui idade (pode ter sete, dezessete, setenta anos), e em sua ingenuidade misturada com o Princípio de Prazer, elege a Província como lugar onde se reconhece e onde pode expressar sua condição imatura. E segundo Dyonélio, ainda que guarde um encanto por apresentar-se em seu imediatismo, esta ingenuidade talvez possa levar à improdutividade, já que gera grandes movimentações ou disputas coletivas mal planejadas.

É assim que essa qualidade marcante da Simplicidade, que existe na Província, pode gerar um espírito guerreiro entre a comunidade de Crianças, na mobilização das Crianças Ingênuas pela Criança Sabida, que deteriora o grupo numa “produtividade de padrão inferior” (MACHADO, 1995, p.92). Essa simplicidade que expressa certa primitividade bárbara, mas que se arrasta em belas tropelias cavalheirescas, dignas da Idade Média, fazem toda Província parecer uma espécie de Quixote.

Seria todo um Código Provinciano: “Parte delas: aquela parte – uma minoria, está visto – que descobriu quanto potencial se encontra na Simplicidade, a ser aplicado contra a simplicidade restante! – E o problema é que a Simplicidade Restante é o maior número” (MACHADO, 1995, p. 92). Age aqui uma soma algébrica: “Criança mais Criança cria o Caudilhismo, em que a criança sádica e Sabida (geralmente as crianças maiores) mobiliza no seu interesse a criança propriamente dita, quer dizer: confiada, sonhadora, idealista” (MACHADO, 1995, p. 92).

Seria como se cada uma dessas crianças da Província buscasse rebaixar as outras à imaturidade, o que cria no grande conjunto uma média de simplicidades; mas se corre o risco de isso levar a um ponto de improdutividade, que é causa da decaída no Caudilhismo. Dyonélio remete essa definição ao Feudalismo, no qual todo povo se polariza na figura de uma pessoa, o Senhor ou o Caudilho, que sem consultar ninguém, conduz sua manada. Não que as lutas sejam sempre indignas, já que “Nenhum povo alcançou seu desenvolvimento, seja qual for, sem árdua luta” (MACHADO, 1995, p. 94).

Para o autor, ainda que o Estado, ou seu povo, não tenha se tornado independente do país neste processo, todo esse ambiente de guerras internas teria permitido ao Gaúcho ter uma história vivida muito intensamente, já que também muito intensamente lutou. E ainda que ali não vivesse necessariamente dentro dos “muros da *polis*”, as disputas

levaram o Gaúcho a se elevar de sua ingenuidade original.

Há aqui uma mudança de definição de ingenuidade, passando a falar dela quase em analogia com uma *animalidade*. Esta, por sua vez, desenvolver-se-ia através de três fatores: os trabalhos campeiros, as disputas internas e a reelaboração de tais disputas através da Poesia épica. Tal processo seria um primeiro grau de politização, que Dyonélio chama de *humanização*: “[E] se alcançou alguma coisa, essa coisa traz o selo dum sangue quente, não derramado em vão” (MACHADO, 1995, p. 94). Assim, essas atividades levam à saída do estágio ingênuo-animal, com a passagem para uma fase de *humanização*, na qual a criança do campo poderia tornar-se politizada ainda que não “viva na *polis*”.

O convívio profissional com o derramamento de sangue animal, na pecuária, lhe serve, por vezes, como “mecanismo de defesa e compensação”. É em uma espécie de irmandade fraterna com o animal que o Gaúcho vive: monta o cavalo, e dificilmente encontra-se um ponto *médio* onde separá-los. Da mesma maneira, num rasgo de generosidade, o Gaúcho leva à boca do inimigo vencido, prestes a morrer, o cantil da fraternidade.

Mas é, para Dyonélio, através da Poesia que o Gaúcho produzirá uma “conciliação dialética” entre seus impulsos destruidores e seus anseios de humanidade. Depois da carnagem, vem a narrativa heroica:

A poesia não é um produto do supérfluo, do ócio e da abundância – almejada situação que o mais das vezes só o que traz é a inação e o tédio. A poesia, sublimação da primitiva animalidade, feita de pulsões – *antrieben* – depredadoras, é o início da marcha do Homem na íngreme subida da humanização (MACHADO, 1995, p. 94).

Fora em um cenário feito de lendas sanguinárias, teatro de lutas políticas, onde mesmo nas brincadeiras infantis a violência surgia, que Dyonélio viera ao mundo. As folclóricas cavalhadas resumavam a sangue e fogo, as romarias feitas para venerar paladinos e cavaleiros andantes (que nada mais eram do que os Caudilhos) serviram-lhe de amostragem dessa poesia ingênua, pouco irônica ou nada reflexiva, que brota do Gênio, na força telúrica da Simplicidade da Província. Nosso autor, assim visto sob o jogo com o vocabulário da estética do gênio, é como este fruto que reflete a natureza de onde aflora. Nascera quando a Guerra Civil de 1893 ainda não findara, e mesmo ao final de sua vida parecia-lhe que a “sonhada paz” ainda estava longe de chegar.

A Simplicidade da Província lhe oferece a liberdade moral de conviver sem culpa



com o derramamento de sangue, sem muitas “neuroses” civilizatórias que não o aprendizado das tarefas campeiras, as técnicas de “campear Província adentro” que a necessidade impõe. Lembremos que em outro de seus textos, ele afirmará:

A pecuária do tempo do Regionalismo era uma forma híbrida de produção e guerra. O gado – o gado "alçado", isto é: semi-selvagem – andava nas vastas sesmarias abertas, vindo de longe. "Campear" era procurá-lo nessas savanas indelimitadas, que nenhum aramado, nenhuma cerca particularizava. Até hoje, na zona da Campanha, entre o povo, campear que simplesmente quer dizer "procurar" – procurar não apenas no campo, mas procurar qualquer coisa, em qualquer lugar (MACHADO, 2006, p. 39-40).

Esse raciocínio avançará com a ideia de que “Vida de campo – vida de guerra. O gaúcho começa a não fazer nenhuma distinção entre ambas” (MACHADO, 2006, p. 40). Se há um lado ingênuo e mais vigoroso próprio da cultura Gaúcha, toda esta simplicidade provinciana permite também que seja facilmente manipulada pelo Senhor, que a conduz em benefício próprio (a Criança Sabida-Sádica que se aproveita da Criança Ingênuo).

Saindo da questão regional, e indo para a nacional, Dyonélio passará nas partes seguintes de suas memórias a fazer um diagnóstico do processo de desequilíbrio da “economia” do corpo social, que se define, por um lado, pela ausência de liberdade no plano psíquico, e, por outro, pela exploração de um homem por outro homem, fruto da sociedade de classes, no plano público. No início de sua obra, associava o Rio Grande do Sul com a Idade Média: como em um Feudalismo, o barão, o Senhor Feudal, Caudilho, estancieiro, controla o corpo social como sua “mesnada”, seus animais de pasto. Comenta na parte seguinte sobre a escravidão de uma pessoa em relação a outra, sistema desequilibrado vindo da acumulação compulsiva de Capital, que irá comparar com um “feudalismo” do dinheiro como na Roma patricia, onde “apenas a riqueza governa” (MACHADO, 1995, p. 117). Pode-se dizer então que, além do Caudilhismo, ele definirá também o Capitalismo como uma forma de Feudalismo.

Será um cenário assim que irá descrever quando conta de sua missão, por ordem de Borges de Medeiros, à Capital do país. Dyonélio irá participar de uma comissão de finanças, em que “pra poderem tomar assento nesse comitê, era imprescindível a condição de líder pra todos integrantes” (MACHADO, 1995, p. 115). Nessa reunião verá o espetáculo da “República do Café com Leite”, à qual as elites dos “grandes feudos, pequenos feudos” vinham clamar todas por auxílio financeiro, “Não um dinheiro

indeterminado: mas o dinheiro saído das arcas do Tesouro Nacional” (MACHADO, 1995, p. 115).

Sua compreensão é de que no Capitalismo o “corpo social” reúne o “capital humano”, passando a geri-lo pelo dinheiro manobrado pelos ricos, produzindo uma espécie de “equilíbrio” distorcido.

O investigador se defrontaria com uma verdadeira colcha de retalhos, o latifúndio entestando com o minifúndio e tudo empregando para absorvê-lo; o retalhista na cidade porfiando por se tornar o ás do comércio por maior, e ambos igualados no recurso ao contrabando e à moeda falsa; o capitão de indústria e o artesão; o operário e o doutor, um e outro vivendo parasitariamente das necessidades do homem rico, quer se chamasse fazendeiro, estancieiro, doutor também, ou bispo. O crime, mesmo na sua forma paroxística – o homicídio – vendo-se mobilizado para a “estabilidade” social... (MACHADO, 1995, p. 116).

Dentro desse processo de desequilíbrio histórico, o rico-homem só é reconhecido no homem-rico. Ou seja, o “estado de ser habitado por um bom gênio” (a *Eudaimonia*, ou bem-aventurança, da felicidade aristotélica) passa a ser substituído pela mera posse pecuniária, pela acumulação compulsiva de capital financeiro, numa representação distorcida do sucesso social. E no processo, as classes pobres, por invejar ou ao buscar protegerem-se, acabam por apagar-se, buscando mimetizar as classes abastadas, servindo de suporte “biológico” para suas necessidades, como órgãos-escravos sem força vital própria.

A má distribuição econômica, que na psiquê se origina de compulsão desmedida<sup>3</sup>, tem seu reflexo no desequilíbrio da acumulação de bens no corpo social, contaminando com o germe da compulsão, do cinismo egoísta, todas as classes. É assim que, somente através da violência (econômica, social, física, política, jurídica, eleitoral, etc.), se consegue “estabilizar” a saúde do corpo social desequilibrado. Violência que contamina a todos, inclusive à consciência da classe intermediária, aos pequeno-burgueses, artistas, intelectuais, que se acovardam ou são instrumentalizados pela elite (MACHADO, 1995, p. 142).

Dyonélio falará então dessa sociedade de frustrados, a quem nem dinheiro, nem

---

<sup>3</sup> Tal compulsão em Dyonélio parece ser definida tanto como uma “compulsão à repetição” ligado ao *instinto de morte* das definições psicanalíticas (FREUD, 2010a p.178, 201) quanto uma incontinência conforme a definição da ética aristotélica (ARISTÓTELES, 1996, p. 244-246).

poder, arte ou ciência podem satisfazer, e que apenas numa marcha para a morte encontram sua impossível completude. Cultuam a guerra, cultivam os relatos de acidentes dramáticos, como se alimentando de veneno. Seres que no fundo são miseráveis porque covardes, insatisfeitos, e que instalam uma “dieta coletiva não de cura, mas de morte”. Essa dieta se manifesta em “*slogans*, anúncios, cartazes, linguagem coloquial, linguagem comercial, linguagem oficial, linguagem amorosa” (MACHADO, 1995, p. 121-123), tornando a violência um produto industrial, e produzindo em consequência uma insensibilidade à crueldade, e uma fome sempre insatisfeita por tais sentimentos de agressividade. No limite, há o suicídio ou a guerra.

Para o autor, a adoção de linguagem e práticas coletivas de violência e sadismo, gera o desejo de se buscar um homem-público que retroalimente esta degradação. Dentro deste movimento, coroam-se “bandidos privados”, fazendo-os “bandidos públicos”, que reagem censurando, vigiando e aumentando a violência, estimulando o medo e a delação, e o exemplo que dá é do “pensamento sádico da ditadura getuliana” (MACHADO, 1995, p. 119-124, 130). Por esses caminhos, vamos chegando ao último Feudalismo, quando os infra-humanos, os esbirros que se alimentam da morte, assumem o controle do corpo social. Através da publicidade, do discurso de políticos, dos jogos de linguagens de personalidades públicas, e da violência sancionada, se cria uma insensibilidade psíquica à violência física, somado a uma ansiosa expectativa de vê-la realizar-se.

É curioso que haja em Dyonélio uma estranha sugestão, que pode ser vista como uma defesa do sadismo: “Ora, quem iria esperar de mim, um pobre homem, uma coisa – o sadismo – que eu, como profissional, tenho e proclamo como uma qualidade positiva, confundindo-se soberbamente com Personalidade?” (MACHADO, 1995, p. 90). Há, nas passagens a respeito do ironismo em Rorty, a sugestão de que o processo de autocriação leva inevitavelmente à redescrição do vocabulário dos outros, o que pode gerar humilhação para quem está do lado oposto, já que pode acontecer de ver suas esperanças e desejos redescritos como bagatelas (um ato de crueldade e sadismo do ironista).

A ironia que redescrive, ao ameaçar o vocabulário final de cada um, e assim, a capacidade de cada um dar sentido a si próprio nos seus próprios termos e não nos do ironista, sugere que o eu de cada um e o mundo de cada um são fúteis, obsoletos, impotentes. A redescrição muitas vezes humilha (RORTY, 1994, p. 123).

Dyonélio defendia em sua clínica um sadismo que se confundia com a

personalidade, algo muito próximo da sugestão de Rorty, de um ironismo autocriador da identidade, o que ocorre provavelmente porque a fonte de ambos, neste tópico, é Freud. Contrapondo a recomendação clínica do sadismo como criação do Eu, com os comentários de Dyonélio sobre a ascensão da violência repressiva getulista, podemos ver que há essa sugestão de que a ironia é algo da esfera privada, não sendo recomendada como discurso público ou institucional.

Mas havia dentro do grande conjunto do corpo social “aqueles sujeitos para quem a paz e a liberdade representam na vida a atmosfera de eleição, correm a formar um organismo social que as assegure. São os socialistas – que querem a igualdade, a universalidade, o comunismo em suma” (MACHADO, 1995, p. 120). Para Dyonélio, é através da coragem para ação, que os indivíduos são diagnosticados como “Personalidades seguras”: Seguros “pra viver, pra lutar. Mesmo pra morrer. Uma pessoa segura não vai além do que necessita, quer no plano material, quer no plano espiritual. Porque não precisa de uma compensação” (MACHADO, 1995, p. 120). Citará Artigas, cujo mote era “com liberdade, não ofendo, nem temo”, e a respeito de si, o liberal Nilo Peçanha, que afirmava que “conscientemente não fiz mal a ninguém”. O indivíduo, por si só, precisa conquistar seu espaço, aflorar em sua força, lutar pelo desenvolvimento de sua personalidade. “Liberdade, para o Homem, é como a saúde: precisa-se lutar por ela” (MACHADO, 1995, p. 98, 105, 120).

Sua concepção de socialismo parece vir de um desejo de paz enquanto adesão a uma ideologia de equilíbrio sereno, já que a segurança social só poderia surgir da partilha adequada dos bens públicos. Sua sugestão de que se devia estimular o sadismo no processo de autocriação privada passava pelo desejo de manter sua personalidade dentro da média algébrica da Província, cultivando-se na simplicidade de pobre homem, como em uma espécie de mediania aristotélica.

Encontramos um exemplo dessa ironia privada em Dyonélio, quando afirma que sua prisão lhe deu um “atestado de personalidade”, já que na ocasião sua personalidade deveria ser ameaçadora para a personalidade menor da pessoa que o encarcerara (MACHADO, 1995, p. 111). Temos uma ironia inofensiva aqui, mas que ainda assim se preserva no poder meramente enunciativo de constatar a insegurança existencial de quem julga tê-lo “enquadrado”.

Como homem-coletivo rejeitará o sadismo público, que contamina a língua. No

texto “A literatura como consciência do povo” nosso escritor irá polemizar com escritores que abusam de palavrões, de chulismos, de obscenidades, posto que na língua se encontraria refletida também a cultura de seu povo (MACHADO, 1995, p. 59), o que indica sua preocupação com o vocabulário e sua relação com a cultura e os fenômenos da psiquê.

O processo do sadismo em Dyonélio se daria, portanto, como uma noção de média harmônica, na qual o indivíduo busca uma satisfação possível em todos os planos de sua vida, buscando um equilíbrio entre autocriação e solidariedade pública. Vimos que isto se aproxima muito da concepção de Rorty, onde o ironismo é a prática por excelência da autoconstrução de uma “perfeição privada” (RORTY, 1994, p. 120). Também se aproxima da sugestão de Linda Hutcheon, para quem a ironia deveria ser evitada no espaço público, ou nos discursos institucionais, já que frequentemente pode ser mal interpretada ou produzir efeitos emocionais nada adequados (HUTCHEON, 2000, p. 274-275).

Ao final de seu livro, Dyonélio recordará que estes homens-coletivos, representantes de realidades mais gerais, costumam ter destino semelhante ao seu. Sólon, Tiradentes, figuras martirizadas por conta de um “Ideal”. E fala de outros intelectuais, que só acreditavam imolar-se, supondo-se mártires numa luta contra o comunismo “apátrida e sem Deus” (MACHADO, 1995, p. 141). Diz não querer difamar ninguém, mas sugere que quem deseja imolar-se decerto deve ser uma pessoa bem infeliz e sofredora. Temos assim mais um exemplo da ironia privada contra o sadismo público, seu sarcasmo contra aqueles que desejavam sacrifícios em uma espécie de “fogueira santa”, a violência como uma suposta resolução de problemas econômicos maiores. Os mesmos “santos” que acabaram lhe encarcerando e cassando seu mandato.

Ao fazer o saldo de suas dores, sofrendo sem editoras, tendo sido preso, descreve como via aumentar as “áreas de solidão ao redor de sua pessoa” (MACHADO, 1995, p. 141). Seu modo de colocar o problema neste ponto é pela sugestão de uma dissociação da personalidade. Quando o intelectual se retrai da adesão às causas públicas, não é que ele tenha mudado sua opinião sobre os problemas que criticava. O problema é de ordem psíquica: ocorre a defasagem entre seu desejo e suas ações, que lhe faltam, numa dissociação que cinde a personalidade pública de sua autoconsciência privada.

O resultado é que o intelectual corre o risco de se anular, mesmo mantendo seus

ideais no campo da teoria. Sob esta condição, afirma que se torna difícil ainda identificar aquele talento que antes tanto brilhava. E aqui Dyonélio se separa dos intelectuais que buscaram saída agradando o público, produzindo “obras” de encomenda, num supremo aviltamento a que não se submete a inteligência verdadeira. Este ponto de derrota pessoal, pelo menos, nosso autor não teria a lamentar.

Teríamos então a narração do momento de distanciamento, no qual Dyonélio age como se se desculpasse pela ruptura a partir da qual passaria a se dedicar mais e mais ao reencontro de seu ideal narcísico, na redescritção de suas “marcas cegas” e busca do encontro da perfeição idiossincrática, na ironia. Como se Dyonélio buscasse demonstrar a motivação de seu recurso ao ironismo pessoal das *Memórias de um pobre homem*, nas grandes dificuldades de dar vazão pública a sua personalidade.

Voltemos à sua narração da República do Império. Foi ali que nosso autor pouco a pouco viu

[...] aprofundar-se um sulco, que me separava gradativamente do mundo e acabava por me isolar numa ilha. A Ilha dos Amores?... Claro que era. Só mesmo um grande amor poderia me nutrir de forças para me sustentar durante esses quarenta anos de solidão. E de solidão ativa (MACHADO, 1995, p. 90).

Dyonélio afirma que em seu livro de memórias irá deter-se em uma das muitas etapas da solidão, pois já percorrera todas. Sua “Solidão ativa”, afirma ele, poderia ser mesmo chamada reativa: “porque não constituiu iniciativa minha, – dum homem que ama o relacionamento. Foi a resposta à rejeição. – Parece brincadeira: me comportei como uma peça anatômica [...] que o todo – pelo menos o todo imediato – rejeita. Começou quando eu fui preso” (MACHADO, 1995, p. 91).

É assim que, em diversas etapas de ruptura, podemos perceber nosso autor passando de fruto ingênuo a sujeito reflexivo. Diversos pequenos traumas ocorreram em sua “síntese dialética” entre Princípio do Prazer e Princípio da Realidade, tornando-o enfim reflexivo e irônico. Neste processo de autocriação, sugerido na obra, como viemos tentando indicar, Dyonélio se mostra à luz de diversos “vocabulários finais”, como que os reelaborando e demonstrando maestria em seu uso particular. Os termos da ciência médica, a psicanálise de Freud, a sabedoria da Antiguidade (Sócrates, Platão, Aristóteles, mas também Horácio, Heródoto, Hipócrates etc.), o materialismo dialético de Marx, entre outros vocabulários, estão todos torcidos por Dyonélio, que parece dar um uso pessoal

para cada um deles.

Lembramos que

O que liga as sociedades são vocabulários comuns e esperanças comuns. Os vocabulários são, tipicamente, parasitas das esperanças – no sentido em que a função principal dos vocabulários é contar histórias sobre resultados futuros que compensem sacrifícios presentes (RORTY, 1994, p. 118).

Rorty afirma que é a redescoberta das próprias “marcas cegas”, movimento que busca evitar ser determinado por qualquer outro vocabulário final que não o seu próprio, aquilo que se realiza com objetivo de “tornar-se aquele que se é”. Além disso, o movimento descrito por Rorty, cuja base em parte é a psicanálise, sugere que a autocriação (o desenvolvimento do Eu, da personalidade) levará o indivíduo a voltar-se para o Ideal de sua própria infância, como na sugestão do cultivo da simplicidade e da pureza sonhadora da Província, em que Dyonélio acaba adotando a voz ingênua do pobre homem de suas memórias.

Rorty sugere que uma das mais incríveis contribuições intelectuais de Freud seria sua capacidade de pensar a criação de uma mitopoética de cada indivíduo: “Hoje em dia é difícil apercebermo-nos de como deve ter sido espantoso quando Freud pela primeira vez começou a descrever a consciência como um ideal de eu estabelecido pelos que ‘não querem prescindir da perfeição narcisista da... infância’” (RORTY, 1994, p. 57).

Como todo Gaúcho, Dyonélio embriaga-se com seus feitos inocentes, suas conquistas de técnica (“domou” a medicina, a psiquiatria, ao ponto de ser referência em instituições regionais). E sublima sua primitiva animalidade e força guerreira através da poesia, aos poucos se elevando em sua simplicidade, civilizando-se, autocriando-se. Mas então houve uma, entre várias crises, e Dyonélio é encarcerado pelo Senhor, a Criança Sádica da Província, que o levaria à solidão reflexiva. Vejamos, agora, como o “vocabulário final” socrático-platônico aparece como certa menção ecoante de sua narração da própria prisão. O mote aqui seria “Sócrates rejeitou a fuga da prisão para não ofender Atenas – sua cidade” (MACHADO, 1995, p. 93).

Porque, estejam certos, não considero honra nenhuma, nem sequer honra sinistra, ter sido objeto desse sistema de opressão, que no Brasil se perpetua, sempre renovado e sempre mais opressivo, com o nome, eterno como o mal, de Lei de Segurança Nacional. Fora do Brasil, para quem me lesse, soaria como monstruosa a comparação. Nunca poderia representar um mal um corpo de regras que velasse pela segurança da pátria. [...] O direito de cruzar os braços diante duma situação que

somente dessa forma possa ser encarada, é tão natural como o dum negociante que não pode resolver sua crise pecuniária senão fechando seu negócio. [...] As nossas leis de segurança (inclusive a que me atingiu) tiveram o dom de tirar do vocabulário político a palavra ‘não’ (MACHADO, 1995, p. 102).

Dyonélio nos conta que o ato de prisão foi sobretudo um ato de traição, tendo acontecido na calada de uma noite de inverno, com todas as evidências de clandestinidade. Se não fosse uma traição, por que não poderia ter ocorrido à luz do dia? Preso na Brigada Militar, é visitado pelo General Paim Filho, que lamenta a situação, ao que nosso autor teria retrucado que o General era ele o próprio responsável, já que Dyonélio havia apenas combatido em nome de uma coisa que eles haviam lhe ensinado (MACHADO, 1995, p. 15). É de se reparar como ele parece apelar para sua própria ingenuidade, em parte se liberando da própria responsabilidade.

Fato que geralmente é esquecido, Dyonélio ele mesmo teria sido voluntário da Guarda Republicana, no 1º Batalhão da Brigada Militar, em 21 de março de 1923. Além disso, teria servido nesta disputa ao lado da causa republicana, como jornalista tão combativo ao ponto de Borges de Medeiros ter pedido moderação ao jornal ao qual Dyonélio escrevia. Seus textos faziam campanhas contra o próprio presidente do país, Artur Bernardes, durante a chamada Revolução de 1923 (MACHADO, 1995, p. xv).

É nessa mesma época que nosso autor publicará sua primeira obra, *Política Contemporânea: Três Aspectos* (MACHADO, 2006), na qual teremos sua proposta teórica sobre a revolução, que veremos em detalhe na sessão 4.2. Nesta época, Dyonélio era então um dos partidários do convívio de Borges de Medeiros, tendo sido muito amigo de “toda a cúpula do Partido Republicano” (MACHADO, 1995, p. xv-xvi,14). Era, portanto, borgista, ou *chimango*, e posicionou-se contra a insurreição dos *maragatos*, na disputa que ocorria naquele tempo de 1923.

Assim, há dois momentos: Dyonélio servindo à República, se alistando na Brigada Militar como, digamos, “voluntário chimango”. E Dyonélio sendo preso traiçoeiramente em 1935, levado ao presídio da Brigada Militar na Rua da Praia, por defender os ideais desta mesma República, já como comunista. Destaco os termos do vocabulário socrático-platônico no texto (MACHADO, 1995, p. 108-118): Ideal, República, Dialética. Ao final de suas memórias, quando está próximo de fazer o elenco de suas dores, dirá que de certa maneira foi aliado da reação autoritária que o cerceou, posto que reagiu vigorosamente



contra a arbitrariedade. “Teria me subtraído a tais vicissitudes com a simples adesão ao seu modo de sentir, pensar, agir. Muitos o fizeram, e naturalmente, não passaram por nenhum dos dissabores que me acometeram” (MACHADO, 1995, p. 141).

Lembremo-nos de Sócrates em *Crítion* (PLATÃO, 2015), um diálogo platônico sobre o conceito de justiça. Neste diálogo, o filósofo é recebido em seu cárcere por um amigo. Este propõe a Sócrates que fuja da prisão, dado que claramente está sendo vítima de injustiça. À maneira dialética, o filósofo propõe que injustiça não deve ser combatida com injustiça, pois caso o prisioneiro cometesse uma infração da Lei da *polis* para provar que é justo, já teria negado sua própria adesão a um ideal de justiça. Sócrates acaba morto, mas o resultado que permanece é a lembrança de seu caráter justo e heroico, condenado por um grupo de juízes imersos em arbitrariedades, deixando uma mancha histórica de crime não sobre Sócrates, mas sobre aqueles que o condenaram.

Para que não haja dúvidas quanto a uma filiação de caráter socrático da ironia de Dyonélio, podemos ir ao encontro do texto intitulado “A Divindade e a petulância de decifrar” (MACHADO, 1995, p. 66-68). Nele o autor busca responder a um questionário, e entre as questões que lhe apresentam há a pergunta “Quem é você?”. O autor afirma que responder esta pergunta “mexe as entranhas de um vivente” (MACHADO, 1995, p. 66), da mesma maneira que estar sob a linha de fogo de uma arma.

Dyonélio então situa a genealogia da questão na Antiguidade Clássica, no “Conhece-te a ti mesmo”, e lembra que a religião e a filosofia empenharam-se em auxiliar essa busca individual, já que parecem supor que alguém não pode viver em paz sem buscar o conhecimento completo ou imparcial de si. Dyonélio lembra que sua área de especialização, a psicanálise, foi outra ciência que também possuía esperanças de atingir êxito nesta busca, já que a medicina parecia limitada neste campo da terapêutica.

Então Dyonélio afirma: “Não duvido que haja sido a própria Divindade a determinar que todos que, ao passar pelo seu templo, erguessem o olhar para cima, diligenciassem por se conhecer a si próprios” (MACHADO, 1995, p. 67). Pergunta-se por que a própria divindade não facilitou ou se encarregou do processo de autoconhecimento da humanidade: por ser muito fácil? Por não ter poderes suficientes? Para evitar o paternalismo? E então Dyonélio dá um passo atrás e pergunta: “Quem, como nós, seres incapazes de enxergar a verdade dentro de nós mesmos, vai ter a petulância de decifrar os desígnios divinos? Resultado: de minha parte, até hoje não sei quem sou”

(MACHADO, 1995, p. 67).

A saída seria procurar julgamento “de quem se é” na visão dos outros? Seria talvez uma solução. Mas se cairia então num outro problema: conforme se interpreta o semelhante com instrumentos os mais diversos, este objeto de apreciação pode ser, ao mesmo tempo e diferentemente, bom e mau, querido e detestado. “Se o objeto de apreciação guarda ainda consigo a ingenuidade que herdou da vaga original, decepciona-se, e mesmo se horroriza da imagem que lhe arranjaram” (MACHADO, 1995, p. 67).

Portanto, a interpretação dos outros sobre “quem se é” acaba sempre por decepcionar com o resultado, caso ainda se preserve a ingenuidade original perante todas as definições públicas. Esta parece ser uma afirmação crucial para compreender a ironia contida em *Memórias de um pobre homem*, sua máscara de ingenuidade. Essa sugestão ajuda a entender também o porquê da ironia em *O Louco do Cati*, já que através dela evita-se criar uma imagem falsa de sua própria psiquê, uma vez que a obra foi escrita com memórias traumáticas.

No artigo, Dyonélio lembra ainda o debate entre Édipo e a Esfinge:

O caso de Édipo reduz-se, no meu aviso, a um mero episódio do Conhecimento. A Esfinge da estrada é um mestre-escola dos velhos tempos, sabatinando os alunos sobre a matéria do currículo, e todo confiante em que eles não poderiam saber coisa que não se lhes havia ensinado. Mas Édipo possuía a ciência da vida, que é a única verdade, – por isso que é simples. Foi seu mal. Se não houvesse ‘acertado’ com as questões propostas pelo monstro, teria sido simplesmente devorado como tantos outros. Teria assim encontrado, naquele ventre insaciável, um túmulo eterno para um repouso eterno também. Um túmulo quiçá dramaticamente cobiçado, como o era por Inácio da Antióquia, o ventre do leão que o aguardava no circo romano. Mas seu saber o perdeu: continuou seu trágico caminho, em demanda de Tebas e do infortúnio. O que demonstra o quão inadequado é, às vezes, isso de querer saber as cousas (MACHADO, 1995, p. 67).

Já no final de *Memórias de um pobre homem*, falará também da “subserviência ao demiurgo”, dos indivíduos que se nutrem com o néctar do futuro e do Ideal, o que se aproxima da citação retirado de outro artigo, “A literatura como consciência do povo”: “Fazer de cada cidadão um homem culto? Seria o ideal. Foi o programa de Sócrates” (MACHADO, 1995, p. 63). Há todo este jogo com o vocabulário socrático-platônico. Além disso, destaque-se o recurso dele à representação da Esfinge como a figura do mestre, e Édipo como aluno, no já sugerido vocabulário freudiano.

Poderíamos desenvolver a relação desse jogo ironista com vocabulários, tentando

apontar uma crítica que pode ser feita aqui, indicando que na verdade Dyonélio é um escritor dialético, e não ironista. Sendo ele um sujeito que estudou o materialismo dialético de Marx, e com todas as menções ao vocabulário socrático-platônico, não seria uma sugestão disparatada. Ao final do seu livro, há o recurso a certos elementos de uma dialética marxista: a marcha da história, a crítica de classe social aos intelectuais da pequena burguesia, a percepção de uma maioria geral de prejudicados pela dominação das classes superiores (MACHADO, 1995, p.137-138). E como vimos, para Dyonélio este equilíbrio entre esferas psíquicas e materiais, entre o Prazer e a Realidade, entre ingenuidade e maestria se dá como que por um “processo dialético”.

Adotamos aqui o uso que Richard Rorty faz dos termos ironismo e dialética em sua obra: “Defini ‘dialética’ como sendo a tentativa de jogar vocabulários uns contra os outros e não apenas a tentativa de inferir proposições umas das outras, logo como sendo a substituição parcial da inferência pela redescrição” (RORTY, 1994, p. 109). Nesse sentido, Rorty define “dialética” como um oposto a “metafísica”, mas que também funciona no jogo redescritivo, que revela os limites internos de todos e cada um dos “vocabulários finais” que existem.

A sugestão é que poderíamos sim pensar uma dialética de Dyonélio, mas nos termos de Rorty que adotamos aqui, a redescrição ironista e a “dialética” funcionam como sinônimos. A preferência por tratá-lo sob a ótica da ironia seria o receio de aproximar Dyonélio de uma perspectiva dialética ligada a um marxismo convencional, posto que nosso autor, com seu jogo irônico, polemizava sempre com dogmatismos ou enrijecimentos conceituais.

Sua dialética parecia se abrir sempre para as contingências do instante, da singularidade, que poderia não condizer com termos de uma “dialética ortodoxa”. Sua definição de Ideal parecia aproximar-se antes da ideia de fantasia idiossincrática freudiana, sendo, neste sentido, muito mais próxima do desejo privado do que de um movimento histórico de forças produtivas.

“Para começar, vai-se entrar no mérito do Ideal a que sirvo. Será ele verdadeiro? O nosso século vive sacudido por tantas teorias, que fica difícil a um pobre sujeito atinar com a única exata” (MACHADO, 1995, p. 144). Nosso autor serviria de modelo de como podemos pensar um sentido maior para essa luta de um Ideal subjetivo, idiossincrasia “demiúrgica” de cada sujeito, que segundo ele trabalha com a Mentira para dela tirar a

Verdade (MACHADO, 1995, p. 89). Ao questionar sua própria trajetória política, Dyonélio só ressentido não ter uma resposta coletiva perante o apelo de seu próprio Ideal.

Quando conta de sua prisão, em 1937, lembra que muitos de seus amigos comunistas tomavam decisões de uma agitação desgovernada, fruto de uma “falsa dialética”. Como as tropelias dos gaúchos, que Dyonélio viu na infância, nas quais ações infrutíferas produziam uma satisfação heroica, mas pouco produtiva. A militância dogmática então poderia ser uma forma de luta, mas que às vezes se perde em confusões dialéticas.

Em dado ponto de suas memórias, Dyonélio comenta que, no momento que escreve, admira no Chile o conjunto de homens-avançados, patriotas, que teria levado Salvador Allende ao poder. Admira, neste movimento, o alto nível de debate público, e excelência *dos partidos* (MACHADO, 1995, p. 101). E ao mesmo tempo, no final de sua obra, dirá que todo intelectual verdadeiro abomina a mentalidade reinante dentro dos partidos políticos, posto que enquanto luta em prol de seu próprio Ideal, assume apenas o partido de Dom Quixote, em contraposição ao de Sancho Pança (MACHADO, 1995, p. 144).

Nesse sentido, toda luta e qualquer crescimento pessoal, toda sublimação por um Ideal idiossincrático, estão ameaçados de quixotescos, já que em parte fundados nas fantasias privadas, o que torna difícil aprisionar em um Ideal metafísico ou ortodoxo. Dyonélio sugere que cada um seja seu próprio Demiurgo (MACHADO, 1995, p. 9, 89, 97, 143) e veremos adiante que o autor recomendava o sadismo em nível privado. Podemos distinguir este problema, resgatando os modelos de Demiurgo.

No texto platônico de *Timeu* (2011) o *demiourgos* é como um plasmador, um “designer” das Formas ideais na matéria, mas não o criador desta. Ainda assim, é responsável por alimentar as formas com a força divina do mundo das Ideias. Já na tradição gnóstica, vista em textos da chamada *Biblioteca de Nag Hammadí* (2007), o Demiurgo é visto como figurando no oposto da pureza divina, estando contaminado ou sendo responsável pela corrupção e pelos engodos da escura materialidade. Esta figura vai adquirindo assim as colorações de um verdadeiro Demônio, arqui-inimigo da Luz original de Deus. Esta definição poderia descambar para o Gênio Maligno de Descartes, cujo poder ameaça criando ilusões em tudo o que não seja o cogito pensante.

Esta área de ambiguidades, entre demiurgo-privado, demiurgo-divino, demiurgo-

demoníaco, parece ter sido explorada por Dyonélio. Em nossa interpretação a respeito de *O Louco do Cati*, quando lermos o poema “Almas Penadas” e a sugestão de que tudo poderia ter sido obra ou de Deus ou do Diabo, ou ainda apenas um gracejo do poeta (MACHADO, 2003, p. 108), poderemos pensar nestas definições de Demiurgo. Voltando à definição de Ideal como surgindo de uma idiossincrasia pessoal, ainda teríamos a história como possível legitimadora para os “enfrentamentos demiúrgicos contra a materialidade” de cada sujeito em busca de um equilíbrio entre a fantasia e a realidade.

É dentro da concepção de “tempo” de Dyonélio, que veremos enfim que sua dialética se apresenta de maneira não ortodoxa, afastando-se de uma definição quase fatalista que alguns marxistas poderiam ter desse conceito. Em um trecho em que afirma com seu jogo com vocabulários científicos o esquema de uma sociedade humana vista nos termos da Biologia (MACHADO, 1995, p. 142), ele fala: “[...] como todo corpo que vive, tem também suas necessidades. Para atendê-las, aí estão aparelhos especializados. As necessidades não podem ser previsíveis a longo prazo”.

No início da obra, ao evocar a figura de Brás Cubas, falará desta “medida tão falha, que é o Tempo”, e discutirá um pouco sobre a espontaneidade e a geração ao acaso. E para evidenciar sua noção de história, voltemos à citação que abre este capítulo, retirada de uma cena de seu primeiro romance, *O estadista*. Ali um dos convivas afirma que se tudo é pragmática, o Bem e o Mal poderiam ser invertidos, sendo assim apenas reconhecidos dentro de uma perspectiva contingente de tempo.

“Quem não conhece o paradoxo de Anatole France, sustentando que a história não é uma ciência, é uma arte, e só se sai bem de empreitada tão realística por via da imaginação?” (MACHADO, 1995, p. 99). Ainda que na prática pública de Dyonélio “verdade histórica” e “verdade ficcional” não se misturassem, parece haver em sua obra ficcional uma espécie de abertura interpretativa à contingência do intérprete, algo muito próximo de uma perspectiva benjaminiana do tempo histórico, que impede que se narre a história sem pensar na *efetividade* que essa narração pode produzir no presente. E quando, ao final de sua obra, fala da marcha da história, parece sugerir que essa funciona dentro de um quadro de desenvolvimento fisiológico, no qual pode haver retrocessos ou atavismos do organismo social (MACHADO, 1995, p. 143).

Neste ponto, chegamos ao último jogo de vocabulário que trataremos aqui. Por vezes, Dyonélio recorre a um jogo irônico com a linguagem científica: termos de biologia,

química, medicina e matemática são recuperados em seu jargão, de maneira a identificar analogias entre fenômenos de dois campos.

A biologia das sociedades tem, como a biologia propriamente dita, as suas leis. E seus órgãos, por meio dos quais executa o ‘trabalho’ que a natureza lhe exige. Fugir a essa verdade seria admitir o arbítrio, a improvisação e a magia – o absurdo, em suma – como fatores de desenvolvimento social. Ou então negar este último (MACHADO, 1995, p. 142).

Sua proposta será de que o “filósofo” (o qual para ele possui diversas manifestações: legislador, médico, profeta, escritor, artista.<sup>4</sup>) apresente-se como um órgão deste organismo social, cumprindo uma função “obrigatória e natural”, como a presença de um coração no centro de circulação sanguínea. Dyonélio vê no que chamamos de “instinto” um grande conjunto de esforços que envolvem indução, inferência, dedução e imaginação criadora, e o ato de aprender a comer, por exemplo, passaria por um complexo trabalho mental, “filosófico”.

Os “filósofos” seriam então aqueles que, dotados de “qualidades-resumo” do grupo, tornam-se “homens-coletivos”, que ajudam nos propósitos de desenvolvimento do organismo social. Estes espíritos devem superar a “moral” vigorante nos tempos ordinários, e têm a incumbência do Futuro, de construir a nova Ordem, abrindo novos Horizontes. Mas há perigos e fatalidades, pois a história mostra como é frágil a subsistência destas personalidades-modelo. Dyonélio mesmo teria sido um desses rejeitados: “Parece brincadeira: me comportei como uma peça anatômica (uma válvula, um coração, um rim, um pulmão) que o todo – pelo menos o todo de imediato – rejeita” (MACHADO, 1995, p. 91).

E com isto voltamos à ironia. Ao apresentar-se como ignorante que cultiva sua simplicidade, um solitário pobre homem, e ainda como peça anatômica de um corpo, Dyonélio aparentemente oculta de nós suas “marcas cegas” idiossincráticas. Oferece essa série de redescritões de si mesmo, através de jogos com vocabulários de várias áreas,

---

<sup>4</sup> O que concorda com a definição de “poeta” para Rorty. Seguindo o debate que propomos aqui, poderíamos ainda acrescentar ao conjunto de “filósofos” de Dyonélio o ironista, ao redescrever os vocabulários finais das “comunidades discursivas” nas quais participa, propondo com suas reapropriações da linguagem novas “ferramentas pragmáticas”.

para se liberar da tarefa de ele mesmo se julgar “quem se é”, deixando-a para nós. Mas como vimos, esta apreciação de uma existência pode levar diferentemente a uma apreciação a um só tempo boa e má, querida e detestada. E ainda, se o “objeto” analisado guardar qualquer ingenuidade, verá com horror o resultado dessa imagem que lhe arranjaram (MACHADO, 1995, p. 67). Como se o interpretado acabasse “vítima” do intérprete, que o objetiva em uma imagem que não corresponde com sua própria autoimagem.

Haverá também, já encerrando seu livro, um último jogo irônico. Dyonélio parece trazer para a conclusão de sua narrativa a sugestão estilística de uma retórica melodramática, lamuriosa e pungente, cujo efeito era levar às lágrimas, falando de si na terceira pessoa: “trata-se dum pobre homem e de suas memórias” (MACHADO, 1995, p. 140). Lembra que o riso é melhor quando compartilhado, e assim deve ser o choro. E, ao contar de suas memórias infantis, lembra que quando começava a chorar o mandavam para a rua, onde ele reconstituía, com a parede do vizinho, um “Muro das Lamentações”. Lembra-se de uma memória de sua mãe, a qual, preparando-se para uma situação pública de comoção, pensava que iria chorar também, como que por influência. As lágrimas então viriam por contaminação.

Voltemos a um dos textos de abertura de suas memórias, “Como nos velhos tempos”. Dyonélio abre esse texto fazendo uma interpretação da dedicatória de Ramalho Ortigão a seu amigo Eça de Queiroz, na ocasião de seu falecimento. “A morte, só ela invencível, mais poderosa e implacável que todas as vicissitudes humanas e que todas as dissoluções sociais...” (MACHADO, 1995, p. 80). Em sua análise do trecho, a preocupação criada pelo paradoxo da Morte surge só como um problema de retórica, já que tecnicamente não comporta solução. Assim, os efeitos de atração e repulsa, de desesperança e horror, produzem respostas na imaginação, criando um *pathos* retórico pungente (e ficcional), um Inferno produzido como efeito perlocutório do discurso.

Dyonélio pensa então que a morte de seu próprio amigo Francisco Bellanca não necessita deste complemento da imaginação, “tão tremenda e banal” é a realidade da morte. Além disto, uma de suas sugestões no início do livro é de que os livros são a melhor maneira de afastar a angústia da morte (MACHADO, 1995, p. 85).

Lembramos que ele não rejeitava a produção da *catharsis*, a purgação do medo e do sentimento de proximidade da morte através de um ato mimético, vinda da narrativa

do *mythos*. A conclusão de sua obra *Ele vem do Fundão* (MACHADO, 1982) em parte se constrói em cima da *catharsis* medicinal da purgação de Dona Laura, que via o demônio “onde não devia”: “É a cátharsis, a que não se deve esquivar todo aquele que penetra nos mistérios...” (MACHADO, 1982, p. 117).

Nas memórias, Dyonélio parece simultaneamente tanger sua própria elegia, e ao mesmo tempo ironizar o efeito retórico, lembrando-se de como as lágrimas são influenciadas pela experiência pública:

Não tinha, para essa matéria, a sensibilidade do autor d’*As amargas, não*. Tanto que, na conversação, quando as circunstâncias tornavam oportuno, eu as referia. Fragmentariamente. E se era em rodas mais íntimas, eu terminava com a ironia: – A minha vida é um romance... Ao que minha filha, num retruque que disfarçava mal a compassiva concordância ao meu dito, saltava com esta enorme verdade: – Todas as vidas são uns romances. É que tu romancesias a tua (MACHADO, 1995, p. 99).

Assim, é o próprio efeito pragmático possivelmente produzido por sua linguagem que Dyonélio termina por ironizar, ao apontar a mistura da narração dos fatos com seus efeitos retóricos, com a qual parecia “romancear” sua vida. Mesmo que nosso autor de fato tivesse vontade de chorar devido à rememoração da própria história, não deixa de sugerir com ironia a autoconsciência do efeito de sua narrativa.

Podemos supor, a partir desse conjunto de jogos e máscaras irônicas, presentes nos diversos vocabulários de *Memórias de um pobre homem*, que através deles temos parte do processo de autocriação de seu autor, sua busca por devorar linguagens, autocriar-se redescrivendo a si mesmo e suas próprias “marcas cegas”, indo além das determinações de outros vocabulários que não o seu particular.

Evita assim a acusação de carregar ressentimentos e disfarça sua identidade através de uma série de jogos irônicos com os “vocabulários finais” (o Princípio do Prazer e a Sublimação, as esperanças do socialismo e mediania de Aristóteles etc.). Ao final do relato de sua grande trajetória pessoal, quer ao menos apresentar-se como pobre homem, ao qual não permitiram dedicar-se ao bom trabalho de construção da personalidade pública, que seria a correlação de seu “Ideal” idiossincrático com o mundo público e político.

Por isso talvez faça a sugestão de que suas memórias teriam alguma funcionalidade como fonte de inspiração. O autor abre seu livro falando sobre quão



lamentável era que os últimos remanescentes do Partenon Literário não produzissem suas memórias, desculpando-se assim por estar produzindo as suas próprias.

Lamentava que tão grande cabedal, potencialmente evocativo, não se produzisse. – E eu lamentava com ele, embora sendo ainda novo para semelhantes lamúrias. Esse ‘manancial fechado’, essa ‘fonte selada’, para me valer do melhor lirismo bíblico, eu na minha juventude, que digo, na minha juventude literária, eu o conhecia (MACHADO, 1995, p. 70).

Para essa definição do ironismo em Dyonélio lembramos ainda que, desde muito cedo, toda espécie de ironia esteve presente em sua vida. Já aos sete anos, em um momento geralmente apontado como de sua “estreia literária”, escreve um poema no qual ironiza suas calças remendadas que tanto lhe davam vergonha na escola, invertendo seu valor negativo para um valor positivo.

Para concluir, recapitulemos o modelo que vínhamos construindo a partir do vocabulário de Dyonélio. Temos a imagem de duas crianças, a Ingênuo e a Sabida frente a frente, onde esta última pode surgir como um livro, um mestre, ou ainda como a Esfinge perante Édipo. Há a busca pelo desenvolvimento da Personalidade, onde aparece a questão do sadismo, como forma de autocriação. Busca-se um equilíbrio com o coletivo, num processo algébrico da simplicidade.

Duas formas de “economia” coexistem aqui: o equilíbrio psíquico, no qual há a busca por equilibrar-se entre Ingenuidade e Personalidade, entre Princípio de Prazer e Princípio de Realidade, entre imaturidade e maestria. E o equilíbrio da “economia” no sentido produtivo e de distribuição material. Em ambos os casos corre-se o risco de desequilíbrio, numa compulsão de morte por um lado, ou, por outro, caindo-se numa exploração, numa escravidão, que Dyonélio chama de “recaída no Feudalismo” (em três modalidades: Caudilhismo, Capitalismo, Fascismo). Tanto o desequilíbrio da economia psíquica quanto o desequilíbrio de partilha material podem levar ao desequilíbrio na sua contraparte psíquica/material. Temos aqui, portanto, um modelo metafórico que se constrói a partir do próprio vocabulário de Dyonélio, e que poderemos utilizar em nossa análise *O Louco do Cati*.

De maneira a respeitar nosso “objeto” de análise, Dyonélio Machado, para que este não “ficasse horrorizado” com o esquema redutivo que lhe atribuímos, trazemos a proposta de Hutcheon, de que a ironia só “acontece” quando o intérprete faz a inferência

de intenção irônica. Isto permite que deixemos uma abertura em nossa interpretação, e assim não encarceremos Dyonélio numa explicação, já que a ironia só ocorre no olhar do intérprete. Sugerimos uma “hipótese irônica”, que só ocorre dentro de certas condições, mas deixa então assegurado ao nosso pobre homem um certo manancial de possibilidades, como ele gostaria (MACHADO, 1995, p. 67).

### 3 A ANÁLISE IRÔNICA DE *O LOUCO DO CATI*

Guilhermino César: *O Louco do Cati* é um dos enigmas de sua obra. Considera-o sob que ângulo: depoimento, alegoria, análise de um psicotipo?

Dyonélio Machado – Se *O Louco do Cati* é um enigma, decifre-o. Eu me mostrarei muito desvanecido.

(CÉSAR, 1980, p. 17).

A recepção inicial de *O Louco do Cati* foi marcada por contrastes. É comum, na análise de sua recepção, destacar a crítica de Moisés Vellinho como indicativa da negativa inicial que o livro recebeu dentro da crítica regional. Dyonélio, lembrando sobre a ocasião de publicação do livro, comenta que foi “um romance malhadíssimo. Álvaro Lins e Moisés Vellinho, por exemplo, foram alguns dos críticos que não o reconheceram” (MACHADO, 1995, p. 30). Vellinho, em seu capítulo sobre Dyonélio em *Letras da Província* (1960), dedica quatro páginas a *O Louco do Cati*, e nelas ataca violentamente o livro, acusando-o ao final de “não ter forma, não ter conteúdo, não ter qualquer propósito acessível à percepção comum” (VELLINHO, 1960, p. 77).

Do lado oposto, o livro foi imediatamente comemorado por leitores do porte de João Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Vianna Moog. Guimarães Rosa o coloca entre os dez maiores romances brasileiros de todos os tempos, participando do conjunto de obras que são melhores entendidas quando ruminadas, lidas numa segunda vez (MACHADO, 2003, p. 264). Mário de Andrade dá atestado disto, dizendo em carta que precisaria lê-lo uma segunda vez, já que o livro lhe causara uma impressão estragosa e profunda. Sérgio Milliet associou a obra a um poema: “desse estranho *O Louco do Cati*, que ficou mais ou menos incompreendido e me parece antes o poema da evasão imperativa, antes um poema angustiado que um romance, mesmo surrealista” (MILLIET *apud* MACHADO, 1995, p. 31).

É de se destacar que desde o início, os críticos buscaram atribuir formas literárias excêntricas à obra de Dyonélio. A enumeração aqui vem como forma de indexação dessas interpretações formais, que parecem encontrar respaldo em aspectos do livro. Flávio Moreira da Costa, em seu artigo “A Tradição e a Traição” (COSTA, 1995), publicado no jornal *Correio da Manhã*, irá situar o livro na tradição de romances do Realismo Mágico

latino-americano.

Maria Zenilda Grawunder, em seu posfácio à quinta edição da obra, aponta para um possível parentesco com o expressionismo:

O alegórico homem da história é um ser sem nome e sem rosto, tratado como figura, sombra, espectro, homem-cão, entre outros seres etéreos ou descarnados. Tudo isso traz uma forte carga de expressionismo, naquele momento ainda estranho aos parâmetros do nosso fazer literário (GRAWUNDER *in* MACHADO, 2003, p. 262).

Podemos somar a esse conjunto a sugestão dada por Renato Pompeu, em seu artigo “Dyonélio Machado, uma obra-prima existencialista”, em que sugere que a filosofia do autor é antes “aparentada com o existencialismo mais do que com o marxismo vulgar” (POMPEU *in* HOHLFELDT, 1987, p. 36). Essa associação com o existencialismo poderia vir acompanhada de uma correlação que associe Dyonélio a outros escritores de sua geração, num grupo de escritores-leitores-de-Dostoievski (Sartre, Camus, Arlt, Faulkner, por exemplo), geração que ficaria conhecida por produzir uma literatura definida como existencialista. Há também a atribuição que Décio Pignatari faz no texto que escreveu para o filme *Dr. Dyonélio*. Ao longo deste curta-metragem, teremos a associação de Dyonélio ao antiromance, algo assim como um pioneiro do *Nouveau Roman* francês.

Poderíamos, enfim, buscar situar o livro entre os polos da tradição realista e da tradição intimista, conforme a proposta de Luís Augusto Fischer (2007), em que Dyonélio figura em ambas as posições, o que sugere a dificuldade de definição rígida. O pesquisador o situa tanto ao lado do romance psicológico (acompanhando assim HOHLFELD, 1987), ao ressaltar a formação psicanalítica do autor, quanto, por outro lado, destaca a obra como também pertencente à tradição de romances de denúncia social e política, enfatizando desta maneira o comprometimento marxista do autor.

Esta última posição também situaria o livro dentro da tradição do romance da ditadura latino-americana, como na proposta de Flávio Moreira da Costa (1995). Ou ainda o enquadrando no “Romance de 30”, em uma chave de leitura mais convencional, que parte de suas descrições objetivas, e de sua verossimilhança próxima ao “neorealismo” de obras do período (DACANAL, 2001).

Dentro do desenvolvimento que iremos apontar, que procura encontrar indícios irônicos na obra, a leitura de sua forma literária que mais se destaca para nossa análise é

aquela que encontra em *O Louco do Cati* elementos paródicos de outras formas. Para Márcia Helena Barbosa (1994), a narrativa do livro estabelece um processo de atração-repulsão com os modelos da epopeia e do relato de aventura. Esta atitude irreverente inverte e relativiza os sentidos aludidos nesses modelos, num processo de parodização e, em simultâneo, canonização dessas formas romanescas.

Esta definição formal vai ao encontro de dois indícios deixados por Dyonélio Machado a respeito de sua obra. Primeiro temos o subtítulo que a obra carrega: “Aventura”. Na tradição de romances medievais, as “aventuras” de determinado cavaleiro representavam não somente o relato dos grandes feitos, mas também as pequenas crônicas de seu cotidiano, e eram como pequenos retratos do caráter destes heróis de romances de cavalaria.

O livro foi descrito por Dyonélio em uma entrevista como um romance-revista: “uma peça de teatro, com quadros de música e dança, com anedotas, alegorias, sketches, etc., na qual se criticam os fatos mais em evidência da época” (MACHADO, 1995, p. 30). O livro seria então simultaneamente uma espécie de romance capa e espada e denúncia burlesca do Brasil daquele período, e seu protagonista seria um herói que passeia “em revista” por entre perigos e ameaças, conhecendo cenários, divertimentos e costumes da época.

Linda Hutcheon (2000, p. 19) lembra que a forma paródica pode ser vista como a estrutura textual que arranja o conteúdo semântico da ironia, estruturando seu conjunto na forma de uma obra paródica. As mudanças de registro e os choques de estilo, as contradições e repetições recorrentes da obra – aquilo que Ana Paula Pacheco (2010) aponta como sendo o caráter fragmentário estruturante da obra e que serviu para a crítica destrutiva de Vellinho ao seu aspecto formal – poderiam ser vistos antes como sugestivos marcadores metairrônicos, que permitem a construção da significação irônica. Em um texto intitulado “Romance e Técnica”, Dyonélio busca defender dos críticos o aspecto formal de sua obra:

Quis fazer um romance onde tudo é móvel: Quando os leitores mais benevolentes [...] estão se acostumando com o Léo e o Manivela e já gostam mesmo do ‘Borboleta’, eis que tudo isso se desgalha, se dissolve, fica para trás. Norberto caminha longe na narrativa, e acaba por ter a sorte dos demais: cai, como cai uma folha desprendida dum ramo. Não estará em tudo isso exatamente um drama silencioso, discreto? Esse ‘ficar para trás’ não será um dos elementos mais trágicos do romance, como o é da vida, segundo sabemos todos nós?

(MACHADO, 2015, p. 272).

Neste artigo, Dyonélio afirma que o “amor esquizóide à sistematização” por parte de Álvaro Lins o teria feito exigir uma técnica romanesca, quase escolástica, de nosso autor. Nosso autor ironiza: “Álvaro Lins se apega a uma autoridade mais do que suspeita – *Spengler* – para nos dar da técnica uma impressão militar, à Terceiro Reich: ‘a técnica é a tática da vida’” (MACHADO, 2015, p. 271). Dyonélio então buscará se inserir numa tradição de romances cuja “beleza reside exatamente no seu tom esgarçado”: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo protagonista já nasce morto e, portanto, já entrega a conclusão da obra logo no início, *As Aventuras de Sr. Pickwick*, de Dickens, “que não tem ponto para onde se deva concentrar a narrativa”, ou então *Contraponto*, de Aldous Huxley, obra caleidoscópica que a “nada conduz”, e que assim como Dom Quixote, não “produz efeito de síntese” (MACHADO, 2015, p. 271). Essas declarações vão ao encontro de outra declaração de Dyonélio, na qual afirma ter produzido um livro, em que, diferindo da técnica formal de *Os ratos*, “a ‘verdade crua’ existia, apenas habitava uma outra região, que eu, sem modelo, me pus a explorar” (MACHADO, 1995, p. 31).

*O Louco do Cati* apresenta um jogo híbrido de vocabulários: linguagem popular, chistes humorísticos e jargão do submundo aparecem lado a lado com descrições objetivas e termos científicos. Esta falta de centro, produzida em um jogo irônico de vocabulários, parece produzir uma sensação inquietante, de alheamento, semelhante ao do seu protagonista. Daniela Birman (2012) já apontou para os indícios do *unheimlich*, o inquietante freudiano, que o texto poderia produzir. Maria Zenilda Grawunder (1995, p. 35). fala sobre uma sensação de alienação e isolamento perante a ordem do mundo, que expressa, por analogia, a opressão do homem pelo poder disciplinador.

Um dos elementos mais importantes na concepção de *O Louco do Cati* teria sido seu momento de produção. Dyonélio afirma ter produzido o livro como “sublimação do mal”, após uma grave doença do coração. Utilizando-se das memórias do período de prisão, o livro teria sido ditado da cama, entre interrupções para remédios e eletrocardiogramas, a familiares e amigos que o iam datilografando. Em uma entrevista, conta como a produção do livro lembra um delírio, botando-o próximo ao infantilismo, como uma criança que brinca com bonecos. A produção deste livro levou-o a investigar, tendo tido “Preocupação em sondar tudo quanto sinto que a minha natureza contém e pode dar” (MACHADO, 2015, p. 272).

A obra, com seu deslocamento e com uma espécie de curva de aprendizagem do protagonista, parece possuir elementos de paródia romanesca. Um dos elementos centrais para constituição da paródia é a intertextualidade, o que, quando falamos de um autor erudito como Dyonélio, pode nos levar quase ao desespero. Desenhemos um breve exemplo: poderíamos ver aspectos de uma “castração” em *O Louco do Cati*, como uma intertextualidade com a obra *Satyricon* (2008), de Petrônio? Nesta obra, também paródica, o motivo mobilizador da personagem é reencontrar sua capacidade de ter ereções – capacidade perdida por um feitiço de uma bruxa –, o que leva sua personagem a uma jornada em meio ao período de decadência do Império Romano. Através da irmandade com *Satyricon*, poderia talvez aproximar *O Louco do Cati* com outra obra paródica sobre a ditadura brasileira, *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony (1975), na qual a personagem se vê castrada, e leva seu pênis em um jarro.

Dyonélio era leitor de Petrônio, citando-o e comentando-o, o que permitiria a construção da intertextualidade. Além disso, pode-se encontrar elementos psicanalíticos, a partir da sugestão de *O Louco do Cati* como uma obra que fale sobre o sentimento de medo, terror e perversidade (e, portanto, dos *complexos de castração* em algum nível), vinda de uma cultura na qual geralmente é tabu assumir ou confessar que se sente pânico, sendo mal visto quem age de maneira histérica, como é o caso da cultura gaúcha. Poderíamos assim resgatar narrativas de caso freudianas, como “O homem dos ratos” (FREUD, 2013) ou “O homem dos lobos” (FREUD, 2010a), para pensar este aspecto da castração e da fobia de sua personagem.

Dyonélio mesmo, por vezes, teria sugerido interpretações brincalhonas para seus livros, tal como quando afirma que *Os ratos* seria apenas uma história de um homem teimoso que não quis aceitar submeter-se financeiramente à mulher. Em uma entrevista dada a Antônio Hohlfeldt e Ivone Bernhart, no dia 21 de setembro de 1976, encontrada em uma fita cassete na caixa 27 do acervo, Dyonélio Machado, comentando sobre o grande conceito que atribui às mulheres, passa a refletir sobre como isto se apresenta em personagens de sua obra. Depois de um trecho em que fala sobre *O Louco do Cati*, ele se volta ao casal protagonista de *Os ratos*:

Pois aquela mulher tinha uns níqueis – ela tinha vendido uns vidros e tinha uns níqueis. E tinha mais do que os níqueis que ela supunha que tivesse e ia emprestar para o marido. [...] E o Nazizeno faz uma coisa parecida. Ele não quer que a mulher seja superior a ele. Ele quer ser o

homem que vai e sai, e tal e traz a coisa. E realmente o pobre trouxe. Aquela coisa (MACHADO *apud* AGUIAR *et al.*, 2014, p. 112).

Ainda que este detalhe não reconfigure radicalmente a interpretação de *Os ratos*, percebemos que Dyonélio relativiza todo o sentido crítico geralmente atribuído à sua obra, torcendo e brincando da maneira mais diversa e digressiva possível com os sentidos que possamos ter de seus livros. Ele irá então reinterpretar o drama de Naziazeno, as 24 horas de angústia de um pobre-diabo, reduzindo-o ironicamente a mera teimosia masculina de quem não aceitaria submeter-se à superioridade e ao controle financeiro de sua esposa, e que por isso teria ido ao centro da cidade, totalmente desmantelado, em busca independente de auxílio para pagar ele mesmo o leiteiro. Mas abandonemos o exemplo da intertextualidade com Petrónio, que não é nosso objetivo aqui.

Partindo da sugestão de que havia em Dyonélio uma preocupação em sondar a si mesmo, uma sondagem que procurava “tudo o que sua natureza poderia oferecer”, poderíamos indicar dois elementos intertextuais que sugerimos ter colaborado na forma paródica da ironia que encontramos em *O Louco do Cati*. O primeiro elemento intertextual será os estudos de caso de Freud, como a descrição minuciosa das obsessões do soldado neurótico de “O homem dos ratos”, e dos medos fantasmáticos de “O homem dos lobos”. O segundo material será as obras de Dostoievski, autor que era muito caro a Dyonélio Machado, e que seria um dos “pais espirituais” enfrentados na construção do livro. Ambos os conjuntos de textos se relacionam com o tema de sujeitos em crise com os dilemas da guerra, do pecado, da justiça e do crime, e Dyonélio talvez tivesse sofrido a “angústia da influência” dos estudos de caso freudianos, além das obras de Dostoievski, como *Crime e Castigo*, *O Idiota* e *Os Demônios*.

As descrições pormenorizadas das neuroses de guerra, nos estudos de caso freudianos, com suas narrações das minúcias neuróticas de vítimas de traumas, poderiam ser um elemento que nosso autor teria incorporado (e redescrito à sua maneira) em um intertexto de seu livro. Freud, em sua “Introdução à psicanálise das neuroses de guerra” (2010a), destacará a importância desta área de estudos na qual “a origem psicogênica dos sintomas, a importância dos impulsos instintuais *inconscientes*, o papel do ganho primário da doença na resolução dos conflitos psíquicos (‘fuga da doença’), – foram constatados e obtiveram êxitos não só para os tempos de paz, mas também em tempos de guerra (FREUD, 2010a, p. 384).



Nesse texto, Freud sugere que a diferença entre as “neuroses traumáticas” ou “de transferência” e as “neuroses de perigo” dos tempos de guerra é que as primeiras teriam uma origem interna, posto que surgidas de uma insatisfação das exigências da libido, que passa a se apresentar como uma ameaça, enquanto as outras surgem de uma ameaça externa, e se corporificam numa postura do próprio Eu (FREUD, 2010a, p. 387). Mas em ambos os casos, temos um Eu que teme ser ferido<sup>5</sup>.

Em “Observação sobre um caso de neurose obsessiva”, estudo conhecido como “O homem dos ratos” (FREUD, 2013), teremos a descrição detalhada da psiquê torturada de um indivíduo obsessivo. “Um homem jovem [...] apresenta-se afirmando que sofre de ideias obsessivas desde a infância, mas há quatro anos com intensidade particular” (FREUD, 2013, p. 17), uma descrição que poderia talvez servir para o nosso Louco do Cati. Desde jovem possuía um temor obsessivo inexplicado, ligado ao seu próprio desejo – “Se tenho o desejo de ver uma mulher nua, meu pai vai morrer” – e somado à ideia de que os adultos podiam ouvir seus pensamentos sem que ele os falasse: “Expresso meus pensamentos sem ouvi-los” (FREUD, 2013, p. 23).

Sua crise neurótica se tornara insuportável quando estava servindo como soldado. Durante uma refeição com os oficiais, escutara as narrativas de um capitão do qual tinha medo, “pois evidentemente ele gostava de crueldades” (FREUD, 2013, p. 26). A narrativa se tratava de uma forma de tortura particularmente horrível “que se usava no Oriente”, na qual amarram um prisioneiro e lhe introduzem ratos pelo ânus. Ao contar para Freud, descrevendo sua consciência no momento em que escutava o relato do capitão, o “homem dos ratos” expressa o horror que sentiu perante a percepção que teve de si, pois reconheceu que sentia prazer ao imaginar que aquilo ocorria com algum ente querido, como sua mulher ou com seu próprio pai (FREUD, 2013, p. 27).

Isto despertará uma série de rituais de “sanção”, manias obsessivas, nos quais o soldado buscará anular estes pensamentos estranhos e desagradáveis. O soldado irá realizar atos sem sentido, irá adquirir tiques e fará juramentos pessoais cada vez mais

---

<sup>5</sup> Quanto ao vocabulário freudiano, adotamos aqui a padronização proposta por Paulo César de Souza, utilizada nas obras completas de Freud pela Companhia das Letras. Para mais detalhes quanto a tradução dos termos, ver: SOUZA, Paulo César. *As palavras de Freud: O vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

absurdos, de maneira a eliminar este “grande medo obsessivo”. Isso fará o sujeito perder anos de sua vida, lutando contra proibições sem sentido, impulsos suicidas e temores de catástrofes com seus entes queridos (FREUD, 2013, p. 15).

Temos também os relatos de “História de uma neurose infantil”, no caso do “O homem dos lobos” (FREUD, 2010a), o relato do indivíduo que busca tratamento, pois “estava totalmente incapacitado para a vida e dependente dos outros” (outra descrição que poderia servir para nosso Louco). Desde sua infância é dominado por graves distúrbios neuróticos, com crises de histeria e de angústia, obsessões contra a religiosidade, repetidos ataques de severa depressão, que serão classificados como “loucura maníaco-depressiva” por um dos sanatórios em que passa (FREUD, 2013, p. 14).

O paciente conhecido como Homem dos lobos relata para Freud seus medos infantis, como quando da leitura de um livro de contos de fadas em que encontra a imagem de um lobo que o leva a crises histéricas, ou um sonho que lhe marca muito, com diversos lobos fora da janela do seu quarto, os quais teme que lhe irão comer. Freud trabalhará o conteúdo do sonho relacionando com o desenvolvimento sexual e seus traumas edípicos, de maneira a sugerir o conteúdo inconsciente por trás, relacionando a figura do lobo com a de seu pai.

Se pensarmos nas memórias infantis da personagem do Louco (MACHADO, 2003, p. 20, 25, 26, 29, 33, 34), sua postura em cena, sua trajetória de fuga e depois reencontro com a experiência traumática, podemos reconhecer uma sugestão que estes estudos de caso freudianos ofereceram como um modelo literário, espécie de forma a ser parodiada, para se narrar aspectos de uma patologia psíquica. Mas sendo uma vítima de um período conturbado, podemos deixar aberta a definição de um diagnóstico definitivo, já que poderíamos aí ter tanto algo como a descrição de uma “neurose traumática”, de “neurose de transferência”, quanto de uma “neurose de perigo” (FREUD, 2010a, p. 184-187), para ficar apenas no campo da sugestão do diagnóstico de uma neurose.

Além disso, não podemos esquecer que o próprio Dyonélio observou de perto os pacientes do Hospital São Pedro, e que seu trabalho como psiquiatra poderia ter alimentado parte de suas descrições da personagem. Um estudo comparado entre os prontuários e a literatura pode ser visto no trabalho de Cleber Eduardo Karls (2008), onde o pesquisador mostra as relações entre a prática profissional e a atividade literária do

escritor, no período entre seu doutoramento em psiquiatria e a escrita de *O Louco do Cati* (1933-1942). Isto alimenta a ideia de que teríamos elementos intertextuais, e paródicos, de “estudo de caso” psiquiátrico nesta obra.

O segundo elemento paródico que teremos a acrescentar serão as obras de Dostoievski. Conforme veremos a seguir, nossa leitura da obra de Dyonélio mostrará que um de seus temas principais é a questão da relação de um trauma pessoal com a política do tempo, além das relações entre crime e a justiça. No primeiro caso, temos a personagem de *O Idiota* (DOSTOIEVSKI, 2015), figura tão inocente e amorosa que acaba sendo encarada como possuindo traços de idiotia ao longo da obra. Assim como o Louco do Cati, ele possui uma doença psiquiátrica (epilepsia) e é traumatizado com cenas de mortes políticas testemunhadas em seu passado:

Eis que você põe a cabeça debaixo da própria lâmina e a ouve deslizar sobre sua cabeça, pois esse quarto de segundo é o mais terrível de todos. O senhor sabe que isso não é fantasia minha, que muitas pessoas disseram isso? Eu acredito tanto nisso que lhe digo francamente qual é a minha opinião. Matar por matar é um castigo desproporcionalmente maior que o próprio crime. A morte por sentença é desproporcionalmente mais terrível que a morte cometida por bandidos. [...] Traga um soldado, coloque-o diante de um canhão em uma batalha e atire nele, ele ainda vai continuar tendo esperança, mas leia para esse mesmo soldado uma sentença como certeza, e ele vai enlouquecer ou começar a chorar. Quem disse que a natureza humana não é capaz de suportar isso sem enlouquecer? (DOSTOIEVSKI, 2015, p. 43).

A narrativa que o Príncipe Míchkin faz de uma cena onde a pena de morte é questionada como sendo maior que o crime que ela pune, relaciona-se com a experiência do próprio Dostoievski quando condenado por morte política, onde passa por uma vivência extrema muito parecida. Dyonélio mostra conhecimento deste drama em um conto de seu primeiro livro de ficção, a narrativa de “Execução” (MACHADO, 2017, p. 35-38). Neste conto, um grupo de oficiais decide fazer um experimento, e testar se um indivíduo poderia morrer apenas do “choque moral” de ser levado ao paredão. Imbuídos deste “espírito científico”, testam a execução de um condenado com balas de festim, o que leva o sujeito à morte por susto.

Temos aqui alguns ecos de *O Louco do Cati*: o indivíduo traumatizado com um passado relacionado com crimes políticos, que passa a ser reconhecido como maluco por aqueles que o conhecem. Outra obra de Dostoievski nos oferece uma camada adicional: em *Os Demônios* (2004), temos a exposição da potencial catástrofe surgida da relação entre moral niilista e política. Nele temos o complô de um grupo niilista, que no seu afã

de produzir sua revolução, acabam abraçando o crime e o assassinato como ferramenta política. A sugestão dos demônios que velarão pelo Louco em sua “entrada no Cati” é o elemento intertextual que sugere a relação paródica com os textos de Dostoievski (MACHADO, 2003, p. 256). Por fim, em *Crime e Castigo* (DOSTOIEVSKI, 2001) temos a sugestão de um crime justificado em nome da história, que por sua vez acaba levando a personagem Raskolnikóv a grandes crises a respeito da legitimidade de seu “homicídio justificado”. Temos nessas obras do escritor russo o indício de um conflito entre crime e justiça. Vejamos como ela aparece na obra do escritor gaúcho.

O tema da indeterminação *a priori* e científica do que seja crime foi um elemento muito caro a Dyonélio Machado, desde pelo menos sua primeira obra de ficção, *Um pobre homem* (2017) e tema central de sua tese de doutorado, *Uma definição biológica do crime* (1933). Podemos recuperar estes elementos intertextuais dentro de sua própria obra, de maneira a indicar como lhe aparecia esta discussão.

Em seu livro de contos, teremos o conto “Reunião em Família”, no qual em meio aos festejos na casa de um juiz, um polêmico caso jurídico surge no debate. Um conhecido fazendeiro da região fora assassinado recentemente por um funcionário, um peão com traços indígenas, e o crime não parece revelar motivação alguma. Buscam-se razões, como desejo pela esposa do fazendeiro, inveja de sua riqueza etc., até que um dos convivas solta sua interpretação do caso, bastante irônica: o assassinato teria sido mera manifestação de um cérebro perfeitamente saudável.

A motivação confessada pelo assassino teria sido de que, ao saírem ao campo para fazer consertos em cercas do estabelecimento, seu patrão tinha penteado seu cabelo de maneira tão perfeita, fazendo uma risca divisória precisamente alinhada ao centro. Quando o patrão se abaixou para o conserto à sua frente, o peão avistou aquela linha, tão bem feita que resolveu testar a própria pontaria com um machado, vendo se conseguia acertar em cheio.

É a partir da descrição desta motivação inocente que, na reunião familiar, o conviva faz sua interpretação irônica: não possuindo costumes culturais, noções civilizadas de justiça, e vivendo desde sempre em meio natural, lhe escapava a compreensão do grau de gravidade de seu ato. O assassino do fazendeiro seria então uma espécie de “bom selvagem”, uma Criança Ingênua, vivendo no puro Princípio do Prazer. Para ele, o orgulho de acertar um machado em cheio na risca do cabelo seria semelhante

ao de acertar o arremesso em uma árvore. Algo muito longe, portanto, de se definir como um crime, que só existiria para nós, civilizados.

Ideia bastante semelhante à que iremos encontrar na tese de doutoramento de Dyonélio, *Uma definição biológica do crime*, onde teremos um estudo aprofundado sobre os diversos tipos de “crime” e “criminosos” (entre aspas, para destacar o aspecto irônico, já que só existiriam conforme a cultura que os tipifica). Visto como um fenômeno natural, havendo indivíduos mais agressivos e outros menos agressivos em qualquer espécie, o crime se produziria dentro da cultura por uma sobredeterminação do social, no que ele chama de *dúplice atitude do meio social*.

Haveria no meio social autorização de certas práticas violentas em determinados momentos (como, por exemplo, gritar agressivamente nos jogos de futebol), mas punição para estas mesmas práticas em outras situações (como não sendo permitido que se grite dentro de ônibus da mesma maneira que no estádio de futebol, sob risco de prisão). O “crime” surge quando estes indivíduos anômalos, mas estatisticamente naturais dentro da espécie, não conseguem distinguir com clareza os momentos autorizados dos momentos não autorizados (OSÓRIO, 1995. p. 62).

A inferência de um “crime” é o elemento central que irá alimentar nossa leitura irônica do protagonista de *O Louco do Cati*, numa loucura socialmente “anômala”, mas biologicamente natural. Tendo sido o Louco criado num período quando o assassinato político era autorizado e estimulado através de condecorações e promessas gloriosas de imortalidade, poderíamos desenhar um espectro que vai do “pequeno crime” privado ao “grande crime” público, à maneira da personagem de Raskolnikov, em *Crime e Castigo*? “Certa vez li uma comparação de Machado de Assis com Dostoievski, que este tratava dos grandes crimes e Machado dos pequenos crimes. Eu já havia sentido isso antes de ler esta opinião” (UCHA, 1980, p. 7).

Antes de entrar na análise de elementos irônicos propriamente ditos, gostaria de resgatar algumas declarações de Dyonélio a respeito do livro. Quando se fala sobre o contexto de produção de *O Louco do Cati*, geralmente se lembra de sua entrevista concedida à *Revista do Globo*, datada de 10/11/1941, na qual Justino Martins documenta a cena de produção do livro: Dyonélio acamado, “prisioneiro” da cama. Mas entre o sucesso de *Os ratos* e a cena de criação de *O Louco do Cati*, houve uma outra entrevista, também feita por Justino Martins, na edição de 27/01/1940 da *Revista do Globo*. Nela,

Justino chama Dyonélio de o “mais diferente dos intelectuais” que já conheceu, tendo construído um mundo particular ao pé de seus doentes, consultório e lar. Entre suas perguntas, quer saber se nosso autor prepara um novo romance (já se haviam passado muitos anos desde a publicação de *Os ratos*), e a legenda de uma das fotos ao lado da coluna de texto ironiza: Dyonélio olha um “fichário de notas (que não é para o romance, mas para os doentes em observação)” (MARTINS, 1940, p. 45).

Após uma curiosa conversa sobre dois gêneros literários do momento, a publicação de volumes de entrevistas literárias e de romances escritos por médicos, Justino pergunta se não há possibilidade de indiscrição por parte dos médicos, quando passam a escritores e utilizam casos de pacientes em suas obras. Nosso escritor conclui, retomando Heródoto, que teria buscado não ser indiscreto ao narrar sua história das religiões e costumes persas e egípcios, já que não deveriam interessar à cultura do leitor tais indiscrições. O entrevistador pergunta, então, se Dyonélio não estaria escrevendo também seu romance de médico. Após alguns silêncios e digressões, há enfim sua declaração, que, dentro do contexto, pode ser tanto um chiste irônico como uma declaração na época talvez verdadeira:

É verdade: tenho uma idéia há quase dois anos, mas a precipitação dos meus dias não me permitiu passá-la para o papel. Entretanto, aqui nesse birô (bateu com o indicador no vidro) muito breve escreverei esse livro. A personagem principal será um cirurgião sádico... (MARTINS, 1940, p. 45).

Justino diz que esperou que ele continuasse a declaração, mas o assunto foi desviado propositalmente para a psicanálise, e para voltar daí à literatura, diz que foi um esforço tremendo. Essa declaração de Dyonélio teria sido dada cerca de dois anos antes do registro do momento de criação de *O Louco do Cati*, também na *Revista do Globo*. O quanto dessa sugestão prévia poderia significar para a criação do livro? Como de um romance a respeito de um médico sádico, Dyonélio passa para a narrativa de um possível paciente seu? Talvez ao final de nossa interpretação irônica da personagem (que definirá um de seus polos como sendo um possível “criminoso”), a ponte entre essa sugestão entre cirurgião sádico e o Louco faça mais sentido.

Pensemos agora em uma análise já clássica de *O Louco do Cati* como uma alegoria. Uma interpretação sugerida pela denúncia alarmada do Louco, que formaria uma ponte alegórica entre a Guerra Civil de 1893 e o Quartel do Cati, e o período

conturbado que vai da Revolução de 1930 ao Estado Novo de Getúlio Vargas (“O histórico e lendário Cati dá ao escritor o fundo para analogia entre dois períodos de violência.” – GRAWUNDER, 1995, p. 38). O sentido do texto pode servir assim como crítica à violência dos Estados de exceção, e daí a sugestão de que seria um dos maiores romances da ditadura latino-americana, um dos raros deste gênero produzidos no Brasil, conforme o crítico Flávio Moreira da Costa, no posfácio da quarta edição do livro.

A leitura funciona muito bem, e está já bastante assegurada. Mas o que diz Dyonélio a respeito em declarações (encontradas em MACHADO, 1995, p. 29)? “Aquele comportamento, algo desligado, longe e alheio a tudo, quis sugerir alguma crítica ao sistema político? De forma alguma”. E em outra entrevista: “O Graciliano Ramos escreveu sobre a ditadura getulista, eu não... eu fui amigo de Getúlio, um homem bem formado do ponto da cultura, e até estranho que um homem desses tenha sido um bandido”. Dyonélio, tendo sido ele mesmo preso pelo Estado Novo, não teria sido o primeiro a querer assegurar que *O Louco do Cati* tinha sido uma obra crítica a este regime?

Esse dado acrescenta mais uma sugestão no sentido de um ironismo em Dyonélio, como característica marcante do autor. A ironia parece ser uma verdadeira marca estilística de seus textos, mas também a encontramos dispersa e sustentada em relatos de sua personalidade pública, e nas relações privadas. Em um exemplo de sua correspondência pessoal, Dyonélio envia uma carta à escritora Raquel de Queiroz (MACHADO, 1955), na qual procura defender algumas editoras de Portugal, que teriam sugerido “traduzir” textos brasileiros para publicá-los por lá.

Criticando o posicionamento contrário da autora, a respeito dessa intervenção dos editores lusitanos na linguagem poética brasileira, o autor faz uma exegese sobre história da língua portuguesa, para daí ironizar sua própria situação de autor não publicado no Brasil. Afirma autorizar de bom grado qualquer editor português que queira traduzir seus textos para o “português”. Como em outros exemplos, é possível reconhecer que o escritor está sendo irônico, mas nos vemos perdidos quando precisamos inferir qual a verdadeira motivação por trás de sua ironia.

Pequenas analogias entre vocabulários distintos, ambiguidades sutis, encontram-se dispersas em seu texto, rondando com uma ameaça de deslize chistoso aquele que se disponha a enredá-las numa interpretação. Em suas obras, tais marcas irônicas parecem

ter a capacidade de produzir uma insegurança algo demoníaca, criando a sensação de que por vezes “não teríamos entendido o livro” quando buscamos resumi-lo, nos fazendo sentir até meio alienados de seu conteúdo. Ao tentarmos entender a ambiguidade irônica de *O Louco do Cati*, a sensação seria muito próxima de termos sido manipulados por um cirurgião sádico, um demiurgo-demônio criador de um mundo de maníaco, no qual nossas inferências sobre o sentido do livro parecem sempre deslizar e tornar-se nada.

– Assim, o ‘sistema’ que indiquei aqui no esquema do quadro-negro pela letra ‘A’ não é o que está em causa. (Realmente, o quadro-negro, colocado aqui perto, apresentava uma figura a giz, um corpo humano, todo riscado com traços de várias cores.) – Nem o sistema ‘B’. (O professor, munido dum giz branco, ia eliminando, com um risco o seu tanto oblíquo, todos os ‘sistemas’ coloridos não interessados.) – Não é também o complexo ‘X-Y-Z’.

– Nessa altura, não havia mais ali no quadro nenhum ‘sistema’ que pudesse estar comprometido. Largou o giz, bateu levemente as mãos para tirar-lhes um pouco daquela poeira branca. Afagou indiferentemente o ombro ossudo do pobre-diabo, enquanto concluía, voltado para a assistência: – Não tem nada, em suma. (MACHADO, 2003, p. 122).

Nossa tentativa de interpretação da personagem do Louco irá parecer-se com outra cena (MACHADO, 2003, p. 191), no qual Norberto observa o professor doutor Castel manipulando uma figura magra, que em um primeiro momento parece ser a própria figura do Louco do Cati. Mas essa figura é um duplo do Louco, que na verdade não é nem mesmo louco, mas “apenas um doente”, já que nenhum diagnóstico pode lhe ser imputado.

Se as leituras tradicionais de *O Louco do Cati* parecem destacar seu papel passivo e alienado, seu aspecto de vítima, passemos à construção de uma imagem irônica da figura do Louco. O símbolo do Louco é tradicionalmente visto como uma figura ambígua, um coringa, alguém que não possui posicionamentos claros. Como também o pobre-diabo de *Os ratos*: “Naziazeno – a personagem central – está com um pé na ‘direita’ e com outro na ‘esquerda’. E sente que precisa dar um passo, que não pode continuar naquela posição. Mas não dá o passo” (MACHADO, 1995, p. 27).

Se consultarmos o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, 2017) na entrada “Louco”, veremos que há esse elemento ambíguo, muito próximo da transgressão da lei. Além disso, outra figura que aparecerá na obra, a figura do “Lobo”, também possui sua ambiguidade, podendo ser tanto um símbolo apolíneo da luz que rasga a Noite, quanto



uma figura demoníaca que possui a fome insaciável, mais ligado à escuridão.

Lembremos que a imagem irônica é uma simultaneidade de extremos opostos, uma ambiguidade *inclusiva* de ambas as posições. Nessa interpretação paradoxal, pensa-se que o Louco tem seu lado de vítima, mas que também pode ter um lado “criminoso”, ambos os extremos unidos, criando o signo irônico na terceira nota anfíbia. Essa interpretação inclusive parece estar subscrita por Dyonélio: “Tudo quanto se vê nessa figura ainda não é bastante para abominá-la. [...] Certa crítica – algo importante no passado – esquece que ele foi menino, que teve pais. Mãe sobretudo. Que viu horrores na infância, a servirem como elemento para um futuro mentecapto” (MACHADO, 1995, p. 29).

Nosso trabalho será pensar um exercício interpretativo da obra, como que buscando tomar essa sugestão ao pé da letra. Como poderíamos pensar na figura do Louco, de maneira que tudo que vemos nele não seja nunca o suficiente para abominá-lo? A partir de uma sugestão mínima dentro de *O Louco do Cati*, poderemos começar nosso processo de redescrição do Louco sob esta ótica.

Há no livro parágrafos iniciados e acabados por reticências, que aparecem no início e mais ao fim da obra, e que são, em sua maioria, representativos de memórias do Louco que retornam à sua consciência (MACHADO, 2003, p. 20, 25, 26, 29, 33, 34, 254). Entre estes parágrafos, encontraremos o seguinte:

... Quando se havia baixado, muito sem jeito, para empurrar a roda de trás, um jorro de areia úmida varrerá-lhe a face, salpicará aquele chapéu. Parecia o jacto de fagulhas do reboło do amolador, quando afiava as facas de mesa, na rua matinal, rodeado de guris... (MACHADO, 2003, p. 26).

Somemos a esta sugestão, uma memória do Louco afiando facas, o contexto entre guerras civis gaúchas que vão de 1893 a 1923, quando a degola era uma arma utilizada por ambos os lados da disputa. Com a percepção de postura sempre tensa em cena, sua marcha muito adequada para longas distâncias (MACHADO, 2003, p. 62), poderíamos começar os indicativos dessa redescrição: poderia ter sido um ex-combatente em alguma das guerras civis que assolaram o Rio Grande do Sul no período anterior ao tempo de narração? Seria um delinquente, o qual a obra apresenta já reduzido à neurose de uma autorrepressão exagerada, e que regrediu numa animalização e infantilismo? Talvez o Louco afiador de facas tenha até degolado, e sua ida ao Cati no final da obra não seja apenas para morrer no Quartel do Cati, mas também para alistar-se para enfim matar e

degolar sem a repressão moral que vinha se impondo.

Dyonélio fala em certo momento, que sua pesquisa de doutorado o teria feito incorporar seu assunto (o estudo dos diversos tipos de “crime”) à economia diária de seu pensamento, o que o levou a ver por diversos ângulos este único objeto, dos quais se destacava o homicídio como forma paroxística e principal deles (MACHADO, 2009, p. 21). Isto traz novamente a sugestão de um intertexto com Dostoievski, autor que citará em sua introdução à *Uma definição biológica do crime*. Um dos recortes mais antigos que constam no acervo, publicado na coletânea *Com a palavra, Dyonélio* (AGUIAR *et al.*, 2014), é uma crítica de nosso escritor sobre a relação do autor de *Crime e Castigo* com a própria biografia:

Foi porque, saindo das suas crises comiciais com a sensação doentia de ter cometido ‘um grande crime’, como confessa, ele pôde desse modo, pela introspecção, atribuir ao seu famoso personagem (e famoso só por isso) um estado mental mórbido que era aproximadamente o seu daqueles momentos. Donde se deduz que o fator verdadeiramente positivo de sua arte foi a doença (MACHADO *in* AGUIAR *et al.*, 2014, p.18).

Dostoievski teria se sentido doente e culpado por um “grande crime”, o qual buscou superar projetando sua doença sobre o protagonista de sua obra. Tal análise crítica de Dyonélio será repetida quase na íntegra, em uma entrevista dada 60 anos depois (MACHADO *in* AGUIAR *et al.*, 2014, p. 60), o que poderia atestar a marca impressionante desta análise literária sobre a memória de Dyonélio. *Crime e Castigo* foi produto da morbidez, mas também da consciência de um crime.

Que Dyonélio escreveu *O Louco do Cati* para sublimar o trauma da prisão, e se recuperar de uma doença, isto já é bastante conhecido. Mas o termo que ele utiliza certa vez é “sublimar o mal” (MACHADO, 1995, p. 30). Pensemos que Dyonélio pudesse, no fundo de seu psiquismo, assumir-se como possuindo uma agressividade ou qualquer aspecto de criminoso, o que poderia indicar culpa, ou assunção de alguma mínima responsabilidade pela sua própria prisão. E que, portanto, quando escreveu *O Louco do Cati*, estaria tentando purgar esse seu lado criminoso, através da criação de uma personagem que o purgasse desse mal.

A questão aqui é que, como vimos, seu conceito de “crime” é muito ligado e relativo à cultura. Mas cogitemos, por exemplo, que esse “possível crime” que ele tivesse sublimado fosse aquele que ele identifica, em sua primeira obra ensaística, como o crime

necessário para o desenrolar de uma revolução: os assassinatos políticos, sem os quais a Revolução Francesa não teria ocorrido, mas que por vezes também se alimentam de motivações perversas (MACHADO, 2006, p. 30). Segundo ele, toda revolução acaba por se alimentar de elementos mórbidos, patológicos. Dyonélio era amigo de Getúlio, mas talvez mais amigo de Luís Carlos Prestes, como podemos crer por uma foto arquivada entre outras, na caixa 26 de seu acervo (um provável encontro da Aliança Nacional Libertadora. Ver Anexo A – Fotografia 2).

Poderíamos, assim, como que incorporar a *O Louco do Cati* uma epígrafe de *Irmãos Karamazov* que abre a obra *Ruínas Mortas*, livro de Alcides Maya que Dyonélio cita nominalmente em seu texto “Aspectos do Regionalismo” (MACHADO, 2006, p. 59). A epígrafe “Na consciência dos criminosos há um fundo ignorado de bondade e justiça” (DOSTOIEVSKI *apud* MAYA, 2002, p. 5) poderia então sugerir que, além de seu lado seviciado e já garantido pela crítica, haveria também esse lado “criminoso” e talvez perverso, em dilema conflituoso com a justiça. Isso poderia criar dificuldades para análises que busquem politizar o sentido imediato do livro. Análises marxistas da personagem vítima, digamos, o que seria bastante justo, já que Dyonélio afinal chegou a deputado eleito pelo Partido Comunista do Brasil.

Lembre-mos, no entanto, de *Os Demônios*, obra na qual o crime político revolucionário e sua face de terrorismo têm representadas suas entranhas mais perversas. O processo de autocriação de Dyonélio teria passado por se redescrever também à luz da filiação a Dostoiévski, buscando superar a “angústia da influência” que este autor lhe produzia. Os frutos dessa etapa de sua autocriação teriam sido os elementos irônicos contidos em *O Louco do Cati*, como a autoconsciência do papel histórico do “crime”, e os efeitos de todos os dilemas em seu protagonista. Essa leitura permitirá reconhecer a grandeza de autor que, em sua ficção, não buscou se reduzir a um partidarismo ou visão unilateral/monológica, como aquela que Bakhtin identifica na poética do escritor russo (BAKHTIN, 2010).

*O Louco do Cati* abordaria a política não pelo viés unilateral, mas dentro de um viés transideológico. Sua ironia estaria na mistura de paradoxos e dilemas existentes entre “crime” e justiça, revolução e mudança de paradigma histórico, onde se corre o risco de um revisionismo que redescreve a “revolução” como crime, e seus heróis como bandidos públicos. O Louco seria contra o Cati, mas simultaneamente, alguém que também poderia

reproduzir o Cati em seu gesto destrutivo ao final do livro. Essa redescritção da obra permitiria atualizar sua interpretação para um mundo pós-stalinismo e pós-Queda do Muro de Berlim, no qual o próprio Stalinismo poderia ser visto como sendo o Cati.

Para o desenvolvimento da inferência de motivação irônica que iremos fazer a seguir, partimos do modelo que construímos no final do capítulo passado, que incorpora a ideia de que a ironia acontece no ato interpretativo. Esta interpretação se justifica por libertar Dyonélio da acusação de se ver como criminoso, já que o “crime” surge só no momento da interpretação. Segundo ele mesmo, há deslizes que ameaçam todo escritor que trabalhe com memórias: “A imaginação (e o arbítrio, o que é mais), estão a cada passo acompanhando o narrador de memórias, quase sem controle, e tanto vale dizer sem ajuda... armando-lhe ciladas” (MACHADO, 1995, p. 99). Em outro trecho, afirma:

O autor é um péssimo crítico de si mesmo. Sempre sujeito a caução no que diz. [...] O autor pode enganar-se, pensando que se acha numa posição literária – quando porém está noutra muito diferente. Não é raro isso na literatura. Ibsen só tinha certeza do que escrevia, se o seu crítico lh’o comunicasse. Pode conter uma ironia a anedota; mas [Ibsen] adquiriu pavor de cidade (MACHADO, 1995, p. 43).

Afirmará ainda que a arte sempre vai além do artista e que é do público que obtém seus últimos retoques: “Não raro o leitor escreve por nós, sem se dar conta, muita coisa que não nos ocorrera. Tem mais verdade do que se imagina no refrão quem conta um conto aumenta um ponto” (MACHADO, 1995, p. 89).

A partir das análises de Hutcheon, destaco que para reconhecer a ironia, (ou realizar esta interpretação irônica), devemos ir em busca de algumas condições: encontrar as informações contextuais, as referências intertextuais, sobrepor nossa comunidade discursiva, para que possamos identificar as marcas irônicas nos vocabulários compartilhados. Passemos agora aos indicativos destes marcadores.

### 3.1 Enquadrando a ironia

Um dos maiores problemas criados pela má recepção crítica, na esteira da leitura de Moisés Vellinho, é haver-se criado uma tradição interpretativa de que *O Louco do Cati* seria um livro sem forma, com uma narrativa que não leva a lugar nenhum, cujo protagonista não age, não fala, e não tem identidade alguma. É possível ver nessa

interpretação uma tradição de leituras que foi de fato danosa para o livro, posto que demarcou parte substancial de futuras recepções da obra. Dentro de seu estilo aberto e irônico, a informação prévia de que seja um romance que não possui um sentido possível de ser encontrado pode levar ao desinteresse do leitor de recolher indícios ao longo da obra, o que em consequência poderá levar o leitor àquilo que já “seria esperado”: um livro sem razão no seu desenrolar, com personagem descaracterizada e ações sem sentido algum.

Essa interpretação da obra parece impor um limite de atenção ou dedicação que o leitor deveria ter ao encarar a leitura. No entanto, quando lemos *O Louco do Cati* sob o signo da ironia, é o exato oposto o movimento interpretativo que devemos realizar. É recolhendo todos os indícios, dos mais ínfimos ao mais gerais, que podemos encontrar marcadores e sugestões de enquadramento textual que possam sugerir a ironia. Mesmo referências ao clima, como a chuva do final do livro, podem sugerir modulações que indiquem algum sentido. Por exemplo, quando o Louco enfim chega ao Cati, e tem sua revelação, o título do capítulo é um sugestivo “Já não chovia”.

O estilo literário de Dyonélio se constrói fundamentalmente partindo de signos cotidianos, aquilo que ele chamava de “dramático no trivial”. É justamente essa acumulação de signos feitos da matéria mais banal que por vezes dificulta encarar seu material literário como digno de significação. Jacques Rancière define como o “regime estético das artes” aquela escrita surgida com Balzac, Victor Hugo e Flaubert, na qual “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica” (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Esse regime opera uma ruína no sistema de representação que estabelecia hierarquias entre os gêneros e seus conteúdos determinando as formas de expressão que convinha a cada parte (tragédia para os nobres, matéria tratada com elevação; comédia para a plebe, tratada com baixeza). Essa revolução semiótica surgida na literatura, nos arredores do Romantismo, se desenvolverá em diversas formas, chegando nas vanguardas artísticas da pós-modernidade, transbordando sua renovação de perspectivas para campos como a política, a psicanálise e a história.

Rancière vê nesse processo inclusive as condições para que a fotografia passasse a ser vista com arte, em uma discussão da concepção de Walter Benjamin sobre a perda da aura no avanço da reprodutibilidade técnica.

Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’ (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo [...] não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Eles tornam possível que esta seja mais do que reprodução [...]. (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

O regime estético da arte é iniciado por esses escritores a quem Dyonélio cultivava como possíveis “pais espirituais”. E é esse regime de significação que permitirá a passagem dos grandes acontecimentos à vida dos anônimos, identificando os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicando a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituindo cosmovisões pelos vestígios. Cria-se a assunção do “qualquer um”, que depois será adaptada para outras práticas figurativas, como os registros fotográficos da época da Grande Depressão, de Walker Evans.

Foram escritores como Balzac e Flaubert que criaram a possibilidade do banal tornar-se belo como rastro do verdadeiro, desde que o arranquemos “de sua evidência para fazer dele um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica” (RANCIÈRE, 2009, p. 50), recurso estético que influenciaria desde a psicanálise até a teoria marxista do fetichismo da mercadoria, com a sugestão de que é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, para transformá-la em objeto fantasmagórico, no qual podem ser lidas as contradições de uma sociedade.

Esse regime se define não pela identificação de um fazer mimético narrativo, ou de uma organização das ocupações na qual se atribui uma tarefa pública aos artistas (como no que Rancière chama de “regime ético”), mas por uma identificação de fenômenos sensíveis que guardam sentido em si mesmos, independentemente de uma relação necessária com as boas práticas éticas ou poéticas. Esse “regime de arte sem um fazedor” desobriga a arte de quaisquer códigos ou regras, e ao fazer isso, implode o sistema de encadeamento racional da narração, impondo-se antes pela presença bruta da descrição de objetos autonomizados.

A força da descrição dos autores do Realismo teria a capacidade de incorporar novos objetos ao campo da figuração, tornando-os significativos de atenção no mundo empírico e ampliando os limites daquilo que pode ser reconhecido como arte e fazer artístico, que se ampliará historicamente na arte enquanto campo autônomo. Nas palavras

de Richard Rorty, poderíamos dizer então que esses autores operaram uma redescrição do mundo como o conhecemos.

Essa possibilidade de incluir novas matérias como dignas de significação será vista como a chegada de uma “democracia na literatura”, revolucionando as capacidades de figuração com uma crescente incorporação do “comum” a uma arte cada vez mais autônoma. Esse processo se desenvolverá até a Modernidade, quando permitirá movimentos estéticos como a arte abstrata, o *ready made* ou a música incidental.

Como vimos, Dyonélio parece possuir uma filiação a esses autores, com sua proposta de produzir o “dramático no trivial”. *O Louco do Cati* é sua obra na qual talvez encontremos de maneira mais radical essas mesmas características comentadas por Rancière, e que viriam de sua filiação com escritores franceses. Como já comentamos, até a chuva é indício de algo, e Dyonélio parece explorar à exaustão a sugestibilidade dos mais variados signos, adotando registros que vão do jargão de presidiários a descrições anatômicas da medicina.

Hutcheon alerta sobre a grande dificuldade de se reconhecer a ironia sem participar de alguma maneira da comunidade discursiva de seu autor. Há ainda o agravante de que a ironia parece funcionar melhor quanto mais minimalista em suas sugestões, parecendo mais sofisticada ou elegante para aquele que a reconhece em meio à sua “economia de expressão” (HUTCHEON, 2000, p. 218), numa cena em que o autor ironista parece fazer uma saudação cúmplice para o intérprete. É a criação de uma espécie de “comunhão secreta –, baseada no prazer de decifrar e colaborar – entre autor e leitor” (BOOTH *apud* HUTCHEON, 2000, p. 138). Esta capacidade de criar “comunidades amigáveis de espíritos” que experimentam o prazer de unir-se, encontrar e comungar com espíritos assemelhados, pode funcionar através de uma espécie de “comunicação telegráfica”, na qual participam o riso e o humor, as conexões intelectuais e as relações de poder entre os que reconhecem ou não as ironias.

Dyonélio Machado, em *O Louco do Cati*, teria criado uma obra na qual os indícios metairônicos são extremamente econômicos. As sinalizações existem, mas é curioso pensar os motivos que levaram o autor a nunca ter feito questão de destacar em vida o elemento radical de ironismo em sua obra. Este fato demonstra uma grandeza imensa, na qual vislumbramos sua autoproclamada simplicidade, que lhe permitiu deixar verdadeiramente aos leitores um mistério intacto. Muitos outros autores não evitariam

“cochichar” por trás, através de editores, jornalistas ou críticos, o segredo que haviam preparado em sua obra, talvez menos confiantes na capacidade de seus leitores.

Lembremos a anedota que Dyonélio comenta a respeito de Ibsen, como escritor que não sabia o que tinha feito até os críticos lhe dizerem. Vimos também que a ironia de Flaubert o fazia parecer pouco interessado em enquadrar definitivamente seus jogos de sentido. Dyonélio talvez inclusive desconfiasse que sua imaginação e arbítrio pudessem revelar algo de seu psiquismo, expondo-o em seus recalques ou narcisismos, e por isso não queria “analisar” sua obra de nenhuma maneira. Mas ainda assim, existem indícios recuperáveis que permitem que ela seja interpretada ironicamente.

Uma de nossas buscas nesse processo será atacar uma leitura convencional que em parte se consolidou sobre o protagonista da obra: “O Maluco não fala, não pensa, não age – o narrador de vez em quando diz que o Maluco ‘cisma’, e isto é tudo” (FISCHER, 2013, p. 123). Um dos problemas centrais em destacar a inanição do protagonista, nessa chave interpretativa tradicional, é que parece levar o leitor a não colher os indícios que o autor apresenta ao longo da obra, pensando que a obra trata de uma personagem sem identidade, sem ação clara, em um livro sem forma clara, como definia Vellinho já na primeira recepção regional do livro.

Na próxima seção, iremos destacar alguns dos marcadores circunstanciais e intertextuais que irão permitir a inferência de uma motivação irônica. Mas seria bastante difícil destacar a importância deles antes da leitura propriamente dita do texto. Por isso, começaremos neste capítulo indicando os marcadores textuais, para em seguida voltar às sugestões contextuais e intertextuais, já com o texto em mente. Começemos então pelos marcadores metairônicos, que aqui não necessariamente participam de seu significado, mas sinalizam a possibilidade de que haja uma ironia reconhecível no texto (HUTCHEON, 2000, p. 221).

A primeira indicação metairônica é a relação paródica com o cânone épico/romance de cavalaria, que começa no subtítulo do livro “Aventura”. Ao adentrarmos na obra, percebemos que a personagem do título do livro está longe de possuir uma imagem heroica. Isso produz uma espécie de choque de estilo ou cancelamento interno, muito comum em Machado de Assis, ou no escritor inglês Laurence Sterne. Esse cancelamento interno só se resolverá (ou não) com a conclusão da obra, na cena final.



Essa violação de um conhecimento do que seja “o herói” talvez tenha sido o que levou o crítico Moisés Vellinho a considerar que a obra não tivesse estrutura formal adequada, levando a toda confusão a respeito do aspecto formal de *O Louco do Cati*. Apesar de a personagem ser uma figura excêntrica, permanecemos no domínio da descrição realista, até os capítulos finais do livro. Mesmo as descrições do Louco são bastante técnicas. Um leitor crítico como Ferreira Gullar já comentou que a linguagem de Dyonélio seria

[...] despojada de qualquer metafísica e mesmo de digressões filosóficas ou psicológicas. Tanto a visão de mundo do autor como a interioridade das personagens vão se revelando pela ação e pelo diálogo [...] E isso, antes de ser técnica literária, é expressão do que talvez seja o móvel principal desse romancista: aprender, na sua espontaneidade, o movimento da vida (GULLAR *apud* HOHLFELDT, 1976, p. 35-36).

Adotando descrições sempre muito próximas do mundo empírico, “pé no chão”, Dyonélio afirma seguir o lema do poeta Vicente de Carvalho: “Ver é o supremo bem”. Após recordar esta máxima, o autor de *O Louco do Cati* arremata: “Quanto a mim – talvez por inveterado prosaísmo – aderi, de olhos abertos, ao seu conceito” (MACHADO, 1995, p. 87). Por isso não encontramos muitos conflitos radicais de verossimilhança na obra, a não ser nas breves sugestões de que seu protagonista devesse ser visto como um herói cavalheiresco ou que teria sido um lobisomem em alguns momentos de sua vida.

Mas mesmo a “licantropia” pode ser em parte relativizada. Em seus relatos, Dyonélio afirma ter visto ele mesmo “o mistério” da região, um homem chamado pelo autor de “Seu Travassos”, durante o dia magro e silencioso como a imagem da morte, que à noite metabolicamente se transformava no lobisomem, tornando-se um ser ativo como um cão sagaz, inquieto de maldade, magro e de dentes alvos, que “somente eu, de todos aqueles guris tão bem dotados, somente eu tivera a tremenda dita de o ver. E ganhei assim uma especial celebridade” (MACHADO, 1995, p. xiv).

De qualquer maneira, a sugestão do aspecto paródico com cânone épico e cavalheiresco já serve como primeiro marcador metairônico. Mas qual ironia devemos inferir e reconhecer na obra? Quais indícios reunir para demarcar a estrutura da ironia, se até a chuva pode (ou não) ser um indício significativo? Lembremos os marcadores estruturantes da ironia sugeridos por Hutcheon: mudanças de registro, indícios de exagero ou abrandamento estilístico, contradições ou incoerência, recursos de literalização ou

simplificação, repetições ou “menções ecoantes”.

Ao consultarmos a entrada sobre “Louco”, no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier (2017, p. 559-560), podemos ver que o próprio título da obra de Dyonélio, e futuro nome da personagem, já funciona como marcador metairônico e estruturante, já que a própria sugestão da centralidade de um louco carrega essa duplicidade ambígua. Nas tradições que o dicionário recolhe, a loucura é um atributo de um ser que vive no limiar entre a irracionalidade e a sabedoria, entre a inspiração e a indiferença pelos assuntos humanos, “E acima de tudo, ele *caminha*. Isso é o importante, ele não vaga errante, ele *avança*” (CHEVALIER, 2017, p. 560).

Parece haver uma contradição ou incoerência na definição da figura do Louco como herói romanesco, posto que uma definição mais apropriada para seu “protagonismo” seria a de anti-herói. O Louco parece fugir da cena, e se fôssemos compará-lo com a figura amalucada por excelência da literatura, Dom Quixote, o Louco do Cati reage de maneira oposta, já que quando vê “gigantes em moinhos” (o Cati numa edificação de aspecto militar, por exemplo), foge covardemente do enfrentamento com estes. Fiquemos com essa ironia relativa à sugestão do herói-louco do livro.

Como vimos, Dyonélio afirmou que seu livro seria uma espécie de “Romance-revista”, no qual entre “quadros de música e dança, anedotas e alegorias, se criticam os fatos mais em evidência da época” (MACHADO, 1995, p. 30). Talvez por esse elemento, o romance possua uma variação de registros que em muitos momentos é próxima de um “humorismo” bastante leve e cotidiano, o que poderia ser indicativo de um estilo irônico, através do que Hutcheon chama de “mudanças de registro”.

Por exemplo, o capítulo intitulado “Esse Ponsard”. Nele conhecemos esse jornalista cheio de dedicação, que organiza fichários, estuda economia e que “numa imprensa gaiata, escrevia coisas sérias” (MACHADO, 2003, p.158). “Especializou-se” em denúncias de mercadorias queimadas pelos capitalistas, prática realizada para segurar a inflação dos produtos. “Num segundo, graças já agora a um fichário suplementar, especializado também, poderia responder com precisão o que é que estava queimando no momento, em qualquer parte do mundo. – O pessoal tinha-se curvado. Mas foi quando surgiu o boicote” (MACHADO, 2003, p. 158).

A trajetória de Ponsard é contada em um tom humorístico, já que mesmo seu drama de ser jogado de seção para seção dentro do jornal ou a falta de reconhecimento

por sua perseverante denúncia de produtos queimados são contados com pequenas ironias. Quando o empurram para a seção do periódico que trata de “bibliografias”, passa a dedicar-se a falar dos povos que, em seu delírio, “confiam ao Fogo suas oferendas, na semiconvicção de as purificar [...] Os artigos assim ficavam até mais místicos, mas atuais” (MACHADO, 2003, p. 159). E enfim, quando acaba sendo afastado para a seção de crítica literária, brinca com sua própria situação profissional, ao intitular sua coluna de *Do exílio*.

Esse pequeno capítulo, escrito com uma prosa que se diverte com as mudanças e pequenas oscilações de registros, pode servir apenas como mera “esquete cômica” de *O Louco do Cati* visto como romance-revista. Ou deveríamos situar aqui um dos marcadores estruturantes, pensando que o registro investigativo de Ponsard indica que devemos ver a sociedade em que se vive naquele período como uma “sociedade apaixonada pelo Fogo”. Poderíamos adicionar a isso a sugestão que iremos fazer, do protagonista sacrificando-se como uma espécie de Cristo, que deve ser imolado como oferenda para espiar e purificar seu povo. Até onde devemos recolher esses pequenos indícios sugeridos na narrativa? Por onde enquadrá-los?

Desde o início, há uma abundância de marcadores referenciais na trajetória do protagonista, que parecem funcionar como testemunho histórico da época, nessa chave do “romance-revista”. Vejamos um apanhado desses indícios, que mostrarão que devemos prestar atenção nos movimentos do Louco. Na primeira parte, “A Excursão”, os personagens veem uma figueira sepultada, uma espécie de “cassino” em Capão da Canoa, o farol de Torres (MACHADO, 2003, p. 46, 59, 62), que, assim como o “Passo da Guarda” da Quaraí das memórias do Louco (MACHADO, 2003, p. 33), serão os indícios que chamaremos de signos “turísticos”<sup>6</sup>, visões superficiais como lembradas de uma *excursão*, pelas quais nós leitores e o Louco vamos passando, sem nos aprofundar muito, como espectadores de um “romance-revista”. Indicações de que o protagonista, um sujeito que talvez nunca tivesse saído dos arredores do Rio Grande do Sul, está conhecendo o Brasil do ano de 1935, ainda que levado pela mão como uma criança.

Na seção seguinte, “No Escuro”, temos alguns indícios das “novidades” que o

---

<sup>6</sup> O termo vem mais na relação com a definição de um “romance-revista”, ainda que não seja muito agradável pensar que sua passagem pela prisão seja qualquer forma de “turismo”. Mesmo que Dyonélio relate seu próprio convívio na prisão de maneira irônica e não convencional (MACHADO, 1995, p. 111).

sistema de repressão de Getúlio Vargas desenvolvia, com sua chegada ao poder nacional com a “Revolução de 1930”. A captura do Louco na passagem para Santa Catarina, que o faz parecer um “tesouro” na mão da polícia, ainda que o delegado não saiba bem definir o porquê, as técnicas de incomunicabilidade e segredos técnicos que os militares ainda não dominam muito bem, os “aparatos”, espetáculos públicos (MACHADO, 2003, p. 68, 89-90), que aparecem como novidade que deixa embasbacada a população que assiste.

Esses momentos de descobertas do Louco passam então para seu testemunho do funcionamento das prisões na Capital Federal daquele tempo, onde descobre que os detentos muitas vezes são sentenciados à Carceragem apenas pela aparência, e conhece a degradação da Detenção, com cubículos superlotados, cheirando a latrina (MACHADO, 2003, p. 92, 94, 98, 103). Conhece o cotidiano dos presos, suas técnicas primitivas mais funcionais de organizar os cubículos e fazer fogo, seu sistema de comunicação, e alguns perigos que devem evitar para não sofrer ainda mais, aprendendo inclusive como sobreviver a possíveis ataques com gases venenosos (MACHADO, 2003, p. 98, 101, 105, 107, 116).

Após a saída dele da prisão, passamos então aos registros do Rio de Janeiro, na seção “Gente Vivendo”. A convivência com a figura de Lopo, em meio a pensões, cafés, departamentos, seria parte desse convívio “turístico” com os signos da Capital (MACHADO, 2003, p. 127, 133, 140, 161). Há o contato com Dona Amélia, que “tinha aquela frescura que Norberto via em todas as mulheres naquela cidade” (MACHADO, 2003, p. 151). De todos esses indícios do Rio de Janeiro, o mais sugestivo é provavelmente o capítulo “O Rio – cidade igual às outras”.

Nele, apesar de não se comentar nominalmente as políticas modernizadoras de Vargas, temos a descrição de alguns “aspectos inéditos”: o desenvolvimento de uma “mentalidade de máquina”, estrangeiros que falam puxando dicionários do bolso, bilheteiros que agora passaram a se chamar “cambistas”, pessoas com cortes de cabelo “modernos”, e este trecho muito sugestivo: ““certas delicadezas de opinião”: o petardo lançado no viaduto e que matara dezenove pessoas (muitas das quais, crianças) não tinha o alcance trágico dos grandes recursos terroristas: era na boca do povo apenas uma ‘bomba de amador’” (MACHADO, 2003, p. 136). No ano de 1935, um clássico ato de *terrorismo* já não significa mais o mesmo de antes.

Já na seção “De Volta”, temos os “signos turísticos” do capítulo “As classes dum

navio”, onde se nota que no navio operam-se degradações e ascensões, em uma primeira classe que a personagem chamada de “Capitalista” já não reconhece como primeira, em seus costumes e cerimoniais vigentes. Uma comida toda tingida num azul desmaiado, que era a “cor da moda”, um sujeito cuja especialidade era não desembarcar jamais, e o Louco agora vestindo roupas mais adequadas à primeira classe (MACHADO, 2003, p. 169-172).

Ao chegarem a São Paulo, conhecem uma cidade do mundo moderno, que apesar de “uma pobreza de perspectivas”, é cheia de ruídos, palpitando de cores no espaço, que apregoam, orientam, num monólogo mudo de propagandas. As multidões animadas por um “instinto de bicho”, inquietos como qualquer outro animal (desumanizados, portanto), os bondes incalculáveis, chegando e partindo sem que se saiba para onde (MACHADO, 2003, p. 175, 178, 179, 180). O Louco então tem a oportunidade de conviver um pouco com uma velha senhora, ouvindo concertos de violino, tomando chá, e inclusive dando uma escapadinha, sozinho, para tomar um café num local próximo (MACHADO, 2003, p. 179). Nesse ponto específico, como dizer que a personagem do livro *não age*?

E então, o Louco viaja de navio, conhece a baía do Paraná, na cidade de Paranaguá, onde come “camarões abraçados” com o doutor Valério, o médico de bordo. Viaja de carona num caminhão de carga por Santa Catarina, conhece o centro de Palhoça, seus edifícios com jeito de barracões, depósitos comerciais e casas de atacado. Conhece hospedarias alemãs e se alimenta nelas. Convive algum tempo com a família do caminhoneiro Geraldo, vai à feira, prova um licor, e acompanha os jovens em seu passeio. Come um churrasco próximo a uma cachoeira no Salto das Caveiras, onde lhe pedem que fique de “guarda” protegendo a comida do grupo. Nesse tempo todo, poderia estar ouvindo as conversas dos vizinhos, as fofocas, as anedotas (MACHADO, 2003, p. 186, 189, 192, 194, 200-202, 207, 211).

De volta ao Rio Grande do Sul, na seção “Tudo é novo”, passa por uma série de cidades, como Vacaria, Antônio Prado, Caxias do Sul, Montenegro, Santa Maria, Cacequi, Rosário, Livramento, algumas das quais muito de passagem, outras conhecendo pontos turísticos, o que acompanha a sugestão de um “turismo” de novidades no “romance-revista” (MACHADO, 2003, p. 225, 226, 227, 230, 232, 233, 235, 236). De Livramento vai até Quaraí, nas proximidades da região onde se situava o quartel do Cati, onde o Louco finalmente decidirá que não há mais como fugir do fantasma que o persegue.

Nessas visitas, o Louco é sempre muito interessado no que observa, quase “destroncando o pescoço” para conseguir dar conta de observar tudo. Quando chegaram ao Rio de Janeiro, “O olhar do maluco [...] percorria todas as adjacências”, e depois que sai da prisão, Norberto encontra o Louco tentando espiar algo dentro de uma “construção”. Chegando a São Paulo, metia o “focinho” em tudo e cada coisa, pois queria ver tudo ao mesmo tempo, tanto coisas à direita como à esquerda do carro. Faz uma visita ao café, onde observa atentamente os bondes. Quando a passeio com Dr. Valério, “fareja” muito o centro da cidade, e na viagem que o leva à fronteira do Rio Grande do Sul, olha a paisagem com um interesse que lhe comprime as feições, cerrando os lábios (MACHADO, 2003, p. 91, 126, 142, 189, 223).

Pontuamos brevemente todos esses indícios, que chamamos de “turísticos”, não para sugerir que sejam marcadores de ironia, mas para começar desmistificando a sugestão de que o Louco do Cati seria uma personagem que *não age*. Além disso, dentro desse esboço de sua trajetória, já podemos encontrar um grande conjunto de indícios importantes, que serão passíveis de serem tomados como significantes para a obra, ainda que não sejam marcadores textuais de ironia. Por exemplo, dentro dessa trajetória, aparecem muitas cenas do Louco do Cati fazendo refeições em restaurantes, participando de jantares ou tomando vigorosos cafés.

As repetições e “menções ecoantes” da obra nos fornecerão os marcadores textuais que permitem a estruturação das ironias da obra. Mas as repetições de cenas de refeição do Louco seriam ainda um marcador “fraco”, porque não levam diretamente à construção do significado latente da ironia. Podem sugerir, no entanto, que as recorrências e as repetições presentes no texto funcionem para produzir um sentido disfarçado. Já foi dito que “*O Louco do Cati é talvez o romance brasileiro em que mais aparece a cotidiana mesa de refeições*” (FISCHER, 2013, p. 125). Para pensar estas cenas, podemos resgatar um relato no qual a filha do autor, Cecília, nos conta que Dyonélio Machado, em sua vida pessoal, era “um *hipocondríaco* em matéria de comida. [...] era meio lunático, aluado em matéria de comida” (BORDINI apud BARBOSA, 1995, p. 76).

A partir dessa sugestão de uma *hipocondria* alimentar, é bastante plausível pensar que os diversos episódios de refeição sejam uma amostra de que a personagem do Louco vai aos poucos curando seu metabolismo e suas feridas somáticas, ao longo da obra. Se quando aparece em cena no início do livro, a primeira refeição que faz é um pedaço de

carne guardada numa caixa de ferramentas, sujo de óleo mineral e fios de estopa, que come com a sofreguidão de um cão (MACHADO, 2003, p. 27), ao final da obra já tem oportunidades de saborear “camarões abraçados”, provando vinhos e comendo churrascos. O que a repetição sugere é que essas refeições estariam, passo a passo, funcionando como uma dieta medicinal para seu metabolismo antes devastado.

Seria esse processo, que vamos acompanhando ao longo do livro, que iria lhe fornecendo condições básicas de levá-lo a uma espécie de *humanização*, afastando-o da mera “vida biológica” dos animais, dos que engolem sem mastigar carne suja de graxa mineral e fios de estopa.

É curiosa a repetição da associação do Louco com um cão, um animal geralmente visto como servil, e que no campo serve de auxiliar para caça e defesa. Na conclusão da obra, temos o retorno de uma memória sua, na qual a personagem lembra que, já adulto, comia imundícies e futricava em monturos (MACHADO, 2003, p. 254). Fazendo a retomada da tradição folclórica do lobisomem, Agamben comenta, numa associação com o *Homo Sacer*, a figura que pode ser vista além dos muros, “fora da lei” da *polis*:

Aquilo que deveria permanecer no inconsciente coletivo como um híbrido monstro entre humano e ferino, dividido entre selva e cidade – o lobisomem – é, portanto, na origem a figura daquele que foi banido da comunidade [...]. A vida do bandido – como aquela do homem sacro – não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem [...] que habita paradoxalmente ambos os mundos sem pertencer a nenhum (AGAMBEN, 2007, p. 112).

Vimos que em Dyonélio, o gaúcho possui uma politicidade diferente, já que não vive dentro da cidade. E quando se eleva no processo de humanização, isto ocorre através de técnicas e ações que exalam sangue derramado: a técnica pecuária, os grandes feitos da guerra, e seu relato, na Poesia Épica dos *payadores* (MACHADO, 1995, p. 94). As memórias do Louco, no início do livro, mostram um jovem embarcando numa diligência, com passageiros distintos e bem escanhoados (MACHADO, 2003, p. 20). Essa memória se repete depois na página 193, indicando o menino que se afasta da família para seguir pessoas “humanizadas”, provavelmente indo se educar. Mas, destacamos como sugestão intertextual de Dyonélio: para ele, essa “humanização à gaúcha” aconteceria num híbrido urbano-rural, também para fora dos muros da *polis*, numa “politização” que se dá através do contato com derramamento de sangue.

Temos novamente uma ambiguidade irônica, na associação do lobisomem com os fora da lei. Podemos trabalhar essa sugestão como um indício a partir de um exemplo. Nas proximidades do Hospital São Pedro, onde Dyonélio trabalhava, há o espaço do 8º Batalhão de Logística, cujo lema é “Servir e Apoiar Sempre”. No pátio externo, temos expostos maquinários de guerra, que possuem carinhosos nomes de guerra. Entre os canhões e um caminhão de transporte, há também um caminhão guincho, batizado “Lobisomem” (ANEXO A, fotografia 1).

Esse exemplo vem aqui de maneira a reforçar a sugestão de que o menino que se tornaria o Louco do Catí poderia ter embarcado numa diligência para se educar com militares. Nesse seu processo de “humanização”, importa pouco que estivesse embarcando no grupo de Republicanos ou de Federalistas, já que naquela época ambos utilizavam-se de técnicas de guerra suja. E, como vimos, há a sugestão de nosso autor de que a “educação à gaúcha” transpira sangue derramado.

Além disso, destaca-se a maneira como os militares incorporam a selvageria como aprendizado. Mesmo o lobisomem pode *servir*, como membro desse grupo de *servidores* logísticos da República. Afinal, o aprendizado da guerra passa por atos heroicos que vertem sangue. No sentido em que vínhamos definindo, das viradas de paradigma que invertem a compreensão política, onde separar aquilo que é Lei do que seja fora da lei? Agamben lembra que a figura do bandido guarda uma sugestão de que ele vive em bando (*a bandono*), algo que sugere uma vida animal, já que se associa com a ideia de viver *abandonado*, sem proteção. O bandido é esse sujeito que vive no limiar da Vida Nua, abandonado, mas também passível de viver nos bandos que viviam no campo, e que na mentalidade popular, associavam-se à representação folclórica dos lobisomens (AGAMBEN, 2007, p. 113).

Voltando ao *Dicionário de Símbolos*, a figura do “lobo” é outra que carrega uma intensa ambiguidade, assim como a figura do Louco. “O lobo é sinônimo de selvageria”, mas seu símbolo pode ser interpretado de duas maneiras. Uma positiva, quando se reconhece que ele enxerga na noite; o lobo é, portanto, herói guerreiro, símbolo de luz associado a Apolo, que rasga a noite com sua força celeste (CHEVALIER, 2017, p. 555). Mas há uma leitura negativa, que o associa às forças subterrâneas, ctônicas e demoníacas, como nas fábulas e na representação do lobo mau.

Há ainda representações míticas que unem essa ambiguidade, associando o lobo



a uma espécie de guia espiritual, um *daimon* ou arquétipo “psicopompo”, que conduz o jovem neófito no processo de iniciação espiritual. Essa representação se encarna no símbolo da goela, que devora e vomita, vida e morte, numa caverna que cruza as trevas e mostra a luz após a descida ao inferno.

Assim como o Louco, também temos, portanto, na figura do lobo e do lobisomem, dois marcadores muito sugestivos de uma ambiguidade, que pode ser tomada, conforme a interpretação, por luz e sabedoria, ou selvageria e destruição. Se a cultura gaúcha se utiliza do derramamento de sangue (real ou figurado) como forma de humanização, e se os militares podem se utilizar da selvageria do lobisomem como arma de guerra, e ainda retomando a ideia de que os períodos históricos podem ver os “heróis” do passado como “bandidos”, então há todo um campo ambíguo entre “crime” e “ação heroica”, “educação civilizatória” e “derramamento de sangue”, que faria parte do passado da personagem no período entre sua juventude, assistindo os feitos legendários dos “heróis” do Cati (MACHADO, 2003, p. 30), seu embarque na diligência, na época em que foi casado e sentia-se transformado em lobisomem, e sua chegada, no início do livro.

Vejamos os marcadores textuais que podem definir as duas polaridades da interpretação irônica da personagem. Acredito que ao final do desenvolvimento da sugestão de uma imagem inclusiva, do *entre* um “Louco bom” e um “Louco mau”, poderemos incorporar a já sugerida imagem de um demiurgo-divino ou demiurgo-demoníaco, conforme tentemos *enquadrar* a intenção da autoria de Dyonélio entre esses polos. O primeiro marcador textual estruturante que traremos aqui se trata do poema escrito por um colega de prisão, durante a passagem do Louco pelos subterrâneos do cárcere.

Este poema começa com as seguintes estrofes: “Não se sabe quem foi. Nem sequer se foi Deus./Ou se foi o Demônio Engenhoso e Magano./Ou mesmo um Poeta triste e por isso com seus/Sorrisos de Comédia, entre divino e humano” (MACHADO, 2003, p. 108-109). O poema continua afirmando que um dia os Céus se fecharam, e um profundo oceano de fogo se abriu para esses réus, e que o Inferno assim criado, entronizava o Insano. Essas almas condenadas têm seu Fado de amargar dores mudas, e todas têm um sinal: são possessas e danadas, e passam sem ouvir vaias ou aplausos, carregando uma tristeza em suas faces geladas.

Temos assim um indício de que a personagem do Louco poderia estar sendo

guiada tanto por Deus como pelo Demônio, pelo bom *daimon* socrático ou pelo mau demônio bíblico, pelo criador demiurgo-platônico ou pelo mau demiurgo-gnóstico. E tudo pode ainda ser mera criação de um Poeta. Como o poema sugere, a Realidade vivida no interior do livro entronizava o Insano, e no mundo em que vivem, os personagens estão possessos, condenados como réus a amargar dores, passando ao longo de seu percurso, sem vaia nem aplausos.

Para aumentar o elemento irônico, o poema é escrito sob inspiração da Musa, que nada mais é que uma imagem pornográfica fixada na parede, com a qual seu autor “se inspira” também sexualmente (MACHADO, 2003, p. 114). Ou seja, o movimento que temos na obra é: sugerir polos extremos, divino e demoníaco, para daí encontrar um índice anulador de ambos os sentidos (nem bom nem mau, mera mascarada do poeta). É o movimento irônico de Dyonélio que inclui ambos os extremos para construir com eles uma “terceira nota” anfíbia.

Voltando à imagem de um protagonista que “não fala, não pensa, não age”, podemos passar a redescrever a sugestão de que ele “não pensa”. Na cena final, temos o retorno ao Cati, em que afloram algumas memórias do Louco.

Tocar para frente (uma das frases queridas de Norberto...), enveredar direito na estrada, – agora tão familiar, tão conhecida, como se ele soubesse mesmo. Num dado momento (talvez naquele dia que iria nascer chuvoso e escuro, talvez na outra noite, – num tempo misterioso qualquer –) estaria entrando no Cati – no portão do Cati – escoltado por sombras, uns homens vestidos de negro, lendários... (MACHADO, 2003, p. 255).

O Louco então se lembra de seu longínquo passado recalcado no inconsciente, mas também se lembra de acontecimentos ocorridos no percurso do livro, o que testemunha que, mesmo parecendo desatento ao longo da obra, estaria recebendo aprendizados, educando-se, conhecendo o mundo de 1935. Como na entrada do “Louco” no *Dicionário de Símbolos*, ele não vagava errante, ele *avançava*. “Quem anda assim, possesso, não erra a estrada. [...] E ele – era um fato – não se perdia...” (MACHADO, 2003, p. 256).

“Tudo, assim, havia sido uma ‘preparação’ para aquele momento, – o seu momento” (MACHADO, 2003, p. 257). O Louco pensa: “Mas que viagem – que volta – para o atingir!”, e lembra-se de quando estivera no quarto, encerrado como um cachorro, ou quando erguera os olhos tristes para Nanci, sua sofreguidão canina quando engolia o

seu tassalho de carne, seus silêncios invencíveis de cão, “Nem valia a pena lutar – ou fugir, como sempre vinha fazendo” (MACHADO, 2003, p. 256). Já vimos alguns trechos que nos permitem voltar ao livro e ver o interesse do Louco em testemunhar os aspectos “turísticos”.

Mas mesmo antes da cena final, ou de suas memórias entre reticências, diretamente indicadoras de suas lembranças, temos cenas do Louco rememorando acontecimentos passados na obra. Assim que sai da prisão, ele quase confessa, para o gerente do hotel em que iria se acomodar, que vinha da Detenção. Mais tarde, confessa para a companheira do “Capitalista” que estivera na prisão (de outra maneira ela não saberia, se ele não houvesse falado). Em seguida, passa uma tarde conversando com Dona Josefina, e responde a ela o nome de Olga, a “mulher” do Capitalista. Chegando à casa da família de Geraldo, o Louco parece lembrar-se de já ter passado por uma estrada daquelas na viagem de ida, com bananeiras e ananases, pequenas cidades suburbanas, “Palhoça-Santo Amaro-São José”, quando viajava, já detido, com Norberto. E quando, em meio a uma conversa no piquenique, o “Seu Machadinho” comenta sobre uma viagem sua em fevereiro daquele ano, o Louco lembra inclusive que nesse período do ano passado estava preso, o que demonstra uma capacidade intelectual bastante aguda para quem já foi descrito como alguém que “não pensa”. E enfim, depois, em uma conversa com a personagem “Coronel”, informa o mês que esteve em São Paulo, dizendo que gostara da cidade que conhecera lá (MACHADO, 2003, p. 78, 125, 173, 181, 201, 211, 232).

Então, mesmo que por intuição ou covardemente, o Louco estava pensando, e ao final do livro, todos os fatos que testemunhara parecem se reunir como uma “preparação” para seu momento de entrada no Cati. Para morrer como um sacrificado? Ou para também matar, como um “herói”, combatendo ou servindo ao Cati? Para deixar de ser anônimo, buscar sua personalidade, num desejo de adentrar a glória dos grandes feitos da história?

Vejamos como podemos sugerir outros indícios da ironia, através de uma “menção ecoante” na obra. Já vimos que a sugestão de que “O Louco não fala” se enfraquece com a percepção de que o Louco não é, de nenhuma maneira, um mudo. Ainda que o narrador contraste os apagamentos dos diálogos dele com seus gritos nas cenas de histeria, a sugestão de que ele apenas envia sinais históricos sempre iguais de “Cati!!” também pode anular o reconhecimento do quê, quando e como o Louco identifica algo como sendo o Cati.

As primeiras crises do Louco, de reconhecimento do Cati, são bastante espalhafatosas. Sua denúncia é feita com um “gesto apocalíptico”, com os braços numa atitude de crucificado e com a surpresa de uma “revelação”. A casa que ele reconhece como sendo o Cati é o paradoro de “seu Ricardo”, um comerciante que “topava tudo”, criando gado, fazendo transportes, servindo de hotel e lavoura. Ele era um “polvo”, rei da redondeza, um termo que terá duas “menções ecoantes” depois: na própria história contada por ele, a respeito do Cati, “O Cati era o Subestado. Era o Estado daquela região. Não raro entrava em conflito com o verdadeiro Estado, e o vencia. Polvo [...], estendia tentáculos, arava, arrastava, triturava”<sup>7</sup>. E depois, veremos ainda a literalização da metáfora, em um polvo morto, jogado à praia pelo mar. Quando os personagens tentam ver o “polvo” real mais adiante, percebem que já não está mais lá, talvez levado por algum praieiro que fosse utilizá-lo em sua alimentação (MACHADO, 2003, p. 26, 30, 51, 56).

Quando o Louco é detido pelo “aparato” policial na fronteira de Santa Catarina, reconhece de olhos escancarados e com “terror pânico”, que aquilo é o Cati. Depois, quando detido, vê uma construção fortificada, muralhas, grades, e faz um movimento de fuga, e grita: “É o Cati! Não me digam que não! [...] Não me levem para o Cati!”, e lembra-se de sua mãe contando que vão matar um sujeito lá. Perguntará em seguida para Norberto se “Isto não será o Cati?”. Mais adiante, quando levado pelo casal “Capitalista” e Olga, sussurra a Nanci que “Eles vão me levar para o Cati”. O detalhe é que ele havia solicitado ir por terra, e Norberto e Lopo o enganam para que fosse possível viajar por mar. No navio, vê um comandante prendendo um sujeito “desordeiro”, só por estar no escuro cochichando, quem sabe talvez sobre o comando do navio. Ao que o Louco acusa: “Cati!”. E próximo ao final, o Louco olhará a silhueta do Comandante Amilvívio, seus botões dourados, sua figura alta, que contra a tarde cinzenta tinha um aspecto estranho, lendário. Então o Louco dispara sua última acusação, “O Cati! O Cati!” (MACHADO, 2003, p. 63, 79, 95, 162-163, 184, 248-249).

O detalhe a se destacar dessa última “menção ecoante” do Cati é que o Coronel ia à fronteira ver se seria possível fazer uma revolução, ao que o Comandante aprova, “Muy bien” (MACHADO, 2003, p. 240). Dentro da comitiva que formam, e que depois pensará

---

<sup>7</sup> O que pode sugerir que afinal ele era mesmo uma boa analogia ao Cati, ambos “polvos” famintos por dominar uma região.

em perseguir o Louco quando este foge, há uma figura de um ruivo, com a cabeça enfiada em um gorro de aviador, que reflete se vale a pena buscar o Louco.

“Ruivos” será outra menção ecoante da obra, que começa na figura de Norberto, outra figura que quando aparece em cena vinha da fronteira para fazer a revolução, e cujos segredos mesmo os militares se interessam em ouvir. Há ainda alguns ruivos, “decerto estrangeiros”, dentro do trem em que o Coronel e o Louco viajam, e que parecem não entender as gentilezas do Coronel com o Louco e as bagagens. (MACHADO, 2003, p. 17, 77, 230, 249). A sugestão da imagem do Ruivo revolucionário, tanto Norberto quanto o ruivo da comitiva do par revolucionário Coronel/Comandante, talvez seja uma associação com o comunismo soviético, que ganhava força nos anos 1940.

Ao reconhecer o Cati tanto no poder atual, quanto nos revolucionários que poderiam derrubá-lo, expandimos aquilo que pode ser visto como “o Cati”. Essa leitura define-se pela ambiguidade irônica, que inclui ambos os polos em uma terceira nota anfíbia do *entre*. Como vimos, para Dyonélio, toda revolução se alimenta de perversidades e crimes, e, portanto, não é exagerado que pensemos que o Cati poderia incluir ambos os polos, ditadura e revolução.

Como afirmará Norberto em dado momento, quando presos, a luta deles era “para irem lá fora, onde há luz. E botar aqui dentro, no escuro, os outros. Por enquanto, foram estes últimos que venceram. Você deve estar vendo bem” (MACHADO, 2003, p. 82). Ainda que talvez o registro de Norberto seja uma adaptação ao que considera uma compreensão infantil do Louco, ele expressa bem a “loucura” que temos então, que acaba por lembrar o conto “O Alienista”, de Machado de Assis (2002), já que Dyonélio sugere que tanto a tirania quanto o golpe que procura inverter a situação política querem inverter o paradigma, soltar os presos, e prender os carcereiros.

Além disso, o que seja Cati pode incluir o comércio em forma de monopólio “polvo”, ou paranoias arbitrarias, por meros cochichos segredados nos cantos. Se lembrarmos que Norberto o ilude e em parte se aproveita do Louco, este, ao final de contas, poderia ter juntado as peças e pensado, sob aquela sugestão de que tudo tinha sido uma “preparação” para seu momento, que enganar os amigos também faria parte do que fosse o “Cati”, ou da preparação para este.

Um outro indício que alimenta essa ambiguidade é uma “menção ecoante” de figuras de autoridade como “distintas” e “pálidas”. Primeiro, os tenentes do Cati, na

memória do Louco, aparecem como figuras lendárias, com feições excessivamente pálidas, finas. Os tenentes que realizam uma revolta assemelham-se, quando tentam uma sedição no Cati (os “revolucionários” de dentro do Cati). No início de suas memórias, vemos a diligência na qual embarca o jovem Louco, em que é acomodado entre os dois passageiros, descritos com “caras escanhoadas, distintas”, o que ocorre também na repetição dessa memória ao final da obra. No capítulo em que Norberto tenta conseguir uma passagem para o Louco num cartório, o funcionário ao qual solicita, chamado Perdigão e cujo pai era conhecido como “maldoso, usurário, sombrio”, é descrito com a cara “escanhoadas, fria”. Mais adiante, o delegado ao qual o grupo pede conselhos sobre a jovem abusada, é descrito como tendo a “face pálida”, sendo todo ele “muito distinto”. E mais próximo ao final da obra, a personagem Lamp, companheiro de parte da viagem de carro do Louco nesse trecho, é descrito também como muito barbeado e distinto (MACHADO, 2003, p. 20, 34, 142-143, 154, 193, 220).

O que é curioso aqui é justamente a “menção ecoante”, que sugere que se deva reconhecer alguma coisa em comum em todas essas figuras. Se lembrarmos da afirmação de Dyonélio, de uma educação que funciona através do sangue derramado, talvez possamos visualizar esse ponto. A única figura que não é gaúcha dessa lista de passageiros distintos é o delegado, que, no entanto, trabalha (e vive?) muito perto da fronteira de Santa Catarina com o Rio Grande do Sul. Todas as outras figuras, distintas e pálidas, escanhoadas e frias, são gaúchos ou filhos de gaúchos. Poderíamos sugerir então que todos tenham sido *humanizados* nesse sistema de que Dyonélio falava, de maneira que tenham se tornado educados, distintos, mas através de uma educação originada do sangue derramado (figurado ou real, no caso da pecuária ou da guerra).

Ao sugerir que esse modo de “humanização” por via do derramamento de sangue possa ser em si o Cati, ou pelo menos um caminho “de preparação” a ele, seguimos a proposta de Richard Rorty, de um projeto de diminuição da crueldade pública, seguindo-se a máxima que seria “A pior coisa que posso fazer é ser cruel”, que acompanha o testemunho de Dyonélio, em *Memórias de um pobre homem*, de que o sadismo público deve ser combatido. Ampliamos assim as definições do que poderia ser o Cati, acusando-o, no momento de passagem da crueldade privada para a crueldade pública, do sadismo autocriativo na esfera psíquica para aquele que extravasa para a crueldade pública.

Se uma manifestação de crueldade nos jogos de linguagem públicos pode gerar

um desequilíbrio no “corpo social”, estimulando a compulsão de morte, também uma educação que cria “sujeitos distintos”, baseada no derramamento de sangue, pode fazê-lo. Assim, a pergunta “Será isso o Cati?” vai se ampliando, ganhando novos focos e um escopo de respostas possíveis dentro dos diversos contextos onde surja.

Norberto teria operado o acontecimento que Dyonélio sugere, da Criança Sabida que mobiliza a Criança Ingênua (o Louco) a seu bel-prazer. Assim, também ser enganado pelos amigos pode ser visto como uma “preparação” para o Cati, e com isso, passamos da noção de que o Cati deva ter relação necessária com um “crime” de sangue para uma noção de que o mero engodo sádico já poderia ser indicativo de questionar “Não será isso o Cati (ou uma preparação para ele)?”. Se, de alguma forma, a mentira é passível de ser reconhecida assim, nos engodos de Norberto e seu duplo revolucionário-ruivo (que será de fato reconhecido como Cati), então a sugestão de um Cati que aparece como mera traição da amizade não aparece de todo disparatada.

Saiamos das ambiguidades da identificação do Cati agora. Voltemos à figura do Louco, para *explorar* os polos de opostos entre os quais podemos *enquadrá-lo* ironicamente. Começemos com a definição de que o Louco teria cometido ou poderia vir a cometer um “crime”, recolhendo marcadores que desenvolvam essa sugestão. Uma das coisas mais curiosas a respeito de *O Louco do Cati* é que o próprio Dyonélio não fizesse questão de ressaltar, tanto textualmente na obra, quanto em sua vida, esse aspecto de sua personagem. Temos alguns indícios para definição do “Louco mau” na obra, e uma manifestação do autor a respeito. Mas, provavelmente devido à sutileza desses indícios, e seu grande contraste com os diversos indícios de um “Louco bom”, tais sugestões não foram suficientemente reconhecidas e trabalhadas pela crítica.

Parece não ser comum os leitores<sup>8</sup> suspeitarem que o Louco sequer possa ter alguma chance de ser um “bandido”, simplesmente porque Dyonélio destaca muito mais seu infantilismo, seus temores e fragilidades. Além disso, a total arbitrariedade do regime

---

<sup>8</sup> Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (1989, p. 114) comenta brevemente sobre o que há de perigoso e ameaçador na loucura. Cleber Eduardo Karls (2007, p. 3-5) resgata a concepção de anormalidade em Foucault, na qual o anormal é como um delinquente desviante da moral, visto “mais especificamente, [como] o ‘louco’ e o ‘criminoso’”. Mas neste trabalho, Karls só comenta muito de passagem que, na obra, o Louco do Cati poderia ser visto também como um elemento perigoso. É de se destacar o pioneirismo de seu trabalho seguinte, *Quando o médico e o literato se encontram: as representações da loucura e do crime em Dyonélio Machado* (2008), posto que bastante indicativo do novo aspecto que estamos tentando trazer aqui.

de que se vê alvo parece inocentá-lo de qualquer possível suspeita, já que o culpado ali é visivelmente a arbitrariedade do regime político, e seus reflexos no Cati.

Como acontece no caso do conto “Reunião em família”, no qual o assassino do estancieiro é visto como inocente e perfeitamente saudável, metendo o machado na cabeça do chefe como se praticasse tiro ao alvo numa árvore, sem sequer perceber que houvesse cometido um “crime”, parece que, ao tentarmos ler na figura do Louco um criminoso, não temos certeza, como se fosse nossa interpretação que criasse essa imputação. Vimos que Dyonélio comenta, em certo pronunciamento a respeito da personagem, que a crítica não havia ainda abominado suficientemente o Louco, já que esse tinha visto cenas horríveis em sua infância, que o teriam preparado para tornar-se um “futuro mentecapto”.

Temos então, novamente, uma ambiguidade: o “futuro” quando ele se tornaria mentecapto é o final da obra, na qual tudo teria sido como uma “preparação” para seu momento de entrada no Cati? Nessa leitura, o Louco teria sido até ali o jovem inocente, que reconhecemos como “Louco bom”, até o momento em que se torna insuportável para ele fugir dos simulacros fantasmáticos do Cati. Mas a personagem já não adentra a obra como um louco? Ele já não é um “mentecapto”, um anormal, um anômalo, no início do livro? Nessa segunda leitura, o futuro mentecapto, que Dyonélio nos recomenda enfaticamente abominar, estaria já no intervalo entre as memórias de sua juventude, depois que abandona o lar materno, antes de sua entrada em cena na obra.

Nesse período, entre os acontecimentos presenciados pelo menino que se tornaria o Louco nos arredores do Cati e o início da obra nos anos próximos ao Estado Novo, houve no Rio Grande do Sul pelo menos mais duas Revoluções (as de 1923 e de 1930) (LOVE, 1975; AITA, 2013), além de uma série de ocasiões nas quais o Louco poderia ter sido manipulado, ou ter apenas dado vazão a pulsões violentas. Podemos jogá-lo para uma série de situações em que poderia se ver defendendo o “progresso”, a “justiça”, o “bem”, a “república”, a “federação”, a “liberdade”, e ao mesmo tempo estar cometendo algum crime. Veremos na próxima seção, um fato ocorrido nos anos seguintes ao Cati, na tragédia que ficou conhecida como “chacina do Clube Pinheiro Machado”. Ali teríamos um escopo de posicionamentos que o Louco poderia adotar, tanto como um delinquente republicano positivista que ataca os intolerantes religiosos, quanto como um capanga sanguinário que protege as autoridades, ou ainda como o peão que apenas cumpre ordens



e mata o irmão de João Francisco “Hiena do Cati”.

E para ampliar a possibilidade de abominar verdadeiramente o Louco, lembremos que foi apenas após a Revolução de 1930 que a prática da degola passou a ser severamente proibida e punida no Rio Grande do Sul, ocorrendo até então (D’ÁVILA, 2012, p. 123), na “Revolução” de 1923 e mesmo nos intervalos de “paz”. Podemos estabelecer então um escopo de posturas, partindo da trajetória social e biográfica de Dyonélio, nas quais o Louco poderia ser situado, um quadro com diversas gradações e posições políticas, em que teria combatido em prol dos mais diversos motivos (seus “vocabulários finais”).

Começando com Borges de Medeiros, de quem Dyonélio teria sido servidor e que se manteve no poder por décadas, através de técnicas nada louváveis:

Evidentemente a degola e todos os outros métodos repressivos-punitivos castilhistas-borgistas, das quatro décadas anteriores, haviam sido abandonados. Como o uso do cachimbo deixa a boca torta, acontecia de alguns correligionários terem que ser admoestados e mesmo punidos. Havia os saudosistas: O tempo do velho Borges é que era bom! Ou então: Os tempos do velho Borges precisam voltar! Ou ainda: No tempo do velho Borges, ao menos, tínhamos ordem! (D’ÁVILA, 2012, p. 120).

Não poderia ser o Louco um desses sujeitos acostumados a recorrer degola, e que tinham que ser reprimidos por seus partidários para abandonarem sua prática? Ou então um capanga de Flores da Cunha, amigo íntimo da família de Dyonélio e nessa época Deputado Federal. Mesmo se orgulhando de dizer que havia imposto uma tradição de respeito aos vencidos, que proibia a degola, nesta época se comentava que “Os capangas do Flores, os mais inocentes, tinham duas mortes nas costas” (D’ÁVILA, 2012, p. 104). Foi também bastante recorrente, por parte dele, o uso de contatos com lideranças da Brigada Militar para agir em prol de sua própria perspectiva política.

O Rio Grande do Sul teve que esperar Getúlio Vargas assumir a presidência do Estado para fazer uma momentânea limpa na questão, ao botar “todo pessoal da administração, da polícia, tudo para fora, porque – só para dar um exemplo, polícia aqui só dava bandido” (D’ÁVILA, 2012, p. 119). Se a própria polícia estadual, a Brigada Militar, nessa época sofria acusação de ser bandida, imaginemos os bandidos. E será Getúlio, aquele que enfim acabará com as degolas e com parte da corrupção policial, que alguns anos mais tarde endureceria seu regime, sendo o alvo central da acusação de nossa personagem: “Isto é o Cati!”.

Saindo dos grupos republicanos, temos ainda o caso dos maragatos, aqueles que politicamente foram os perseguidos pelo Cati. Permanecendo como grupo de oposição também na Revolução de 1923, nos permitiria pensar uma participação combativa do Louco, que teria buscado enfrentar aquilo que já veria como ameaça a ser combatida no passado.

Devemos agora enfrentar uma questão pertinente ao passado do Louco, quando tentamos definir o que teria feito nesses mais de vinte anos que não o vemos na obra. Seja como ex-combatente, delinquente, peão ou capanga, como também em outras hipóteses onde a personagem seria apenas um doente ou um suicida que não teve participação de nenhuma forma, devemos nos perguntar como não soube que o quartel do Cati já não mais existia.

Uma solução fácil seria imaginar que a personagem teria vivido isolado da sociedade por mais de vinte anos (o quartel acabaria em 1910, enquanto a obra se passa em 1935), o que parece algo improvável, pois sabemos que ele chegou a casar, que afiava facas em uma certa manhã em algum vilarejo ou cidade. Seu aspecto não é de um ermitão, mas de alguém apenas desajustado ou anacrônico. A comitiva que leva o menino, não poderia ter lhe dado informações? Além disso, com tantas agitações políticas no período, a personagem nunca teria curiosidade de perguntar a ninguém sobre o quartel de seu passado?

Uma segunda solução, mais interessante, seria de que o Louco teria cultivado o quartel do Cati como uma espécie *tabu*. Ocupando o Cati um espaço importante em sua vida, nos perguntamos como não teria desejado minimamente ter informações a respeito. Mas a sugestão que tivesse o Cati como um tabu, teria levado-o a evitar informações, afastando-se de maneira verdadeiramente obsessiva mesmo da palavra Cati. “Para os primitivos, como para os selvagens de hoje e mesmo para nossas crianças, os nomes não são algo indiferente ou convencional, como nos parece ser, mas algo essencial e pleno de sentido” (FREUD, 2012, p. 171). Tal prática de recalque foi cultivada até algum estopim, que levou ao momento das crises históricas que temos na obra. Tal mudança de rumo pode ter sido, por exemplo, a iminência de morrer. Como vimos na sugestão de uma intertextualidade com *O Idiota* de Dostoiévski (2015), apenas ouvir a própria pena de morte (mesmo que falsa), pode levar alguém à loucura, e à revisão radical de seus conceitos. O Louco poderia ter um comportamento muito diferente, até que pensou

seriamente que iria morrer.

Dyonélio conhecia o grande conjunto de proibições sem motivos, de desmedidos mandamentos sem explicação, somados à necessidade de distância temerosa que o tabu impõe, através de sua leitura de *Totem e tabu* de Freud (2012), que cita diversas vezes, sendo um dos primeiros textos que discute em sua tese de doutorado (MACHADO, 1933, p. 25). Ali veremos como o tabu dos povos primitivos possui uma força enigmática e poderosa, relacionada a situações excepcionais, como a menstruação, a doença, a morte, ou os objetos sagrados (MACHADO, 1933, p. 86).

Os ambientes onde vivia o rei produziam um horror sagrado, e alguém que tivesse contato com um destes tabus poderia acabar morrendo por inanição, ou assassinado. Além disso, haveria mesmo “pessoas tabu”, cuja simples visão produz um perigo mortal: “O grande pontífice dos Zapotécas, no Sul do México, era dessa natureza. Na rua, todos os que o encontravam eram obrigados a cair com a face contra a terra. Doutro modo [...] seriam feridos de morte.” (MACHADO, 1933, p. 84).

Com o subtítulo “Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos”, há nessa obra de Freud a relação entre essa maneira de pensamento anímico com algumas formas de neurose, ainda que haja distinção entre a maneira de interiorização simbólica no neurótico com a reação exterior e prática do repúdio ao tabu nos povos primitivos. Nos capítulos finais de *Totem e Tabu*, temos a sugestão de que sentimentos semelhantes ao animismo desses povos retornam na infância, e que deveriam ser superados para que haja bom desenvolvimento do indivíduo. “[...] No complexo de Édipo reúnem-se os começos da religião, da moralidade” (FREUD, 2012, p. 238). E ainda, sensações como a do inquietante (*unheimlich*), já reconhecidas no texto de Dyonélio por Daniela Birman (2012) seriam momentos de retorno do pensamento primitivo no tempo presente (FREUD, 2010a, p.359).

Lembremos que a mãe do jovem proibia e censurava a curiosidade do menino que tornar-se-ia o Louco, chegando a mandar calar a boca quando questionava a respeito do quartel. Além disso, quando recebia a informação do que ocorria lá, era justamente a notícia que alguém ia morrer (MACHADO, 2003, p. 34, 95). Conhecendo o poder sobre a vida e morte que o quartel emanava, e cultivando esta censura dentro de si, temos parte do peso do qual ele se liberta no final da obra, quando volta a se sentir jovem novamente. A hipótese de que o quartel fosse uma espécie de tabu o levaria a negar e reprimir seus

pensamentos em relação a ele, tornando-se como um surdo quando pudesse ter tido alguma informação a respeito. Aquilo que sua mãe lhe ensinou como “não fale!”, passaria a um “não pense!”, no processo psíquico que Freud define como “negação” (FREUD, 2011, p. 276-277).

Tal definição torna plausível que a personagem possa ter tido alguma forma de convívio social neste tempo, tenha agido de maneira política e até participado de alguma das revoluções do período, sem querer ao mesmo tempo saber dos fatos em relação ao Cati. E se, em qualquer posição desse amplo espectro político, haveria práticas e sujeitos questionáveis (não desejamos aqui decidir-nos por nenhum lado, muito pelo contrário), o Louco poderia ver em qualquer deles a possibilidade de realizar “feitos heroicos”, para constituir sua personalidade<sup>9</sup>.

Situando em qualquer um dos polos e gradações, podemos encontrar a sugestão de que ele poderia ter estado lá, e cometido um “crime”, sem considerar que agia como o Cati. A fé do Louco em algum “vocabulário final” (ou naquilo que seria sua ideologia, poderíamos também dizer) seria o motivo de não o vemos tendo uma crise de consciência na obra, de não se sentir culpado por um ato político. Seja acompanhando os ideais do positivismo, ou do federalismo, ou ainda da causa de seu patrão do qual foi um peão, sua crença de participação em algo maior é o que permite a sua esfera privada de consciência estar isenta de culpabilidade.

No limite dessa leitura, estaríamos falando de um Louco que seria apenas um “pequeno funcionário” cumprindo ordens. Uma personagem até próxima daquela banalidade do Mal, de que Hannah Arendt fala a respeito de Eichmann. O Louco do Cati seria, nessa leitura, alguém agindo dentro do esperado dentro da lei vigente, e seu possível “crime”, ocorrido antes de a obra ter início, teria sido apenas “seguir carreira militar cumprindo as ordens” de algum mandante ou partido político, em prol de um ideal socialmente aceito. Se a própria cúpula de intelectuais da república pode ver o Coronel João Francisco, um caudilho que aprovava a degola, como alguém a serviço do país, por que não também o Louco?

---

<sup>9</sup> Sigo aqui a definição dada em *A condição humana* (ARENDR, 2010, p. 23, 68), de como a distinção de um indivíduo ocorre por via de uma ação política reconhecida pela esfera pública. O modelo de excelência é o sujeito corajoso e destemido, que realiza obras ou ações dignas de serem “imortalizadas”.

Voltemos à ideia de homem-público de Dyonélio, de homens que são esvaziados da prestação de contas sobre sua interioridade, conquanto operem como órgãos do corpo social. Sujeitos que são “grandes realidades sociais” (como Stalin). E mais, pensemos que esses sujeitos poderiam ter crescido em uma cultura cuja “humanização” se deu através de técnicas de derramamento de sangue (real ou simbólico). Pensemos em um período em que todos os posicionamentos políticos, inclusive a polícia, adotavam formas suspeitas de combate à oposição. Pensemos nos capangas e peões de Borges de Medeiros e Flores da Cunha (nessa época aliados íntimos de Dyonélio), nos quais poderíamos situar historicamente o Louco muitos anos antes de aparecer em cena.

E agora pensemos uma versão grotesca desses homens-públicos, sua versão medíocre e anônima. Ao estilo de uma figura como a de “O Capote”, de Gógol (2008), ou um Raskólnikov menos letrado, que tenta adaptar-se a uma política que brota do sangue, humanizando-se com as técnicas que lhe oferecem. Um sujeito entre patético e abominável, como aquele que inspira em Dyonélio o conto, “O homem do chapéu”: andando para lá e para cá com seu chapéu esquisito, apaixonado por seu jornal de guerra, enquanto o grupo da República do Império lhe ironizava, resolutamente dando as costas para a Primeira Guerra (MACHADO, 1995, p. 9). Dyonélio comenta, em entrevistas e no próprio *O Louco do Cati*, que a loucura é a perda da capacidade de adaptação, uma capacidade de adaptação que todo indivíduo possui (MACHADO, 1995, p. 11; 2003, p. 186). Então o que era o Louco quando ainda não era louco, mas algo próximo de “bem adaptado”? Em uma sociedade que vive em disputas e guerras, como estaria aclimatado?

Em todo caso, para Dyonélio a própria loucura seria uma violência voltada contra si mesmo, que produz a inadaptação. Temos então a violência voltada ao exterior do período pré-fascista (bem adaptado) e o resultado da inversão da violência contra si mesmo, na loucura (inadaptação).

A violência e a loucura, – loucura que, no final das contas, não deixa de constituir uma violência à natureza, pois nada mais é do que uma reação anômala, muitas vezes acompanhada da violência propriamente, ao princípio da adaptabilidade à realidade, característico da saúde mental (MACHADO, 1995, p. 123).

Veremos que há em Dyonélio uma definição do “crime”, que aparecerá em sua tese de doutoramento, que analisaremos na seção seguinte: “O delito, em particular o assassinato, nada mais é do que a resultante, contra o semelhante, do excesso que o

homem põe na realização da luta pela vida” (MACHADO, 1995, p. 12). Se é possível que um indivíduo cometa “crimes” para sobreviver, então qual será o resultado da boa adaptação dentro de uma sociedade desequilibrada, que recorre ao crime para construir uma falsa harmonia? Em uma política de sangue, quem se adapta pode se tornar um “criminoso oficial”, sem sê-lo. Mas se ocorre uma mudança de paradigma político, e revisionismo dos atos públicos, não poderia existir uma “loucura” dessa incapacidade de adaptação aos novos valores, como sugere nosso autor?

Apagam-se os rastros, numa espécie de “degola”. Dyonélio por vezes adotava essa metaforização da degola literal: “A oposição da Capital já podia mais do que os altos e legítimos governos do país, a ponto de ‘degolar’ afilhados da situação em proveito da sua gente!” (MACHADO, 2003, p. 191). Mudanças de regime “degolavam” a oposição, tirando-lhes toda forma de poder. O próprio Coronel João Francisco, o “Hiena do Cati” que liderava o famigerado quartel, foi também “degolado” politicamente por Getúlio, quando este cortou sua pensão por “serviços prestados à República”. Como na sugestão de uma miniatura grotesca, temos o lobisomem final relacionado com a Hiena: o Louco poderia ser uma metonímia do Coronel João Francisco, ambos “servidores da pátria” deixados de lado. A posição hierárquica de ambos seria apenas antinômica: o grande líder e o menor dos funcionários, que num empreendimento de guerra levaria o Louco a ser “bucha de canhão”, como se dizia antigamente.

Falaríamos então de uma interpretação que aponta para um “crime” passado do Louco, quando seria bem adaptado participar de disputas políticas que recorriam à violência. Ou reconhecer como um sujeito que agindo segundo a educação à gaúcha, que se origina no derramamento de sangue, conforme Dyonélio. Exagerado, no entanto, nessa educação. A gravidade dessa imputação, se um crime maior ou menor, parece surgir na recuperação de referências no autor, e pelo ato interpretativo do leitor, que acaba por inferir que haja no Louco algum grau maior ou menor de responsabilidade. Dentro do rol de “crimes”, o que seria realmente abominável e quase que inconcebível, seria a imputação de alguma prática de degola a esta figura infantilizada, no tempo que antecede seu surgimento no livro. Vimos que há uma sugestão que permite essa leitura, em uma de suas breves memórias, na qual afia facas (MACHADO, 2003, p. 26), vivendo num período em que ambos os lados políticos se utilizavam de degolas como prática de guerra.

Mas ainda assim, o Louco é posto na obra como uma criança, um inocente, um

animalzinho. A fricção desses opostos radicais, o degolador oculto na criança inocente, cria uma imagem abominável, a qual gostaríamos de afastar rapidamente, já que não poderíamos aceitar que aquela figura que nos inspira tanta piedade poderia chegar a tais extremos sem ter crises de consciência. Como Eichmann, o Louco revelaria a banalidade do Mal, nos subterrâneos da política brasileira.

Mais uma vez, não podemos esquecer que, para Dyonélio, os tratos da pecuária, a prática de carnear animais em fazendas, e carnear bem, é uma forma de educação, passível de “humanizar” sujeitos que viveriam muito próximos da animalidade dos cavalos em que montam (MACHADO, 1995, p. 92). Ter sido educado nessa escola gauchesca poderia levar alguém, um “anômalo”, a não saber reconhecer quais são os momentos socialmente aceitos e quais não são, para que se pratique a violência (tese de *Uma definição biológica do crime*, que Dyonélio chama de “dúplice atitude do meio social” – OSÓRIO, 1995, p. 62).

É comum, por exemplo, que as canções gauchescas falem do amor entre homem e mulher como uma cena de adestramento entre um homem e um animal. Não seria possível pensar que um anômalo desejasse, de fato, “rebenquear” sua esposa, como a uma égua, “literalizando” as metáforas cotidianas de sua cultura? Se o Louco chegasse a esse ponto, ele não seria igualmente abominável, um covarde, uma imagem muito contrastante com a de vítima que geralmente associamos a ele?

Pois bem, há um segundo elemento verdadeiramente abominável em que pensamos no “Louco mau” como tendo cometido um “crime”. Nesta leitura, poderíamos ler o livro da perspectiva da “esposa” do Louco, ler *O Louco do Cati* na perspectiva de uma mulher. Na recordação que ocorre próxima ao final, o Louco agride sua própria esposa a dentadas, enquanto se vê sob a forma de lobisomem. Essa memória aflora em sua consciência, próximo ao final do livro, e nela temos indício de um reconhecimento de culpabilidade. Ainda que possamos “alegar insanidade”, e dizer que ele não estava plenamente consciente, ele não estaria cometendo ali uma agressão horrenda?

Ao alegarmos em sua defesa que ele “não sabia o que fazia”, não estaríamos também relativizando seu “crime” contra a mulher? O curioso, para a definição do “Louco mau”, é que esse seja justamente um “crime” privado, algo pelo que ele não poderia se justificar publicamente como tendo agido pela “Liberdade”, pela “Justiça”, pela “República” ou pela “Revolução”, qualquer motivação vinda de um “vocabulário final”

público que o pudesse socorrer como defesa para o fato de ter cometido um “crime”.

Vejamos alguns marcadores textuais para situar o “Louco mau”. Dentro da obra, existem alguns momentos em que os personagens parecem demonstrar desconfiança por sua figura, personagens em geral representativos de autoridade. Quando estão presos no navio, a caminho da prisão, a guarda que lhes leva considera o Louco “ainda mais perigoso” que Norberto. Já na prisão, quando tem sua crise histérica, o guarda que lhe segura sugere que poderia ter sido dominado e mordido pela personagem, e no capítulo seguinte, um dos presos nos informa que o carcereiro ficou com medo do Louco. Já no Rio de Janeiro, quando o grupo vai ajudar Dona Amélia e sua filha na delegacia, o comissário não tira os olhos do Louco do Cati, enquanto conversam sobre como pegar o delinquente sexual. Em São Paulo, a personagem “Capitalista”, quando informado de que o Louco tinha estado na Detenção, afirma que é preciso estar certo de que o Louco não seja um pederasta (MACHADO, 2003, p. 88, 96, 97, 150, 173).

Mesmo os amigos da personagem por vezes fazem gracejos como que suspeitando de que o Louco não seja tão inocente como aparenta. No início, quando o grupo de rapazes se reúne, e se prepara para sair, consideram que o Louco tem ar desses sujeitos gozadores, “que andam de bonde para se distrair”. Quando chegam ao hotel de seu Ricardo, “Norberto é consultado como um oráculo” sobre se o Louco seria ou não perigoso. Já na prisão, os presos sugerem que o Louco precisaria de uma boa dose de Bromureto, o anafrodísíaco que dão aos presos para diminuir sua sexualidade. Já no Rio de Janeiro, quando Lopo e Norberto conversam com Pinheiro sobre uma maneira para levar o Louco até seu destino de volta a Porto Alegre, este sugere o plano de parar alguém na rua, fazer uma carranca demoníaca, e exigir-lhe mil réis. E complementa, observando “todo aquele jeito” do Louco, que se a personagem se decidisse, seria esse seu gênero de golpe. Quando, voltando ao Rio Grande do Sul de navio, os passageiros fazem um inquérito ao Dr. Valério, perguntando se não haveria perigo no Louco, ele responde: “E se houvesse?” (MACHADO, 2003, p. 18, 26, 103, 147, 185).

Essas sugestões servem para destacar imagens alternativas, opostas à figura do Louco como criança ou vítima. Dessa sugestão de um Louco como delinquente sexual, passemos agora a uma “repetição ecoante” encontrada no texto, sugerindo que o Louco poderia estar se reconhecendo como culpado ao longo do livro. Próximo ao final da obra, teremos a cena em que a personagem do Louco irá cometer um atentado contra sua



esposa, agredindo-a (MACHADO, 2003, p. 254). Ainda que a cena não dê mais indícios, sugerimos que esse ataque poderia ter sido uma espécie de agressão sexual covarde. Lembremos que no quartel do Cati “não respeitavam nem as mulheres” (MACHADO, 2003, p. 30).

A hipótese do Louco como um criminoso sexual encontra força quando percebemos a recorrência dos debates sobre o tema da mulher ao longo do livro, e a postura que o Louco adota nessas cenas, quando poderíamos pensar que estaria prestando atenção na conversa. Quando estão no “cassino” de Capão da Canoa, escutam uma mulher independente, divorciada, que ri de um jeito malandro, joga cartas e não se considera moça para ficar presa no quarto do hotel. O grupo a considera superior por pensar assim. Ela conta que seu marido não podia casar, pois tinha um defeito. Mesmo assim casou, e apresentou-a a um amigo, ao que a esposa ficou grávida. Quando a criança já crescia um pouco, o marido ficou com ciúmes do amigo do casal, e o esfaqueou (MACHADO, 2003, p. 54).

Ao fazerem uma viagem de caminhão, conversam sobre uma senhora muito bronzeada, que viajava quase pelada e se trocava atrás das dunas, e que gostaria de parar para dar um mergulho no mar. Norberto comenta que ela é boa, ao que o chofer responde que ela é sem-vergonha: “No tempo antigo, as mulheres tiravam a roupa (a saia) por baixo, pelos pés. No meu tempo passaram a tirar por cima, pela cabeça. Veja a diferença! E agora, em qualquer parte, por qualquer lado” (MACHADO, 2003, p. 57).

Quando dividem a pensão com Lopo, Norberto e o Louco conhecem a história de um sujeito que teria se aproveitado da filha de Dona Amélia. Esse sujeito, para se livrar da imputação, irá acusar Nanci de se prostituir, já que por vezes trabalhava secretamente como modelo viva de uma escola de pintura, sem a mãe saber. O rapaz irá caluniá-la então, dizendo que dividia a moça que engravidara com um outro colega, o qual inclusive tinha lhe ensinado um código para solicitar os “serviços” da vítima abusada (MACHADO, 2003, p. 156).

Em Santa Catarina, o Louco escuta a história de uma certa Dona Rosa, uma senhora solteirona que havia sofrido muito deboche quando jovem, porque era muito feia. Ao escutar a história da vizinha que iria morrer, “Toda essa tarde, o maluco passou muito assustado. Mesmo no outro dia, quando saiu o enterro, ele se meteu no fundo do quintal” (MACHADO, 2003, p. 204). E depois, na cena do piquenique, o Louco escuta o “caso

cabeludo” de uma mulher que perdeu a virgindade para um aproveitador. O pai acusa-a por ter tido vontade de “querer namorar”, e o grupo conversa sobre as formas de conseguir justiça perante o abusador. Após algum debate, chegam à conclusão “justa” de oferecer uma pequena quantia em dinheiro, que deveria satisfazer o caso, já que, pelo menos, a moça tirara alguma coisa da situação (MACHADO, 2003, p. 215).

Em todos esses momentos, o Louco está ali testemunhando. Se a cena final seria um “crime” sexual (infelizmente, “crime” a depender da ideologia/cultura da época), esses indícios poderiam indicar que o Louco talvez estivesse escutando uma voz pública que questionasse suas ações passadas ou inconscientes. As diversas histórias de mulheres vítimas de alguma forma de crueldade mostrariam a personagem tomando contato com um assunto recalcado em suas memórias, até a cena em que se lembra de sua própria crueldade contra a esposa, justamente quando vai ao Cati.

Como em uma cena que, enquanto o grupo conversa sobre as justificativas do abusador que pensava em responder à acusação processando a família que o acusava pelo seu “crime”, o Louco escuta, deglutindo sua janta “com uma certa atrapalhão. Fazia algum ruído” (MACHADO, 2003, p. 153). Teria o Louco ficado nervoso ao ouvir o grupo conversar sobre um homem que abusou de uma mulher? Estaria se sentindo também, dentro de sua neurose, perseguido por um crime que cometeu, temendo suas represálias?

A possibilidade de que o Louco tenha tido uma crise de consciência por um de seus “crimes” ao longo da obra, será um dos caminhos que podemos tomar para ir em direção à configuração oposta, do “Louco bom”. Esta hipótese vem de que ele teria cometido o crime, mas passaria a procurar a redenção ao longo da obra. A outra possibilidade será a de que ele não tenha feito nada, sendo apenas um doente anômalo, numa chave de leitura que anula ambos sentidos. Mas antes de entrar na figuração positiva e na figuração anuladora, mostremos mais alguns indícios que sugerem o Louco como criminoso.

Lembremos que, em sua memória, o Louco olha as figuras do tenente do Cati como lendárias, de expressão fina (com seus uniformes limpos em oposição aos índios maltrapilhos), os botões dourados e dólmas, seus gestos dotados de significação histórica. Mas essa imagem impressionante inclui tanto os Tenentes degoladores do Cati, quanto os Tenentes sediciosos. Em seguida, acrescentemos a memória em que o mocinho está tomando um café, nervoso, cheio de esperanças tristes e apreensões, e que embarca na

diligência com dois passageiros distintos e bem escanhoados, o que pode nos sugerir que sejam militares, ou que pelo menos eram bastante “educados”. Lembrando que esta seria uma “educação à gaúcha” (MACHADO, 2003, p. 20, 36, 193).

A lembrança da diligência parece se afirmar em analogia com diversos momentos em que o Louco se vê levado. No início, a lembrança vem com sua incorporação ao grupo de excursionistas e Norberto. Já presos no navio, Norberto escuta o caso de dois policiais que discutem sobre uma diligência feita só para farrear, mas na qual eles gostariam de se incorporar apenas a negócios. Tanto Norberto quanto o Louco estão com as faces barbudas, o que os desagrada e desperta a curiosidade dos outros passageiros. Ao desembarcarem do navio, o Louco ainda conduzido, irá notar no caminho a estátua de um “homem célebre”, montado a cavalo, que existe no centro daquela praça. Ao perceber seu olhar indagador, Norberto comenta que a estátua é “para não esquecerem daquele ali”. E por fim, ao desembarcar de outro navio, o Louco se lembra novamente de sua cena de saída do berço materno, e faz questão de se despedir de dois sujeitos, um marinheiro e o comandante, o qual desconfia do maluco (MACHADO, 2003, p. 20, 36, 88-91, 193).

Essa oscilação entre a saída do lar e o embarque com sujeitos distintos mistura-se com sua forte impressão quanto às figuras “heroicas” do Cati, e podemos pensar que essa admiração por sua figura de autoridade seria também parte da “preparação” do Louco. Próximo ao final da obra, ele embarcará novamente num carro com duas figuras distintas (MACHADO, 2003, p. 222). Nesse sentido, se reconhecermos que há admiração da parte do jovem pelos Tenentes do Cati (tanto os degoladores como os sediciosos), chega-se a sugestão de que algo no Louco desejaria tornar-se como aqueles “sujeitos distintos”, heroicos, legendários.

Mas exploremos a sugestão de que o Cati também inclui seu reverso, aquilo que o combate, os movimentos revolucionários. Norberto abandonará o Louco no Rio de Janeiro, e parece haver uma sugestão de que se interessava por trabalhar numa “mina”, com o “subsolo” ou o “subterrâneo” (MACHADO, 2003, p. 134, 144-145). Em Dyonélio, sabemos que esse indício não é gratuito, e assim como o Fundão de Vulturno, ou o *Sol Subterrâneo* (MACHADO, 1981), título de uma de suas obras, o subsolo parece ser sugestivo de um potencial energético vindo do inconsciente, numa força ainda pouco organizada pela psiquê.

A sugestão é de que o revolucionário Norberto talvez buscasse “organizar as

forças produtivas”, querendo trabalhar com o “subsolo”, o que enfim o faz abandonar o Louco. Não podemos esquecer também a sugestão de que o Louco poderia ver em Norberto uma forma de Cati, como no caso dos “ruivos” ou de um dos Tenentes sediciosos que cobram as injustiças do quartel. O Louco olha as estátuas históricas com olhar impressionado, o que sugere que admira sua “distinção”.

Tudo sugere esse desejo (mesmo inconsciente) de tornar-se alguém, de agir para conseguir sua personalidade, algo que lhe daria essa distinção memorável. Mas, dentro dessa época histórica, seu desejo de distinção já estaria correndo o risco de participar das ambiguidades dignas de serem vistas posteriormente como o Cati, já que ambos os lados estariam contribuindo com o “desequilíbrio”: crueldades públicas, ações de guerra suja em todos os espectros possíveis.

Vimos que o Louco entra em cena portando uma moeda falsa. Há cenas em que poderia ter dito seu nome, mas diz seu apelido, e, mais próximo ao final, o Louco parece mentir que é de Porto Alegre. Breves indícios de pequenos “crimes” que o Louco, talvez inconscientemente, pudesse estar cometendo, com uma força excessiva de um indivíduo que se empenha em sobreviver (MACHADO, 2003, p. 229) em uma época em que por todos os lados há desequilíbrio.

Recuperemos agora definições de Dyonélio, constituídas na seção 2.1, para sugerir o modelo com o qual podemos enfim interpretar adequadamente esses “crimes” que sugerimos. Lembramos que, para o autor, a cultura gaúcha vivia nas vizinhanças de uma Idade Média, em que, por muito pouco, a Criança Sabida (o Senhor, o Caudilho) poderia vir a mobilizar as Crianças Ingênuas para seu bel-prazer. Esse Feudalismo também se manifestava no Capitalismo, em que a acumulação de Capital criava manobras com os diversos membros da sociedade, que deveriam funcionar como animais, para agradar os senhores do dinheiro. Esse Feudalismo Capitalista produzia o desequilíbrio tanto psíquico quanto econômico, que levava à necessidade de uma solução violenta: a história testemunhou essa solução através do Fascismo, que fingiu socializar, mas na verdade produzia um desequilíbrio maior ainda (MACHADO, 1995, p. 93-95, 117, 120, 123-124).

Quando Dyonélio comenta sobre esses diversos tipos de Feudalismo, uma das sugestões que ele dá é de que o Capitalismo precisa apelar para técnicas agressivas, o vocabulário cruel da publicidade e das declarações violentas de políticos, para tentar equilibrar as desmedidas, o que produziria as condições propícias, a insensibilidade à

crueldade, a pulsão de morte como “dieta”, para a passagem ao estágio do Feudalismo Fascista (MACHADO, 1995, p. 93, 110, 116).

Os latifundiários, os atacadistas, os capitães da indústria, mas também os peões, os artesãos, os operários, todos são mobilizados para viver parasitariamente das necessidades do homem rico, seja ele o doutor, o estancieiro, o bispo.

O crime, mesmo na sua forma paroxística – o homicídio – vendo-se mobilizado para a “estabilidade” social... Uma coisa trazia porém o equilíbrio. E a unidade, em panorama tão disparatado: o dinheiro. O dinheiro começava por engendrar o amor pelo dinheiro (MACHADO, 2003, p. 116).

A consequência dessa necessidade, dessa cobiça, levaria “ao contrabando e à moeda falsa”, como forma de atalho para a riqueza, tema que será explorado por Dyonélio na série que começa com *Endiabrados* (MACHADO, 1980) passa por *Proscritos* (MACHADO, 2014) e se concluirá com a *Terceira Vigília* (ainda inédito). Nosso autor utiliza esse símbolo para a forma de equilíbrio do Feudalismo Capitalista: a moeda falsa. Agora voltemos ao Louco. Sua entrada em cena se dá com uma pequena confusão: ele tenta pagar o bonde, e depois o comerciante, com uma moeda falsa. É apenas Norberto quem aceitará aquela sua moeda falsa (MACHADO, 2003, p. 13-16).

A questão não seria tanto, então, debater se os “crimes” do “Louco mau” são conscientes ou inconscientes, se ele sabe ou não que sua moeda é falsa e “se faz de louco” para passá-la adiante. Entraríamos no problema de “alegar insanidade” para livrá-lo da imputação, ou de imaginá-lo um monstruoso perverso. Voltando à concepção do corpo social proposta por Dyonélio, é a própria sociedade que leva os sujeitos a cometerem crimes para se adaptarem, e o próprio “crime”, o assassinato inclusive, é uma forma artificial de equilibrar uma partilha injusta dos bens.

Em um trecho de suas memórias, nosso autor afirma que a loucura é como uma violência contra o princípio de adaptabilidade (MACHADO, 1995, p. 123). Voltemos então ao paradoxo: um Louco bem adaptado à cultura desequilibrada em que vive pode acabar cometendo crimes, porque segue este “modo artificial de equilíbrio” de sua sociedade. Como na definição de Dyonélio, o criminoso é apenas um sujeito que coloca força excessiva na sua luta pela própria sobrevivência. Mas por outro lado, se não deseja cometer crimes, comete violência contra o princípio de adaptabilidade, tornando-se louco por inadaptado.

Como agia o Louco quando de fato talvez ainda fosse bem adaptado a essa sociedade? Agia como os militares no episódio da Detenção, realizando ordens sem sentido? Ou como as pessoas em São Paulo, que andam como animais sem saber para onde vão? Bem adaptado à sociedade que queima seus produtos, no furor dessas sociedades que cultuam o Fogo, como na análise de Ponsard? Seria o Louco o criminoso no passado, ou criminosa seria a sociedade em que ele teria se adaptado? (MACHADO, 2003, p. 68, 89-90, 158-159, 174-175)

Voltemos às duas sugestões radicais, mas possíveis, de um Louco abominável: a possível sugestão de que teria degolado alguém (com base na memória em que afia facas), e na cena em que ataca sua esposa, passível de ser tomada como uma tentativa de estupro. Nossa personagem passa de jovem que embarca numa diligência com possíveis militares, depois adulto afia facas e enfim torna-se um lobisomem, para chegar a uma personagem que usa roupas anacrônicas, chapéu e um arremedo de roupa social, mas que remete a uma possível “civilidade” que ele teria adquirido.

Sua loucura, então, poderia ser tomada como sua falta de capacidade de adaptação, sua “pouca prática”, como diz Ponsard (MACHADO, 2003, p. 164). Algo diminuiu sua capacidade de adaptação, levando-o a voltar a crueldade contra seu interior. Mais uma vez, Dyonélio afirma que a própria sociedade desequilibrada não oferece possibilidade de realização adequada, para sublimação das pulsões destrutivas:

A Arte, a Literatura, a Ciência, mesmo a Indústria e o Comércio, como tantas outras formas da sublimação, abrem-se quais estradas, que esse frustrado pode percorrer. Sim, ele marcha e chega. Mas não chega aonde queria chegar, e que era um lugar de plena realização – de completação – onde não encontraria conflitos, – esses conflitos que tentam todos os meios de solução e nunca jamais encontram. Nunca não: só o encontram na morte, que todos esses desgraçados arranjam para si, no maior e mais dramático polimorfismo, – como o acidente de automóvel (que substituí o suicídio), a guerra que desencadeiam e que perdem, a ideologia sádica que só os de sua constituição aceitam e que, pela sua monstruosidade, sua substância contra-natura, teratológica, eles “se apressam” inconsciente e paradoxalmente a reconhecer como fundamentalmente ilegítima (MACHADO, 1995, p. 120).

Vemos então que o modelo de compreensão que indicamos na seção 2.1, criado a partir das memórias de Dyonélio, pode manter aberto o amplo quadro de sugestões a respeito do passado do louco. Uma das “aventuras” do Louco teria sido tentar deixar de viver como nos tempos da guerra, para viver como “civilizado”, tentando agora sublimar.

O modelo, no entanto, mantém que o Feudalismo não é só o Fascismo ou Caudilhismo, sociedades guerreiras, mas também o Capitalismo. De certa maneira, se o Cati é o Feudalismo e a sociedade do desequilíbrio, nossa personagem está fadada a desistir da educação e ir ao Cati para criar alguma forma drástica de destruição e morte, o que incluiria seu suicídio (como em MACHADO, 1995, p. 121).

Essa sugestão nos leva de novo à ideia de que uma sociedade que cultive a crueldade em sua esfera pública produz com isso um desequilíbrio que gera insatisfações e covardias, e que, portanto, é passível de ser acusada de ser o Cati. Se o desequilíbrio “econômico” (tanto no corpo social quanto no corpo psíquico) e a crueldade pública são possíveis como vésperas do Cati, então ampliamos a leitura convencional de que os Estados de exceção são analogias do Cati, fazendo uma sugestão mais ampla e aberta ao debate, de que qualquer sociedade que estimule desequilíbrios, pode ser acusada de estar próxima ao Cati. Mesmo Dyonélio desenvolve em suas memórias um espectro difuso, que vai do domínio da Criança Sabida sobre a Criança Ingênua, até a escravidão sob as analogias com o Feudalismo.

Passemos agora à definição do aspecto positivo do Louco. Esta imagem fica no extremo oposto da representação anterior, servindo de contraponto (lembrando que a imagem irônica incorpora ambas em uma “terceira nota anfíbia”). Esse polo positivo é o que frequentemente é reconhecido pelos leitores, dado que a obra fornece muito mais indícios benévolos do Louco. Este é, na maior parte das vezes, descrito ou como uma criança assustada, ou como um cãozinho triste, duas imagens bastante pungentes, propícias a despertar a piedade do leitor.

Quando, por exemplo, o Louco é encontrado, após sua fuga do grupo de excursionistas, oculto no mato, se “entrega como uma criança”. Já presos, o Louco parece bobo a Norberto, ao perguntar se aquela prisão “não era o Cati”. Quando ganha um chapéu de Norberto, que lhe experimenta, fica com uma cara quieta, “como têm as crianças quando as mães lhes experimentam roupas”. O chapéu lhe dá uma aparência agradável, “quando olhado com benevolência”. Em sua crise histérica, na entrada da Detenção, berra e choraminga. Em uma das cenas do banho de sol, o Louco tem um certo entusiasmo, uma “impaciência de criança que se aprontou com grande antecedência para um passeio”. Quando, já livres, Norberto e Lopo conversam sobre o destino do Louco, Lopo sorri tentando lhe animar, “como se faz com as crianças que se acompanha até o bonde”. Ao se

despedir da pensão em que ficaram, a filha de Dona Amélia, Nanci, fica enternecida com o olhar que o Louco lhe botava, “Um olhar de uma pureza de criança”, que lhe trazia um aperto bom. Em São Paulo, Dona Josefina fica “encantada com o maluco”. Ao deixar o navio, quando experimenta roupas “novas”, o Louco parece cismar em ter a capa de borracha do chofer, como uma criança faz. Na casa de Geraldo, vira o Seu Cati e convive com outras crianças. Faz pequenas tarefas, ganha uma sandália de presente da família, e se atrapalha comicamente com os bolsos da capa de chuva que usa (MACHADO, 2003, p. 40, 79, 82, 84, 92, 95, 105, 117, 138, 163, 182, 189, 206, 219).

As descrições em que é visto como um cão também são recorrentes. Na estrada com os excursionistas, come o seu bocado de carne suja “com a sofreguidão serena e irracional dum cachorro, sem mastigar, o focinho horizontal, olhando para diante”. Na prisão, o maluco põe o “focinho no ar, procurando o sentido da tarefa”, questionando os colegas de quarto com seu “focinho indagador”. Ao sair da prisão, o Louco é encontrado por Norberto pondo o “focinho” nas frestas do tapume de uma construção. Toma seu café com uma sofreguidão muda, canina, junto de Lopo e Norberto. É avaliado por Pinheiro, que lhe põe os olhos no “focinho impassível”. Ao ter a cama só para si, aproveita de barriga para cima, com o “focinho inquieto, que queria farejar qualquer coisa, – mas não sabia onde”. Fica sozinho no quarto e surge das sombras, quando Norberto chega, atraído pelo ruído “como um cachorro”. Viajando para São Paulo, o “Capitalista” comenta que não teria problema em levá-lo junto, pois já tinha cuidado de um casal de cães em outra viagem. Ao chegar nessa cidade, põe seu “focinho” em cada coisa, muito curioso, e terá uma expressão adunca na sala da casa de Dona Josefina. Ao sair para um passeio com Dr. Valério, tenta ajudá-lo a consultar os horários de ônibus, avançando “o focinho” sem saber como resolver o problema que se apresentava. Já na cena de despedida da família de Geraldo, procura com o “focinho” a maleta que ganhara de presente, bisbilhotando dentro (MACHADO, 2003, p. 27, 81-82, 126, 133, 145, 148, 161, 164, 174, 178, 191, 220).

E finalmente, quando se dirige para o Cati, lembra-se de muitas cenas em que estivera decaído, como um “homem-cachorro”:

Bem que sentira sempre a sua sofreguidão canina, quando engolia o seu tessalho de carne... os seus silêncios invencíveis de cão... uma vez, que fora encerrado num quarto – como um cachorro!... o olhar triste de animal que erguera, certo dia, para o rosto moreno de Nanci (a mulher) e que tanto a perturbara... E um rabo que abanava, ingênuo, a cada “festa”... – Tudo, assim, havia sido uma “preparação”, para aquele momento, – o *seu* momento. Entrava, como um cão na crise de sua vida.



– Tinha medo [...] de botar a mão no rosto enxovalhado, e dar com o focinho dum cachorro... (MACHADO, 2003, p. 257).

A sugestão de um “Louco bom” é facilitada pelas descrições que o apresentam como uma criança ou como um cão, e pelo indicativo de suas denúncias contra o Cati, que parecem mostrá-lo como uma vítima torturada. Mas podemos passar aqui a outros indícios do lado benévolo do Louco, que se configura a partir das menções a símbolos religiosos.

No início da excursão, o grupo debate como escapar do controle policial, e decide ir “pela Capela”. Quando acontece sua primeira crise de reconhecimento do retorno do Cati, é descrito com uma atitude de crucificado, tendo uma espécie de “revelação” e fazendo um gesto apocalíptico. Na primeira prisão, em Santa Catarina, o grupo decide fazer uma greve de fome, um jejum, como forma de protesto. Na prisão do Rio de Janeiro, decidem fazer novamente uma greve, e precisam do apoio da Capela, com quem falam através de um código Morse. Na prisão, há um companheiro chamado Nilson, “sempre sombrio”, que é inimigo da entrada de mulheres no “movimento”. Esse estava sempre aprovando ou reprovando a “conduta” dos demais, e é descrito como um “puro”, o qual se vê sentado com os pés sob as nádegas, como os muçulmanos, discutindo com uns “lanhos roxos de ira sagrada na face magra e repuxada”. A Capela então adere ao jejum, e com isso, Norberto consegue a liberação dele e do Louco. O Louco viaja até São Paulo, e lá fica em uma residência próxima à Igreja da Sé. Ali irá percorrer o caminho de volta até a Igreja, já desacompanhado, na cena em que toma um café sozinho. Indo embora de Florianópolis, com Seu Valério, fareja muito o movimento do centro, a praça, a igreja. Ao chegar à casa da família de Geraldo, eles se sentam à mesa, e a esposa conta “as novidades do padre”, que quer cuidar das crianças da região. Quando falam em padre, esse outro hóspede, o Louco, suspende a mastigação. No dia da morte da senhora solteirona, o Louco parece assustado com a movimentação, se escondendo no fundo do quintal, de onde se via uma igreja “alta, bonita, toda de pedra”, e os sinos dobrando. Pegando carona com o coronel e Lamp, vê ao longe “as torres esguias duma igreja, elevando-se dum espraiado de casas”, chegando à cidade de Vacaria. E passeando em Santa Maria, passam defronte a uma igreja muito grande, para a qual o “maluco quis levantar os olhos até os altos das torres, mas a chuva cegou-o, impediu. Passos adiante, voltou-se: as torres, em cima, faziam-se escuras, denegridas, confundindo-se com a treva

molhada da noite” (MACHADO, 2003, p. 23-24, 28, 81, 111, 115, 174, 179, 189, 197, 204, 224, 232).

Temos também os diversos diagnósticos, dentro da obra, de que o Louco seria um inocente. Na cena “O professor da universidade”, temos o professor doutor Castel esboçando no quadro uma série de hipóteses de diagnóstico, para concluir que o paciente, uma espécie de duplo do Louco, não teria “nada, em suma”. Ao conversar com Norberto sobre a soltura do maluco da prisão, Castel afirma que as autoridades tinham duas hipóteses: de que Norberto teria cometido um rapto de um maluco, ou se aproximado dele para despistar a polícia. “Quer dizer então que a coisa assim está fácil: reconhece-se a inocência dele. – Sim” (MACHADO, 2003, p. 122-123). Ao despedir-se do grupo que ficava no Rio de Janeiro, Ponsard recomenda ao Capitalista que tenha carinho, pois o Louco é um sujeito de “pouca prática”. Ou quando, após a tripulação do navio desconfiar que seja um desordeiro, o Dr. Valério diz que não pode dar diagnósticos a seu respeito, pois não pode afirmar que seja louco ou não. Ele levará o Louco para acompanhá-lo a um cliente; há então como que o segundo duplo do Louco que aparece na obra, um sujeito emagrecido, “que desconfia de tudo” e que junta ao redor de si tudo que possui: uma forma de fazer chapéus, um cachimbo holandês e bugigangas. Ao mesmo tempo em que o cliente carrega uma forma de chapéu, por ser chapeleiro, o Louco passa a mão sobre a forma lisa de seu chapéu. O segundo duplo é descrito como doente, não como maluco (MACHADO, 1995, p. 165, 186, 191).

Em um ambiente cercado por violência, menções como capelas ou igreja, pureza moral ou padres, poderiam sugerir um interesse do Louco em buscar o que poderíamos chamar de “o Bem” ou “a Fé”. A interpretação do “Louco bom” pode vir de uma sugestão de que ele estaria adquirindo consciência de seus “crimes” (o ataque à sua esposa, por exemplo), mas também de uma possibilidade de que ele seja mesmo um inocente, que apenas havia se adaptado às práticas de uma sociedade cuja cultura pública é cruel, mas que agora procura redenção.

Dentro dessa configuração de um “Louco bom”, podemos pontuar os dois extremos a que sua destinação estivesse o levando. Seu retorno ao Cati poderia ser motivado tanto por um desejo de morrer (numa espécie de suicídio), quanto um desejo de matar. No primeiro caso, o Louco seria uma espécie de sacrificado, mártir ou bode expiatório, como na imagem apocalíptica em que abre os braços na posição de um

crucificado.

Já o outro sentido de sua destinação poderia levar a um combate ao Cati, como no caso do detento que lembra um muçulmano, um “puro”. Lembremos que, na chamada Trilogia Romana, Dyonélio mostrará os cristãos como possíveis ameaças ao Império Romano, através de uma conspiração política que visaria destruir não só religiosamente, mas militarmente, a ditadura de Nero. O Louco do Cati então, vendo-se preparado para entrar no Cati, poderia se projetar talvez o corrigindo, como um dos tenentes sediciosos, que é também o Cati mas ganha distinção reformando seus desvios injustos. Poderia querer cometer aquele gesto que Walter Benjamin fala em seu “Para uma Crítica da Violência” (BENJAMIN, 2011), o gesto de violência que “instaura uma nova lei” contra o Direito injusto. Poderia estar sob o chamado do Eterno, naquilo que Kierkegaard chama de “suspensão da moral pela fé”, como quando Abraão vai matar seu filho Isaac (KIERKEGAARD, 2012, p. 61).

Sob essas condições, o Louco poderia estar indo cometer uma infração violenta, e ainda assim se ver guiado pelo “Bem”, pela “Fé”. Seja como o bode expiatório sacrificado para purgar a sociedade, ou como essa espécie de cavaleiro templário ou paladino, numa chave de romances de cavalaria (o que dialoga com o subtítulo paródico: Aventura), nos dois casos o Louco poderia ser visto como um “Louco bom”. E, além disso, poderia ou não estar adquirindo consciência de seus pecados, buscando vingança para os responsáveis por sua “educação” cruel ou, pelo contrário, percebendo que não foi ele, o inocente, que cometeu os crimes, mas a cultura “pecadora” na qual foi criado.

A representação irônica do Louco se situa *entre* esses dois polos opostos, o “Louco bom” e o “Louco mau”, numa imagem que inclui ambos os extremos. É esse grande espectro de possibilidades de leitura, que se sobrepõem e se anulam, que permite reconhecer uma figuração irônica da personagem do Louco, por parte de Dyonélio. Ao pensar nessa paradoxal figura irônica, que pode ir de santo a estuprador, voltamos ao poema das “Almas Penadas” que parece servir de modelo metafórico da ironia da obra: “não se sabe se foi algo de Deus ou um terrível engano do Diabo, ou ainda o poeta” (MACHADO, 2003, p. 108).

Temos então uma terceira nota, um complicador irônico: poderia ter sido tudo uma criação de um poeta, que no caso do poema escreve sob a inspiração de uma “musa” pornográfica (MACHADO, 2003, p. 114). Dyonélio cria essa simultaneidade irônica

entre bem e mal, e então traz seu anulador de sentido: poderia ser tudo mera blague, mero divertimento, ou ainda, algo humano, demasiado humano, para além do bem e do mal.

Começemos por uma sugestão branda de anulador de ambos os polos. O Louco poderia ser realmente apenas um mero sujeito anômalo, cuja doença psiquiátrica pouco nos deveria dizer sobre a política, a história, ou a sociedade. Essa imagem recupera a interpretação que Moisés Vellinho fez da obra, a qual não queria construir sentido algum nos indícios sucessivos que a obra apresenta. Poderia encontrar respaldo em outra “menção ecoante” da obra, de que o Louco seja um mero maníaco-depressivo, digamos. Sua inadaptação anômala (ou sua anterior adaptação ao desequilíbrio da sociedade que vive sob a dieta da morte) o teria levado a desejar o suicídio no final do livro.

Essa imagem poderia surgir com a repetição da figura do “poço”. A imagem do poço surge inicialmente no relato sobre as origens do Cati, quando se fala que suas vítimas eram “atiradas em poços medievais, de onde só se saía quase sempre degolado”. Já preso, o maluco observa, com olhar de sonâmbulo, um “poço” dentro da prisão. Temos então a cena em que se torna auxiliar da família de Geraldo. O Louco fixa seu “focinho” na boca do poço. E depois de aprender o procedimento, torna-se assíduo tirador de água do poço, até quando não precisa. Quando próximo de Antônio Prado, viajando com o coronel, eles passam por “Um poço, esvaziado como uma bacia enorme, com a mata toda esfumaçada”, aparentemente uma descrição para o vale daquela região. E quando se vê chegando ao Cati, imagina-se chegando a um “poço, um poço que tinha gente” (MACHADO, 2003, p. 30, 111, 201, 226, 256).

A imagem do poço, esse vazio úmido no qual o olhar do Louco, por vezes, vaga e se fixa, poderia ser um reflexo de sua depressão (preso ao “fundo do poço”), o polo oposto à mania que surge nas crises históricas em que denuncia o retorno do Cati. Ao perceber que suas denúncias, seu desejo de ser porta-voz de alguma mensagem ou sua busca por fazer algo contra a ameaça não atingem qualquer forma de realização, suas frustrações e crise depressiva aumentam, levando-o ao desejo do suicídio no salto para a morte final.

A essa espécie de esboço de diagnóstico clínico, que atribui um papel de “doente” ao Louco (como no caso dos duplos do Louco que aparecem na obra), poderíamos somar o fato de o professor doutor Castel, o médico do início da obra, tornar-se paralítico, notícia que é dada no mesmo instante em que Norberto descobre que há outras minas e

subterrâneos a se trabalhar no Rio de Janeiro, o que o levaria a abandonar o Louco. O médico, que seria aqui um duplo do doutor Dyonélio, perde sua capacidade de fazer qualquer coisa, inclusive de se mexer (MACHADO, 2003, p. 134). Todas essas sugestões poderiam se desenvolver na linha de leitura de Moisés Vellinho, de uma loucura esterilizada de qualquer forma de racionalidade ou objetivo, na qual seu autor não pode fazer nada, só restando uma “mera depressão” e um “doente”. Mesmo a “dieta alimentar” das diversas refeições que a personagem faz não resolveria sua saúde, já que ao final da obra iria cometer suicídio.

Essa última hipótese, de um Louco depressivo sem significação nenhuma, desenvolve um anulador de sentido às hipóteses anteriores. Toda interpretação que fizemos, de um sentido de sua trajetória, de pequenos indícios significantes, cai por terra, como na leitura feita pelo crítico. Mas há outro anulador de sentido, muito mais interessante de encontrar. Recuperando o poema “Almas Penadas”, lembramos que tudo poderia ser uma criação do Poeta. Esses versos são escritos sob inspiração de uma musa pornográfica, uma imagem de revista colada na parede ao lado da cama do detento.

A partir dessa cena, podemos agora ler outra, a cena de “Um piquenique é muito bom”. Nela teremos a personagem Seu Machadinho, um amigo da família de Geraldo, que aparece para participar do churrasco. Essa personagem é descrita como “um sujeito de cara muito móvel, como só têm os cômicos”. Quando queria, e para fazer os outros rirem, imitava todas as expressões fisionômicas admitidas: do riso, do choro, do pavor. “E a sua cara mesmo o senhor nunca imitou, seu Machadin[h]o?” (MACHADO, 2003, p. 205).

Sua presença no grupo é extremamente chistosa e irônica, com sorrisos sugestivos, piscadas, insinuações. Comerciante, trabalhava com produtos do lugar, e esperava até o final da feira para comprar as sobras, regateando e pagando-as com outras mercadorias. Sugere que a cera que Geraldo precisaria comprar estava “muito futricada”. Na cena do piquenique, usava um chapéu de praia e “divertia a todos: fazia caretas, visagens. – Enquanto o Louco do Cati cismava, com os olhos postos longe, no cocoruto do cerro bonito, que já dali aparecia”. Quando afinal colocam o Louco de “guarda” da comida, o alertam chistosamente quanto ao seu Machadinho, que poderia atacar a cerveja, já que não respeitava nem a marca delas (MACHADO, 2003, p. 206, 208, 211).

A figura de seu Machadinho funcionaria como possível sinédoque de um chiste

dyoneliiano gratuito na obra, sendo como um anulador de sentido final, que poderia sugerir que tudo não passaria de uma mascarada, de uma blague, numa chave de leitura que gostaria de ler um chiste na obra, como parte do processo de escritura de Dyonélio. Como vimos no início do capítulo, *O Louco do Cati* foi escrito como forma de “sublimação do mal”, um processo no qual o autor teria se purgado de ligações psíquicas que entravavam sua energia vital. O chiste seria uma forma de liberação, a qual nosso autor poderia ter utilizado nesse processo, e não haveria maior sugestão de um grande chiste do que toda a obra não ser mais do que uma mascarada, um conjunto de “caretas”, “visagens”, pantomimas que Dyonélio teria feito para divertir a todos, menos o Louco.

Essa imagem anuladora de sentido fixa não o divino ou o satânico, mas o elemento narcísico e idiossincrático de seu poeta, sua máscara irônica, que oculta suas “marcas cegas”, os indícios de seu processo de autocriação, através da sugestão de que tudo não passou verdadeiramente de uma espécie de passatempo, de um “romance-revista”, que encerra com uma piscadela burlesca de seu autor, o Machadinho cômico, aquele que imita as caras de todas as pessoas, menos a sua. Tal sugestão permite ocultar as verdadeiras intenções de Dyonélio ao escrever o livro, ocultar-se no processo de sublimação que seria a escrita da obra.

E, portanto, voltamos à proposta de Linda Hutcheon, de que a ironia acontece não está no texto, mas no ato de interpretação, sua realização dependendo de um leitor que, compartilhando das mesmas “comunidades discursivas”, reconheça os marcadores de sentido, de maneira que se produza uma inferência de intencionalidade “irônica” nos enunciados do autor visto como ironista.

### 3.2 Aspectos contextuais da interpretação irônica

– Pois bem! Mas eu não tenho em vista, absolutamente, despertar sentimentos de beleza transitória. Não foi nenhum interesse de escola que me levou a construí-lo. Não quero que ele possua, nem isso foi visado por mim, um aspecto, um alcance, uma significação arquitetural e artística. Não! Eu, o que quero, é sugerir a morte! Entendeste? O que eu desejo é que todos, ao passarem por aqui, por frente dele, sintam o arrepio que vem da morte!

Com o decorrer do tempo – acrescentou – e a somação das suas emoções simples, o homem tomará este monumento como a imagem da morte, como a própria morte! Sentirá, como eu já sinto, formigar, atrás dele, aquele negro rebanho de almas do poeta latino. Terá a ilusão,

lúgubre, certamente – que é o que a minha Arte febrilmente procura – de que franqueá-lo – é franquear o Além?  
(MACHADO, 1995, p. 241).

Passemos agora à indicação dos aspectos contextuais da ironia em *O Louco do Cati*. Voltando à definição semântica da ironia em Linda Hutcheon, busquemos enquadrar nossa leitura dentro dos modelos de interpretação propostos pela autora. Nossa leitura será irônica porque incorpora ambas as leituras da personagem, friccionando-as num simbionte *inclusivo*: na significação irônica, o Louco é inocente e/ou criminoso (ou ainda, aquele “criminoso” com aspas de que falávamos). Ser o “Louco bom”, e ao mesmo tempo “Louco mau”, é parte constituinte da ironia identificada na obra. Mas nos lembremos de que o “acontecer da ironia” dependerá da inferência feita no ato interpretativo, ou seja, deve incluir o contexto do intérprete.

Na citação que abre o capítulo, vemos Dyonélio sugerindo uma obra que busque apontar para além da fatalidade da história, das contingências, do contexto. Podemos sugerir que em *O Louco do Cati* teria tentado fazer o mesmo, criando um paradoxo que superasse os limites de sua cultura, situando-se naquilo que Linda Hutcheon chama de transideologia da ironia (“Nunca fiz política na ficção. Fiz política nas praças, na Assembléia, na... polícia.” – MACHADO, 1995, p. 19).

Mesmo que ele fosse um “Louco bom”, seu heroísmo poderia passar por uma “infração da Lei”, no combate ao mal produzido pelo Cati. Poderia ser naquele momento de “suspensão da moral pela Fé”, que Kierkegaard define em *Temor e Tremor* (2009), referindo-se ao momento em que Abraão irá sacrificar seu filho, matando-o pela fé, ainda que contra toda moral do coletivo. Mesmo Cristo tem seus momentos em que expulsa os vendilhões do templo, infringindo as “leis de César” em prol de uma justiça divina.

Há, portanto, um possível “crime do bem” que ele poderia ter ido cometer antes ou ao final da obra, e que poderia ser visto com a mudança de paradigma político, alternadamente, tanto como um ato heroico de justiça, como um crime hediondo. Pode-se pensar neste polo do “bem” inclusive como um Louco próximo à representação de Cristo, que age sacrificando a si mesmo, sem cometer qualquer infração. Esta última explicação se aproxima de um Louco suicida, o qual funcionava como anulador de sentido dos polos de interpretação, no capítulo anterior. Se definirmos com esse escopo de possibilidades, então a obra de Dyonélio poderia falar de um risco que ronda toda cultura

e seus heróis, num processo de inversão do revisionismo histórico.

*O Louco do Cati* seria, assim, uma obra com significado *diferencial*, já que esse significado radical transideológico, no qual se alternam significações entre “heróis” e “bandidos” conforme o paradigma do regime atual, só seria possível alcançar através da adoção da ironia como recurso literário, criando um contraste diferencial que outras formas narrativas sem ironia, não adotam. Muda-se o contexto, difere seu significado.

Acompanhando Linda Hutcheon, sabemos que a ironia só acontece nessa relação entre inferência do intérprete e marcadores textuais, reconhecidos nos jogos de vocabulários, nas marcas semânticas próprias das comunidades discursivas, e no entrecruzamento de contextos condizentes. O significado irônico da obra se faz então *relacional*, pois podemos crer que haveria contextos políticos em que uma leitura irônica de *O Louco do Cati*, não seria reconhecida, ou apropriada.

Alguns parâmetros de estabilidade do significado poderão então ser definidos, dentro do “insuportável deslizamento da ironia”. Dentro das funções de inferir uma intenção irônica em Dyonélio, há um papel *psicoestético*: delimitar uma intenção a qual nós poderíamos reconhecer e inferir seu objetivo. Esta inferência se dá por certos marcadores *semânticos* que cumprem a função de âncoras do sentido, de maneira que podemos estabilizar ou delimitar as intenções do ironista.

Há também o parâmetro *ético*, que busca responsabilizar o ironista pela sinalização de marcadores de compreensão da ironia. Este será um ponto bastante complexo, e Linda Hutcheon citará o caso da inferência de ironia em Flaubert, autor que, nas palavras de Barthes, “nunca se sabe se é responsável pelo que se escreve” (BARTHES apud HUTCHEON, 2000, p. 175). O narrador de Flaubert parece criar armadilhas para a inferência da ironia, num estilo que parece multiplicar níveis de intencionalidade, estas sempre mascaradas em elocuições nas quais o autor parece estar simultaneamente distanciado e presente, numa saudação ao intérprete que reconheceria a ironia. O que ainda assim, para Linda Hutcheon, parece configurar uma postura ética do autor perante o conteúdo da obra.

O estilo de Flaubert por vezes parece sugerir um desinteresse ou descompromisso por parte do autor, que não deseja produzir marcadores suficientes para que enquadramentos fechados de sua intencionalidade irônica sejam reconhecidos adequadamente. É algo bastante aproximado do que acontece com o reconhecimento dos



marcadores irônicos e a inferência da ironia em *O Louco do Cati*. Isso sugere uma aproximação entre os autores, pois como vimos em uma de suas declarações, Flaubert era um dos autores de predileção de Dyonélio, o que sugere que seria um dos “pais espirituais” com que teve de lidar em seu processo de autocriação literária.

Tentemos inferir alguns enquadramentos pontuais, que revelam as motivações de Dyonélio para adotar a ironia como marca estilística dessa obra. A dificuldade aqui reside em que seu trabalho de escrita parece querer anular os diagnósticos definitivos que podemos fazer. Algo como na definição do professor doutor Castel no capítulo “O professor da universidade” ou na explicação que o doutor Valério dá sobre o duplo do Louco (MACHADO, 2003, p.121-123, 191). Fato curioso, temos na obra dois duplos do protagonista que receberão diagnósticos incertos, como não tendo nada ou estando apenas “doente”. Nossa inferência de suas motivações irônicas sofre de armadilhas muito próximas do que se sugeriu sobre a inferência da ironia em Flaubert, já que Dyonélio teria semeado anuladores de sentido na obra.

Como já comentamos anteriormente, a sensação que temos no texto de Dyonélio, ao tentar entender sua ironia, é a de enfrentar um demiurgo-demoníaco, o gênio mau cartesiano, que brinca entre os diversos níveis de consciência. Poderíamos batizar essa máscara adotada por Dyonélio de “Cirurgião sádico”, seguindo sua declaração feita dois anos antes da produção de *O Louco do Cati*, de que escreveria um livro sobre esse protagonista médico sádico (MARTINS, 1940, p. 44-58). Nessa época, Dyonélio gestava sua obra, ao mesmo tempo em que atendia pacientes no “hospício” São Pedro. Por conta destes elementos difusos de sua intencionalidade, a inferência se fará como um espectro de possibilidades, na busca de dar conta das hipóteses que parecem encontrar eco no texto.

Começemos com uma motivação mais branda, que veria uma ironia *lúdica*, algo como um humorismo entre espirituoso e irresponsável. De fato, existem esses trechos onde há a sugestão de que tudo não passaria de uma mascarada. Lembremos do trecho: “Seu Machadinho divertia todos: fazia caretas, visagens. – Enquanto o Louco do Cati cismava, com os olhos postos longe, no cocuruto do cerro bonito, que já dali aparecia” (MACHADO, 2003, p. 211). A ironia do livro teria funcionado como mera blague de Dyonélio, que, no “dispêndio gratuito de energia” através do riso chistoso, teria se beneficiado dela como processo de cura. Dyonélio se divertiria criando dificuldades para os leitores ávidos de resolução.

De onde se produz segunda sugestão, também emocionalmente leve, de que a ironia ajudaria a produzir um *complicador* ficcional, cuja complexidade funcionaria como reservatório de sentidos para a obra. A ironia funcionaria assim como um convite à interpretação, deixando a inferência do sentido final para o leitor. Ocorre aquilo que Hutcheon chama de ironia como “modalidade reflexiva”, ou que, segundo o vocabulário de Rorty, chamaríamos de “convite à redescritção” dos vocabulários. Como no exemplo da epígrafe desse capítulo, citação de um conto de Dyonélio no qual a personagem deseja criar uma obra que permaneça se manifestando “do Além”, ou seja, uma obra que permaneça multiplicando-se para além de seu contexto original.

Poderíamos inferir também uma *função agregadora* de sua ironia, criando essa espécie de “comunidade discursiva” de leitores da obra, que num tom jocoso, poderíamos chamar de seu público cati...vo. Nestes termos, a ironia teria essa função agregadora de que Hutcheon fala, criando um “corpo social” em sua audiência, que se aproxima para se sentir cúmplice ou debater os detalhes irônicos no texto.

No sentido de sua transideologia, poderíamos inferir que Dyonélio teria escrito a obra com objetivo de *autopreservação*. A ironia teria o papel de dissimular sua ingenuidade, a simplicidade que estimava. Ao mostrar a figura do Louco como inocente, ainda que talvez “culpado” de um crime, talvez desejasse mostrar-se em sua inocência, ainda que preso pelo regime como uma possível ameaça. Desembaraçando-se da responsabilidade, como quando afirmou na prisão, a um de seus antigos mestres positivistas: “Devo isto aos senhores” (MACHADO, 1995, p. 114). Dyonélio, traumatizado com a prisão, gostaria de jogar a responsabilidade de seu “crime” naquilo que lhe foi ensinado, apagando com isso sua participação pessoal, aquilo que seria fruto de sua própria ação e vontade.

Mas por que não se comprometer com *O Louco do Cati*? Através da ironia, talvez teria buscado criar uma personagem que não pudesse servir para uma acusação de estar “indispondo a população civil contra os militares”, ou “de estar desconstruindo os heróis da pátria”, duas imputações que lhe seriam feitas quando, em outro episódio, meses depois de ter publicado *O Louco do Cati*, foi detido uma segunda vez, por conta de uma reedição de conto seu na *Revista do Globo* (MACHADO, 1995, p. xxi).

Neste conto, “Narrativa de Campanha: Noite no Acampamento”, Dyonélio narra, com breves fragmentos, o genocídio que o exército brasileiro comete ao fim da Guerra

do Paraguai. Cenas de estupro e banho de sangue estavam lado a lado com os sonhos de glória histórica por parte do general “vitorioso”. Ainda que no conto haja uma citação destacada, dizendo que a verdade histórica é bastante diferente da verdade ficcional, as autoridades do Estado não gostaram do que leram, posto que o Brasil estava em plena Segunda Guerra Mundial. Nosso autor “passou a noite” na polícia, detido por algumas horas para dar explicações, sofrendo ameaças e agressões, que prosseguiram com acusações públicas em jornais. Denunciava-se Dyonélio como um pequeno-burguês decadente que queria “desfazer heróis” nacionais, e cujo texto procurava indispor os civis contra os militares.

Como se vê, a ironia de *O Louco do Cati* não protegeu Dyonélio de novas ameaças, mas o trauma da primeira prisão, aquela que originou a obra, poderia estar por trás da função autoprotetiva de sua ironia. E assim, deduzimos uma última inferência de intencionalidade possível, de que Dyonélio teria criado uma ironia com função de *oposição*. Sua crítica então teria buscado mostrar os meandros dos regimes de exceção, como na chave clássica de leitura alegórica, de uma obra crítica às ditaduras.

Este aspecto de uma ironia *atacante* teria sido sugerido já por Mário de Andrade, na indicação de um livro que morde. Seria um atributo crítico, possivelmente satírico do livro, que buscaria ridicularizar os vícios e as loucuras das autoridades políticas (sejam quais e de que tempo elas forem), as quais sempre querem esconder suas mãos sujas de sangue, e disfarçar as ferramentas perversas com as quais buscam realizar seus objetivos. *O Louco do Cati* então seria uma obra que “desfaz heróis”, com sua ironia.

A partir da definição desse espectro de possíveis motivações irônicas de Dyonélio, podemos passar agora para o reconhecimento de marcadores de ironia, que nos permitem identificar por que e como a obra deve ser lida em uma chave irônica. Como vimos no capítulo sobre Hutcheon, esses marcadores podem ocorrer em nível circunstancial, textual e intertextual, e sem uma sobreposição da “comunidade discursiva” que reconheça os jogos de linguagem desses marcadores, é possível que a ironia não seja reconhecida enquanto tal pelo intérprete.

Em nosso desenvolvimento até aqui, já sugerimos alguns marcadores circunstanciais da ironia da obra. O principal marcador contextual seria o conhecimento da origem do Cati, quartel oriundo da história de disputas da Revolução Federalista (ou Guerra Civil) de 1893. Esse período se definiu pela ocorrência de uma trágica guerra suja

nos dois lados da disputa, na qual ambas as facções acabaram adotando técnicas vergonhosas de enfrentamento, a principal sendo a degola (D'ÁVILA, 2013, p. 45-46, 50). Obras como *A guerra civil de 1893*, de Sérgio da Costa Franco (2012), *O vandalismo no Rio Grande do Sul – Antecedentes da Revolução de 1893*, de Euclides de Moura (2000) ajudam a entender um pouco do contexto de crescentes disputas que levaria a uma das guerras civis mais sanguinolentas da história do país.

Dentre as obras que existem a respeito do período, uma de especial destaque seria *Narrativas militares: a revolução do Rio Grande do Sul*, de José Carvalho Lima (2014). Este precioso conjunto de relatos se destaca por dar uma visão estrangeira sobre o conflito, já que seu autor foi um cearense que publicaria sua narrativa no estado do Belém do Pará. Tal fato contorna parte do dilema historiográfico no estudo deste período, que é a parcialidade e partidarismo dos registros existentes, todos misturados com panfletarismo e acusações ao lado oposto quanto a responsabilidade pelos extremismos daquela guerra. O relato de José Carvalho se faz importante já que seu autor não possuía compromisso posterior com a política regional, como outras testemunhas que escreveram seus relatos ainda ligadas à política na região.

Atravessávamos indiferentes à época dos grandes crimes. Dir-se-ia que um desequilíbrio mental induzia o homem à prática dos mais monstruosos delitos que as leis sociais distinguiam outrora, e que então, indiferentemente sancionavam, rotulando-os de punição severa e necessária, e autorizando-os com permanente estado de sítio que dava azo a que o homem voltasse aos tempos primitivos.

Civis e militares, acobertados pela lei absoluta que faz desaparecer todos os direitos, que suprime todas as regalias e que autoriza o assassinato, a violação do lar, o saque, a desonra, todos os horrores enfim; cometiam toda sorte de depredações, matando e sendo mortos, saqueando e sendo saqueados, desonrando e sendo desonrados, - elas por elas – como quem disputasse o lugar de honra, a menção especial, nesse bárbaro torneio de inenarráveis infortúnios. (LIMA, 2014, p. 101).

O somatório do relato é digno de um romance gótico tenebroso: filhas estupradas na frente do pai amarrado, cadáveres desenterrados para serem degolados e pisoteados por cavalos, saques e depredações, alternando-se com discursos gloriosos cheios de patriotismo ou palavras de libertação. Ambos os lados praticando um crescente de atos abomináveis sob motivos injustificáveis, que levaria a um acordo de pacificação entre os líderes da facção (LIMA, 2014, p. 213-223). Mas este processo não encerraria totalmente as adversidades na região, e algumas destas práticas, como a degola por motivos de vingança, seguirão ocorrendo pelo menos até 1930 (D'ÁVILA, 2012, p. 118-123).

Foi por conta desse contexto que se originou o quartel do Cati. Surgido na tentativa de se evitar um novo momento de guerra civil, no entanto, acabou recaindo nas mesmas práticas. Nesse sentido é curioso que, mesmo dentro da obra, poucas pessoas conheçam a história do Cati. Temos alguns personagens que sabem sobre o Cati (MACHADO, 2003, p. 30, 100, 185), rememoram os relatos lendários, mas a maioria não entende o que seja a denúncia do Louco. E é bastante *irônico* que até hoje pouco saibamos, enquanto povo, mesmo no Rio Grande do Sul, sobre esse período conturbado de nossa história, o que reflete uma continuidade das circunstâncias de esquecimento em que acontecem as acusações do Louco no livro.

Dentro desta circunstância contextual de crise generalizada, podemos dar uma sugestão, que se constituirá na tentativa de pensar um espectro de atuações em que poderíamos situar o Louco antes da obra. Para isso, tomemos uma fala de Dyonélio na qual afirma a proximidade de sua família com a família de José Antônio Flores da Cunha. O irmão deste, Francisco Flores da Cunha, “era compadre de meu pai”, afirma o autor (MACHADO, 1995, p. 109). Transportemo-nos para as proximidades espaço-temporais do Cati, e para as proximidades da juventude de Dyonélio, no incidente que ficou conhecido como a “chacina do Clube Pinheiro Machado”:

José Antônio Flores da Cunha, então deputado estadual, e Amynthas Maciél de Oliveira, sub-intendente e delegado de polícia, realizaram uma reunião no Clube Pinheiro Machado, para a qual foram convocados vários elementos reconhecidamente delinquentes, cuja tarefa seria a de provocar um tumulto com a finalidade de obstar essas conferências (CAGGIANI, 1997, p. 111).

Na ocasião seriam realizadas conferências, que funcionariam como um debate interno ao Partido Republicano, sobre um polêmico tema do debate entre livre-pensamento e religião, o que levou ao conflito que envolvia o juiz da comarca de Sant’Ana do Livramento, Dr. Luiz Mello Guimarães, homem “extremamente partidarista” e “intolerante religioso”. Este juiz, que também era presidente do Clube Pinheiro Machado, foi atacado anonimamente em um panfleto, ataque ao qual Flores da Cunha reagiu, defendendo a honra do juiz, mas adotando linguagem também desabrida ao ataque anônimo (a crueldade pública que Rorty e Dyonélio não recomendavam).

O resultado foi que se criou um clima pela cidade, onde se anunciava que o juiz seria “atacado e desfeito”, ameaça vinda de alguns sujeitos “reconhecidamente delinquentes”. Para solucionar essa ameaça, foram “recrutados pelo pessoal do clube

diversos capangas, alguns deles tidos e havidos como elementos sanguinários, para defesa desse suposto ataque” (CAGGIANI, 1997, p. 111). Na noite do dia 29 de setembro de 1907, acontece um banho de sangue, no qual o irmão do próprio Coronel João Francisco (“Hiena do Cati”) tomba “num mar de sangue para não mais levantar-se” (CAGGIANI, 1997, p. 112). Segundo indica este texto, no depoimento da vítima prestado antes de morrer, este acusa ter sido alvejado por, entre outros, “dois peões do Dr. José Antônio Flores da Cunha” (CAGGIANI, 1997, p.112).

Nessa que teria sido, segundo edição do jornal *Gazeta Sant’Anense* do período, uma das piores tragédias já ocorridas na cidade, há um possível quadro de referências. Temos um espectro de “criminosos”: os delinquentes que querem atacar e desfeitear o juiz porque é um intolerante religioso contra o livre-pensamento republicano. Temos os capangas do Clube Pinheiro Machado, elementos sanguinários, recrutados pelo juiz para defendê-lo. E ainda, temos os dois peões de Flores da Cunha, que acabam colaborando na morte do irmão da “Hiena do Cati”. Todos esses eram, em sua maioria, membros do Partido Republicano Rio-Grandense, o mesmo partido de que Dyonélio participava. Delinquentes, capangas, peões... em qual grupo situar o passado “criminoso” do Louco do Cati?

Passemos agora aos marcadores intertextuais. O ironismo de Dyonélio parece se alimentar de uma constante menção a outros textos, e já vimos que há em suas memórias intertextualidades explícitas indicadas nominalmente (as Sátiras de Horácio, Brás Cubas de Machado de Assis etc.), e também intertextualidades menos diretas, como o uso de vocabulários freudiano e filosófico (Platão, Aristóteles, Marx etc.), dos quais devemos ir ao encontro nas fontes, sob risco de não compreender as nuances de que trata nosso autor.

Na obra *O Louco do Cati*, não teremos marcadores tão explícitos, mas é possível indicar alguns. Além dos possíveis modelos paródicos, que já citamos nos capítulos anteriores (romances épicos e de cavalaria, romances de Dostoievski e estudos de caso freudianos), teremos intertextos sugeridos nos elementos paratextuais, que remetem *O Louco do Cati* a entrevistas, declarações, e ao conjunto da obra do próprio autor.

É a partir dessas amostragens, que podemos ver que a enunciação de Dyonélio estava sempre repleta de jogos de linguagem irônicos. Como no exemplo que vimos da entrevista na *Revista do Globo*, feita com ele dois anos antes da publicação da obra, já se mostrava à época um autor cheio de digressões chistosas, quando parece brincar que

publicaria um livro sobre um cirurgião sádico. O modo como Dyonélio se apresentava em sua faceta escritor, bastante irônico, poderia indicar que a obra tivesse elementos de ironia.

Em seguida, temos suas obras publicadas antes de *O Louco do Cati*. Há em *Política Contemporânea: Três Aspectos*, primeira obra não ficcional publicada, uma “teoria da revolução” desenvolvida pelo autor (MACHADO, 2006, p. 44), que nos permite sugerir um modo de redescrever os elementos políticos que constam posteriormente em sua ficção, através do enunciado que poderíamos resumir como: “toda revolução se alimenta de elementos perversos”.

Temos também, em sua primeira obra de ficção, *Um pobre homem*, um conto intitulado “Reunião em Família”, no qual o peão crava o machado na cabeça de seu estancieiro, e abre-se uma discussão sobre se ele seria criminoso ou inocente (MACHADO, 2017, p. 43-48). Temos ainda a tese de doutoramento de Dyonélio, na qual desenvolve *Uma definição biológica do crime*, para afirmar que o “crime” pode ser mero exagero do indivíduo anômalo, na busca pela sobrevivência (MACHADO, 1933, p. 17). Todas essas obras foram publicadas antes de *O Louco do Cati* ter vindo ao mundo e, portanto, são passíveis de serem tomadas como “contexto intertextual” que a interpretação poderia solicitar.

*O Louco do Cati* é escrito na esteira do sucesso de *Os ratos*, e de certa maneira aprofunda elementos estilísticos e técnicos dessa primeira novela. À época da publicação, Dyonélio não poderia esperar ainda o embargo editorial que viria sofrer em seguida à sua publicação. Hoje em dia já conseguimos perceber como o problema editorial atrapalhou a recepção adequada de *O Louco do Cati*, e que talvez se houvessem criado condições de um melhor reconhecimento da ironia de Dyonélio e suas intertextualidades com reedições de suas obras anteriores, melhores análises críticas etc.

Esse problema se prolonga até hoje, quando a obra completa de Dyonélio ainda aguarda por ser redescoberta. Note-se que apenas muito recentemente suas últimas obras inéditas estão sendo publicadas (o romance *Proscritos*, por exemplo, só publicado em 2014). Por isso, deixamos dito que o reconhecimento de contexto intertextual em seus livros ainda possui complicadores materiais que só serão adequadamente resolvidos quando sua obra estiver mais bem apresentada frente ao público leitor, o que gostaríamos de acreditar, vem acontecendo (a reedição de *Um pobre homem* em 2017, por exemplo,

colabora para isto).

Teremos ainda exemplo de figuras pré-Louco do Cati na obra de Dyonélio. Há uma em *O estadista*, primeiro romance verdadeiramente escrito, pronto em 1928 mas só publicado em 1995. Neste romance, entre as memórias de uma menina à beira da morte, surge a lembrança de uma espécie de “louco da aldeia”. A jovem moribunda pergunta para a mãe se os doidos comem criancinhas, ao que sua mãe afirma que “Os doidos são criaturas a quem Deus chamou, mesmo na vida, para o céu”, o que não funciona para desfazer o medo dela contra o louco. E quando enfim Joanhinha vê a personagem louco, este aparece em meio a um anfiteatro em ruínas, com os olhos fixos no horizonte, “com o braço profeticamente estendido para aquela sanguínea barra de céu, pôs-se a invocar Deus, com palavras estranhas, onde predominava um acento de piedade e revolta” (MACHADO, 1995, p. 172-175).

Este registro parece servir mais como indicação estilística do autor, ao que poderíamos acrescentar outra representação. Desta vez, para sugerir intertextualidades paródicas. Ela surge no conto “O homem do chapéu”, no qual parece haver ecos de filiação com a tradição de escritores que surgem depois de “O capote”, de Gógol (2008).

Lembro-me bem. Foi um tanto tardia: em plena Guerra Mundial, lá pelos anos de 1914/1915. Circulava então por aqui uma folha - um tablóide - de propaganda dos aliados, muito bem impresso, com clichês, noticiário, farto, evidentemente importado da Europa. Os demais detalhes me escapam, pela simples razão de haver o meu grupo contraído o compromisso, de honra, de não querer saber nada mais da guerra, tanto ela consistia numa calamidade sem perspectiva de acabar. Um homem que encontrávamos com frequência andando na rua, passo curto, rápido, olhando para o chão, usava chapéu como todo o mundo fazia. Mas o dele possuía uma particularidade: era um funil. Parece que já procurava o drama no trivial. Fiz um conto “O homem do chapéu”. Andou de mão em mão. Pelo menos serviu para dar-lhe um nome, sem o que nada existe. *In principio era Verbum*. Um demiurgo, está claro! Esqueci-me de dizer que a criatura portava uma coisa que tanto abominávamos: o jornal de guerra (MACHADO, 1995, p. 9).

Uma figura que “usa um chapéu como todo o mundo”, que lê os jornais de guerra e anda para lá e para cá. No entanto, inspira sentimentos entre o abominável e a piedade, e se materializa por um “autor demiurgo”. Viria ao caso aqui a relação que o crítico Claudio Cruz faz, ao relacionar Naziazeno de *Os ratos* à “tradição do pequeno funcionário”.

Partindo da célebre fórmula de Dostoiévski a respeito dos escritores russos de sua



geração, na qual “todos nós viemos d’O capote de Gógol”, o crítico procura situar *Os ratos* dentro desta tradição, já que “parece não haver dúvida que a literatura russa do século XIX exerceu nele [Dyonélio] considerável influência, no mesmo nível ou mais que em Lima Barreto e Graciliano Ramos” (CRUZ, 1995, p. 26). Em ambos os casos, temos a representação de um homem comum, um protagonista submisso e inconsciente de sua situação.

Relacionando com nossa leitura de *O Louco do Cati* temos uma curiosa correlação, no desfecho que ocorre em “O Capote”: ao final da narrativa, o pequeno funcionário e/ou pobre diabo volta da morte à realidade pública, como um fantasma que rouba e ameaça todo o tipo de pessoa que passe pelas “proximidades da ponte Kalínkin”, à procura de quem houvesse roubado seu capote. Nossa leitura sugere justamente que o Louco vai até o Cati para enfim cometer crimes. A personagem que inicialmente tem algo de patética, passa à criminosa na periferia da cidade.

Além disso, como vimos, há as sugestões intertextuais que podemos extrair a partir das obras de Dostoievski, autor muito marcante nessa fase da vida de Dyonélio. A crítica literária, à época da publicação de *Os ratos*, já fazia essa associação entre ambos os autores, e a esse respeito, a declaração de Érico Veríssimo faz uma contribuição: “Quando conheci, verifiquei que, se Dyonélio não havia lido ‘tudo’, pelo menos havia lido bem os escritores de ficção essenciais. Era ‘formado’ em Dickens, Balzac, Dostoievski, Stendhal, Flaubert...” (VERÍSSIMO apud MACHADO, 2017, p. 277).

Teremos também outros marcadores intertextuais relativos à própria obra de Dyonélio Machado. Os temas da revolução, do dilema entre heroísmo e crime, dentro das obras ensaísticas de Dyonélio, já partindo do modelo de compreensão que desenvolvemos a partir de suas memórias. Em sua obra *Política Contemporânea: Três Aspectos*, Dyonélio fala sobre a situação econômica que assolava o mundo pós-guerra em 1922:

A guerra, não obstante a sua persistência ainda, era já um problema que passara, pelo menos cujas surpresas já haviam desaparecido. A questão que ficara, o novo problema a resolver, era a paz, problema desconhecido, cujos termos ainda não haviam sido formulados senão vagamente na consciência coletiva (MACHADO, 2006, p. 19).

As questões sociais, nacionais e internacionais, se entrecruzam como problemas enfrentados em todos os países. A crise econômica que os principais países enfrentavam na Europa se aliava ao crescimento econômico dos Estados Unidos, que começavam a

desejar impor sua força sobre o resto da América Latina. Dyonélio chega a sugerir o desarmamento brasileiro, de maneira a impedir qualquer justificativa de invasão norte-americana sob a acusação de uma ameaça militar. Uma das outras propostas para a grave crise econômica seria a reforma agrária, para a qual o “modesto soldado republicano”, que quarenta anos depois irá escrever *Deuses Econômicos* (MACHADO, 1976, p. 190) para em parte subscrever essa solução ao Império Romano, já apontava desde sua juventude (MACHADO, 1995, p. 26).

Segundo um texto que cita, a crise econômica seria a principal de todas as crises, pior que a peste, a guerra e as revoluções, posto que impediria a chegada da tão “Sonhada paz” do equilíbrio do corpo social. E mais adiante em sua obra, teremos uma resumida “teoria da revolução” de Dyonélio, escrita às vésperas da Revolução de 1923. Para ele, tais reviravoltas políticas imensas começam por pequenos atos de desobediência, sejam religiosos, políticos ou econômicos. Podem iniciar-se com uma sedição militar, conjuração, motim popular ou atentado individual, ou por vezes incluindo todas essas formas.

“Para o êxito das revoluções, um elemento é indispensável: que o sentimento de revolta seja amplamente generalizado”, caso contrário, não terá repercussão e será punido como crime comum (MACHADO, 2006, p. 48). Neste sentido, se as “intenções” dos conspiradores aparecessem como meramente pessoais e não encontrassem simpatia externa, mesmo que atingisse seus objetivos, tal conspiração seria vista como criminosa, e provocaria reprovação e horror por parte da maioria dos cidadãos. Seria necessário que o sentimento revolucionário estivesse disseminado, que o sujeito se investisse de representação em seu gesto e a oportunidade política aparecesse. Só assim a sedição poderia talvez ter êxito.

Em outro capítulo de *Política Contemporânea*, Dyonélio fala sobre um corpo orgânico, o “partido revolucionário” que, sem líderes e de formação quase espontânea, exprime os descontentamentos, esperanças e desesperos que agitam a sociedade. Na formação da revolução, todos os tributários são lícitos, todas as queixas, ressentimentos e oposições são incorporadas, sendo a própria “liberdade de despeito” vista como sagrada. E cita Ruy Barbosa: “Qual é o bem, neste mundo, que não envolve mescla de mal? Qual a instituição moralizadora, onde a história não nos vá desencantar alguma radícula bastarda? Qual a revolução que não manchou os seus princípios em espoliações e

atentados?” (BARBOSA apud MACHADO, 2006, p. 44).

Dyonélio afirma nesse ensaio de juventude, escrito vinte anos antes de *O Louco do Cati*, que

A Revolução Francesa, donde data o mundo moderno, não se operou unicamente pela confluência de forças sãs, de reivindicações honestas, de sentimentos enodoados. Teve cheias de sangue; recebeu o tributo de perversos despeitos, viu declarar-se, nas *jacqueries*, a guerra à propriedade; assistiu a um incomparável desencadeamento de paixões, das mais malignas. [...] Todavia, a revolução de 1789 é grande e bendita, porque teve resultados maravilhosos, e sua nascente era pura, conquanto, depois da caudal torrentosa, alguns afluentes enlodados lhe viessem alterar a limpidez (MACHADO, 2004, p. 44-45).

É este elemento patológico de perversidade das revoluções que irá nos interessar em nossa análise da figura do Louco. Retomemos o modelo de interpretação que extraímos de suas memórias, para pensar certas questões aqui. Em seu nível básico, como processo de autocriação, ao indivíduo é recomendado utilizar-se do sadismo no processo de aquisição de sua personalidade Segura e conquista de sua Liberdade. Mas o sadismo, quando passa à retórica pública, pode produzir covardia, insensibilidade, e compulsões. Podemos concluir que o sadismo deve se resumir às ironias privadas, evitando-se levá-lo à retórica da esfera pública.

Mas há um desequilíbrio econômico (psíquico e/ou material), que leva às diversas variantes do “Feudalismo” (Idade Média, Caudilhismo, Capitalismo, Fascismo), e do domínio do Senhor. Esses Feudalismos são formas nas quais a Criança Sabida-Senhor mobiliza as Crianças Ingênuas como animais de pasto, tornando-as escravas cujas personalidades se apagam na tentativa de mimetizar a riqueza do Senhor. Ao concentrar em poucas mãos a produção de bens da coletividade, o desequilíbrio econômico impede a paz, o que leva à adoção de formas de violência para manter seu sistema.

Sendo a desigualdade econômica um mal muito pior que pragas ou Revoluções, podemos imaginar o seguinte quadro: na busca pela personalidade, um sujeito em desenvolvimento planeja combater a desigualdade fazendo a revolução, com isso visando um caráter como “homem-público”. A partir da teoria da revolução de Dyonélio, para fins de equilíbrio “econômico”, não importaria se a intenção secreta do sujeito revolucionário no fundo fosse egoísta ou criminosa, desde que houvesse o reconhecimento de seu gesto dentro do sentimento generalizado de revolta. Se o sujeito

apela para sua posição revolucionária, o que importa é como a história verá o resultado de seus atos.

Ainda que nosso autor seja suficientemente pragmatista, achando inclusive que a Intentona Comunista teria sido pouco mais que uma agitação infantil desgovernada, há certo elemento jacobino em Dyonélio, que eu gostaria aqui de trabalhar ironicamente. Seu ironismo nada dogmático já está suficientemente garantido para que possamos agora jogar com seu vocabulário em nossa interpretação. Em suas memórias, o escritor gaúcho se dirá herdeiro de Rousseau, da Revolução Francesa, e falará elogiosamente do *incorruptível* Robespierre (MACHADO, 1995, p. 132).

Nosso autor elogia justamente aquele revolucionário cujo discurso público defendia o uso do Terror enquanto justiça, o que levou às práticas de execuções sumárias dos inimigos da Revolução Francesa. O símbolo dessa época de Terror seria a guilhotina, como seria a degola, na época do “Terror do quartel do Cati”. Nesse paradoxal encontro, seria como se algo em Dyonélio pudesse ver como positivas práticas políticas semelhantes às do quartel do Cati, conquanto se aliassem com um Ideal revolucionário de República.

Somando os pontos, no entanto, seria um equívoco reduzir Dyonélio ao que poderíamos chamar de um “stalinista”, pelo menos depois de ter ido contra as ordens do PCB em 1945 (só depois de ter escrito *O Louco do Cati*, portanto). Por vezes, ele fala de uma Fatalidade dialética do tempo e do espaço, mas esse tempo parece ser imprevisível, e há um grande conjunto de ameaçadoras “falsas dialéticas” que ele abomina. Afirma que seu livro é uma conversa com o passado, e que já não teria pretensão de se relacionar com a história presente, o que, à época de sua escrita, poderia ser uma alusão à União Soviética, à história do Comunismo, aos debates políticos do momento etc. E como vimos, desde o início nosso autor está preocupado, acima de tudo, com a resolução do problema maior que é a Paz.

Mas poderíamos trabalhar este elemento de terrorista que há no jacobinismo, para pensar *O Louco do Cati*. Se existe um possível elemento criminoso e perverso nas Revoluções, mas que depende da sobreposição entre desejo dos conspiradores e desejo social para ser visto como benéfico, como evitar que acidentalmente “bandidos privados” não se tornem “bandidos públicos” (termos de Dyonélio), como no Fascismo?

Lembremos que Dyonélio vê o “crime, mais especificamente o homicídio, como

decorrente da luta em que se empenha o homem na árdua tarefa da conservação própria. Constituía um meio de subsistir – anômalo, sem sombra de dúvida, mas imanente à sua condição de ser vivo” (MACHADO, 1995, p. 106). O “crime” é algo atribuído pelo social, e basta lembrar que tanto a Criança com seu Princípio do Prazer quanto o “bom selvagem” indígena do conto “Reunião em Família” também se definem a partir dessa possibilidade de um “crime inocente”.

Então se há este elemento de perversidade na revolução, o banho de sangue, há os sujeitos “anômalos” propensos a cometerem “crimes”, e há o risco do homicídio ser mobilizado para produzir a “estabilidade social” de uma sociedade desequilibrada. Como evitar que o “crime” seja utilizado pela revolução, como no caso do Terror de Robespierre, das degolas do quartel do Cati, ou dos crimes dos porões das ditaduras militares?

Vimos tentando sugerir até aqui a possibilidade de que o “bandido privado” passe a “herói público”, caso defenda os valores dignos do “corpo social”. Como vimos, Dyonélio vislumbra uma espécie de homem-público, alguém para quem, se poderia dizer, a interioridade privada e personalidade vêm em segundo plano, conquanto suas ações operem como órgão anatômico do corpo social.

Mas, dentro do novo “indivíduo” (a sociedade) como num palimpsesto, vemos o homem. E vemos suas qualidades, tanto positivas como negativas. Estas mesmo, é claro, vão se refletir no Ser mais elevado a que, como matriz elementar, o homem deu origem. Foi o que o estudo antigo das sociedades reconheceu. Pena é que tenha apenas visto o homem, o que o levou a dar muita ênfase a um Sólon, a um Licurgo, a um Rômulo, a um Napoleão. Desde porém que esses indivíduos (quer dizer: seres simples) assumem um senso mais amplo, indo além da mera personalidade, tornam-se fatores de ordem geral. Napoleão é uma grande realidade social, já o reconheceram. É. Como Lenine e Stalin também o são (MACHADO, 1995, p. 119).

Se em sua “teoria da revolução”, Dyonélio nota que a revolução também se alimenta de elementos patológicos mas para produzir o bem, podemos então supor esse Sujeito que almeja realizar sua personalidade tornando-se um herói (esfera privada), expressando-se através de ações memoráveis cujo resultado opera funcionalmente no “corpo social” (esfera pública). Vimos anteriormente que, para Dyonélio, a técnica de trabalho da pecuária (na qual se impõem sofrimentos aos animais, que vão desde domar, marcar, castrar, até carneá-los), as guerras (internas ou externas) e a Poesia Épica eram

as três formas de elevação, politização e humanização, encontradas originalmente na cultura do povo Gaúcho (MACHADO, 1995, p. 94). Nas três, é também o derramamento de sangue que permite a transformação das pulsões destrutivas em forças produtivas, colaborando no processo de desenvolvimento e *humanização* de seu povo.

Ao recuperarmos a história do quartel do Cati e suas lideranças, veremos que o lendário quartel, lembrado por suas crueldades imensas na obra, passou por etapas históricas de desonra ou legitimação. No início, suas campanhas produzem terror na região, proliferam-se os relatos de escabrosos abusos, e ganha o apelido de “*West-Point* [academia militar] de bandidos do quartel do Caaty” (D’ÁVILA, 2012, p. 80). Realizavam-se feitos “gloriosos” para a República, com degolas realizadas em série como em um matadouro, além de torturas, como a de um homem que foi obrigado a comer um churrasco feito com a carne de seu pai (CAGGIANI, 1997, p. 73-74), e ainda degolas por problemas de vizinhança, como um vizinho que matou o cachorro de sua vizinha e acaba degolado pelo regimento do Cati (CAGGIANI, 1997, p. 72).

No entanto, a capacidade de organização e as instalações modernas virão a ser posteriormente aplaudidas e glorificadas em cerimônias políticas, quando seu gestor (a “Hiena do Cati”) visitar o Rio de Janeiro, onde passará de caudilho terrível a herói da “*polis* brasileira” (CAGGIANI, 1997, p. 109). Posteriormente, o “heroico” João Francisco vai sendo esquecido pela história oficial, quando da chegada de seu opositor Getúlio Vargas ao poder e do desentendimento de ambos sob o Estado Novo (CAGGIANI, 1997, p. 223).

O então estancieiro “Hiena do Cati” acaba em decadência financeira que o leva em certo momento a rogar por uma pensão por “serviços prestados” à República brasileira (CAGGIANI, 1997, p. 208). E no momento em que Dyonélio escrevia *O Louco do Cati*, em 1942, a disputa política sobre a forma como a memória coletiva deveria encarar o “legado” dos “serviços prestados” pelo Cati, o reconhecimento histórico ou não da figura do João Francisco (através da pensão, e de reforma em um cargo que não havia oficialmente exercido), era ainda um debate em aberto na esfera pública.

Voltemos ao herói e ao homem-público de Dyonélio, que busca imortalizar-se em uma ação política, e faz isto recorrendo às práticas sanguinárias nas quais se educou dentro de sua comunidade. Emergindo de uma cultura em que a humanização passa por técnicas da pecuária e guerras internas, de maneira a produzir uma virtude suspeita, a

produção de higiene política através das práticas de degola, reencontramos assim o “heroísmo” de João Francisco, a “Hiena do Cati”. Lembremos que Dyonélio sugere que é possível atribuir força “doutrinária” a um simples gaúcho, quiçá apenas alfabetizado, “como o eram esses maravilhosos campeadores do pampa” (MACHADO, 1995, p. 120).

Basta ouvir-lhes contar, no galpão, as proezas de que foram heróis. Só quem já conviveu com essa arraia-miúda (dum novo gênero, sim), pode aquilatar o grau de politização primária que sai desses recantos, nas coxilhas, – habituais nos sucessos políticos do Pampa. Nenhum povo alcançou seu desenvolvimento, seja qual for o grau, sem árdua luta. [...] o Gaúcho já viveu muito intensamente, porque muito intensamente lutou. E, se alcançou alguma coisa, essa coisa traz o selo dum sangue quente, não derramado em vão (MACHADO, 1995, p. 94).

Se para Dyonélio o que separa um herói de um bandido é a “responsabilidade histórica”, podemos imaginar essa figura nos moldes de Coronel João Francisco, herói que sabe que o “crime” é mera convenção histórica, e que mesmo cometendo “excessos”, a história o perdoará. Mas então, acaba ele mesmo também “degolado” pela história, que buscará silenciá-lo, atribuindo a pecha de “bandido” e apagando os rastros que o associavam à glória da República. Antes imortalizado, passa ao descrédito e à infâmia com a mudança de regime político, tornando-se um *louco* inconveniente, incompreendido sob o novo regime. Na leitura que propomos, talvez pudéssemos estabelecer um paralelo do Coronel “Hiena do Cati” com o lado “criminoso” do Louco, que funcionaria assim como uma miniatura grotesca, o pequeno funcionário, de sua versão da história, ambos atropelados pelo revisionismo da mudança de paradigma político.

Tentemos sugerir brevemente como esse processo poderia ocorrer em *O Louco do Cati*. Através da obra, sabemos que após o fim da guerra civil de 1893, havia no Rio Grande do Sul uma grande chance de retorno dos conflitos. Temos a explicação da personagem Seu Ricardo:

Fazia-se necessário isso que depois chamariam de ‘operações de limpeza’ (Compreendiam... Compreendiam...). Bem, essa limpeza se inaugurou, se consolidou, se prolongou, tornou-se coisa regular. – uma espécie de banditismo legal, entronizado naquele ‘Castelo’ [...]. Mas, é claro, uma tarefa de tal ordem (‘Ordem pública! Ordem pública!’) punha nas mãos dos homens do Cati uma enorme soma de poder: poder pessoal, poder político, poder!...[...] Altivo e frio o Cati apertava, arrastava, triturava. E durante anos, anos. Fez-se uma lenda, real, verdadeira, de sangue, de morte, de terror feudal. – Nós ficamos um pouco célebres, admirados, por essa Lenda (MACHADO, 2003, p. 30-31).

Dentro do que viemos pensando, é curiosa a resposta de Seu Ricardo a respeito do consentimento do governo à existência de alguém como a “Hiena do Cati”, e sua prática suspeita: “Por que [o Estado] consentia?... Mas se não fosse ele, seria qualquer um outro. O homem não tinha importância” (MACHADO, 2003, p. 30). O Coronel João Francisco teria essa função útil dentro da República, como homem-público cuja personalidade privada é ignorada em nome de sua função no organismo social, na luta pela “limpeza das ameaças da fronteira”. Era sua ação política, pública, que criava seu reconhecimento, não importando se em sua interioridade fosse mesmo um “bandido privado” degolador, contanto que realizasse ações heroicas necessárias à República, respeitadas naquele momento (“Se não fosse ele, seria qualquer um outro”).

Com a visita ao Rio de Janeiro, o quartel do Cati e seu Coronel passam de risco político a glória da República, com o reconhecimento das autoridades, e enfim João Francisco é aposentado como Coronel de reserva da Brigada Militar, beneficiado com pensão vitalícia pelos “serviços prestados ao Estado” (CAGGIANI, 1997, p. 208). Após alguns anos, provavelmente por seus conflitos com Getúlio Vargas, é acusado de se posicionar contra o Estado Novo (como será o Louco do Cati), e assim serão considerados ilegais sua reforma e seu benefício de pensão. Sento cortados, deixam o “velho guerreiro” do Cati lamentando: “Devo, pois, morrer de fome. Bela civilização esta!... lindo sistema de governar...” (CAGGIANI, 1997, p. 210). O caudilho do quartel degolador, lamentando-se pelo declínio da civilização republicana... uma verdadeira ironia, ainda que muitos não queiram reconhecê-la.

Só alguns anos depois da publicação de *O Louco do Cati* é que será enfim revertida essa última decisão, e se irá restaurar as honrarias a este “glorioso servidor da República”. Passamos a ter uma riqueza de significados em *O Louco do Cati*, ao pensarmos nesse jogo, no qual uma virada histórica pode “degolar” um herói ou glorificar um “bandido”. Esta incapacidade de uma “Verdade” única da história, o risco do revisionismo na mudança de paradigma, está anunciada em um dos muitos paradoxos que Dyonélio cultivava, citado em *O estadista*, na epígrafe que utilizamos para o início do capítulo 3 (MACHADO, 1995, p. 171). Além disso, lembremos que a personagem Raskolnikov, de *Crime e castigo*, também expunha semelhante dilema moral a respeito das justificações do crime em nome dos grandes feitos (o que só reforça a ideia de uma intertextualidade com os textos de Dostoievski).



Ficamos com a impressão de que Dyonélio possui um aspecto carregado em sua ironia, ainda que essa traga uma carga imensa de reflexões para a obra que estudamos. No capítulo sobre o ironismo de Dyonélio, vimos que há indícios bastante fortes para sugerir que há aspectos de um “ironismo dyoneliano” ainda por se explorar em uma análise ampla de suas obras completas. Vimos que o autor desaprovava o sadismo na esfera pública, mas o aprovava em certa medida na esfera privada. Se substituirmos sadismo por ironia, podemos talvez extrair disso a aprovação e a desaprovação do reconhecimento da ironia pelo próprio Dyonélio.

Ou seja, se uma análise irônica de seu livro fosse pragmaticamente utilizada para estimular a ironia no discurso público ou político, talvez fosse vista como inapropriada. Já se esta ironia fosse cultivada pelos leitores, resguardando-se as preocupações políticas, talvez tivesse sua aprovação. Para delimitar a reflexão, podemos encerrar com um exemplo positivo de como nosso autor via a ironia em nível privado, em sua obra *Ele vem do Fundão* (MACHADO, 1982), obra que poderíamos considerar como uma espécie de livro-irmão de *O Louco do Cati*<sup>10</sup>.

Em *Ele vem do Fundão*, a esposa de uma família de posses começa a ver o demônio em um amigo de família, amigo que trazia uma história nebulosa em seu passado, envolvendo vingança, militarismo, sangue vertido. A personagem do título é Vulturno, uma figura algo romântica, que vive em um lugar conhecido como Fundão, uma casa feita de pedras negras, e cuja simbologia Dyonélio parece querer associar ao inconsciente freudiano. Vulturno é amado pelo pai e pela filha desta família, mas sofre uma ameaça séria por parte da mãe-esposa.

Pois bem, ao final da obra, descobrimos que o medo de Dona Laura com relação a Vulturno foi motivado pela “desconstrução” sutil, e talvez inconsciente, que este fazia de elementos que eram sagrados para Laura. Através de seus conhecimentos de história, e dada a intimidade de ambos, a personagem ironicamente mostrava para a nobre senhora que sua fé nada mais era que uma entre outras tantas, relativizando-a. Vulturno teria operado uma redescritção do “vocabulário final” de Dona Laura, com sua ironia. Mas ao

---

10 Tanto Vulturno como o Louco do Cati possuem um passado ligado a militares e derramamento de sangue, são vistos com suspeita ao longo do texto, e como sendo inadequados à vida íntima. A diferença essencial é que um não consegue realização no seio familiar (o Louco ataca sadicamente sua esposa) e o outro consegue (o sadismo de uma ironia de leve é reconhecido como apropriado).

final de tudo, o autor o faz entrar para a família, como um membro honorário, mostrando que esse suposto “demônio” na verdade era bem aceito, o exato oposto do demônio verdadeiro, que seria o delegado corrupto que teria iludido Dona Laura contra Vulturno.

Para nosso autor, esse ironismo leve seria elemento saudável, dentro da esfera privada. Em suas cartas íntimas também é possível encontrar outros exemplos, que mostram a convivência com esse seu ironismo privado leve. Em *Memórias de um pobre homem* temos exemplo desse processo já muito mais avançado, com jogos irônicos entre as duas Crianças, os jogos de vocabulário filosófico e científico, sua brincadeira com o possível efeito dramático de suas memórias. E o que concluímos é que *O Louco do Cati*, também participa do processo de ironismo de Dyonélio, ao reelaborar tanto suas experiências pessoais quanto a matéria de seus “pais espirituais” (simbolismo, Freud, Dostoievski etc.), para produzir uma obra que permaneça ecoando para além.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recurso ao ironismo neopragmatista de Rorty, por um lado, e as categorias de interpretação do irônico em Linda Hutcheon, por outro lado, parecem ter oferecido ferramentas de análise muito ricas para estabelecer o “ironismo dyoneliano” em ação em *O Louco do Cati*. Através de um confronto entre os diversos textos de Dyonélio, pudemos estabelecer critérios de análise partindo do próprio vocabulário do autor, que permitiu configurar um modelo de análise que redescreve sua obra pelo viés da ironia.

No tópico da autocriação, pudemos ver que nosso autor parece demarcar algumas de suas origens enquanto escritor: as origens entre a cultura e a geografia do Pampa, sua posição solitária em meio à Província, onde gostaria de ver reinar a medida da simplicidade; a juventude na “República do Império”, ponto determinante de sua formação, onde formava um grupo cujo imperativo era uma vida entre o sonho e a blague, iniciando seu cultivo junto a autores do Realismo e do Simbolismo francês, tão influentes em seu estilo pessoal (além de Dostoievski); sua formação médica, com foco em psiquiatria e psicanálise, que lhe permitiu uma profundidade reflexiva poucas vezes alcançada entre intelectuais de sua geração; os grupos positivistas, com os quais desenvolveu sua capacidade científica de sistematização dos diversos campos de interesse, e nos quais se iniciaria nos embates políticos que desaguardariam em sua breve carreira como deputado eleito pelo Partido Comunista.

Dyonélio obteve um sucesso louvável em muitas áreas em que atuou na sociedade, mas lembremos que não foi sem muita dedicação e esforço pessoal, dadas suas condições econômicas familiares. No final de sua vida, quando decide escrever suas *Memórias de um pobre homem*, consegue enfim fazer ironias com tudo, inclusive consigo mesmo. Ao voltarmos para sua trajetória, demorem-nos pensando um pouco em seus diversos momentos de inseguranças, nos quais foi desafiado pelas incertezas: quando foi preso, quando foi cassado, quando ficou décadas sem editoras que o publicassem.

Pensem nos modos como construiu a si mesmo, quase por pura força de caráter e de dedicação aos estudos. Lembremos dele ainda criança já trabalhando, vendendo bilhetes de loteria ao próprio assassino de seu pai, ou dedicado aprendiz de latim que, estudando em tempo recorde, passou nos exames preparatórios com distinção (MACHADO, 1995, p. 9), futuramente escrevendo seus livros sem muitas esperanças de publicação. Os diversos momentos nos quais podia ter vacilado em seu projeto de vida,

sucumbido frente às ameaças, apagando-se da história e sendo meio esquecido dentro das narrativas da história da literatura.

Se Dyonélio se via como essa espécie de “filho da Província”, não era um filho agraciado economicamente, teve muita luta para conquistar sua personalidade, imprimir sua “marca cega” em nossa cultura, conseguindo enfim construir seu próprio vocabulário pessoal, para que acabássemos enfim o vendo através dele. Estudando sua obra mais pontualmente, podemos revelar indícios de sua luta pela autocriação, a constituição de seu Eu independente das determinações, a conquista de sua autonomia dos “pais espirituais”. Seu jogo irônico com vocabulários filosóficos, científicos, e seu conhecimento de técnicas literárias evidenciam um grande trabalho formativo, que foi o que lhe permitiu ao final da vida ver-se novamente reconhecido enquanto escritor, tendo alcançado uma voz própria, esse dialeto idiossincrático que os leitores de sua obra podem imediatamente reconhecer como sendo do Dyonélio.

Se podemos identificar diversas filiações, como Freud (nas sugestões irônicas das duas Crianças, a Sabida e a Ingênua, as ameaças do instinto de morte e os modos de construção da personalidade) ou Aristóteles (na proposta de uma mediania, uma simplicidade adequada para a vida ética em sociedade, a crítica a incontinência), ou ainda, ver a influência de Marx (suas leituras macroeconômicas, sua crítica ao desequilíbrio na partilha dos bens), por outro lado, essa trajetória de “chegar-se a ser quem é” de Dyonélio não deixou de passar por grandes momentos de incerteza, quando precisou enfrentar seus medos mais profundos.

Como sugere Rorty, falando sobre o processo de autocriação do ironista, o “medo da morte” incluiria também o medo de ser visto como mera cópia, de ser visto como um epígono, de ser esquecido da memória das gerações futuras:

Se se conseguisse passar essa identificação para o papel [...] se conseguíssemos encontrar palavras ou formas distintas para nossa própria natureza distinta - teríamos demonstrado não sermos mera cópia ou uma réplica. Seríamos tão fortes como qualquer poeta o foi, o que significa ser tão forte quanto um ser humano pode alguma vez ser (RORTY, 1994, p. 49).

O processo de autocriação de Dyonélio, sua chegada à autonomia, a conquista de sua distinção, podem ser encontrados como em palimpsesto por sua obra. Mas sua ironia se precava, se mascarava, prevenindo uma possível “psicanálise” de Dyonélio. Como em

seu texto, “A Divindade e a Petulância de Decifrar”, que propõe que a melhor solução para o enigma de se saber “quem se é” seria procurar o julgamento a respeito de nós nos outros (MACHADO, 1995, p. 67). Mas sua autoconsciência irônica nos sugere em seguida que mesmo isto seria um problema: nós podemos interpretar alguém (e aqui, nosso autor) com instrumentos os mais diversos, que podem mostrá-lo como objeto de apreciação ao mesmo tempo, e diferentemente, bom e mau, querido e detestado. E mais, “se o objeto de apreciação guarda ainda consigo a ingenuidade que herdou da vaga original, decepiona-se, e mesmo se horroriza da imagem que lhe arranjam” (MACHADO, 1995, p. 67).

Aqui o próprio autor fornece a imagem mais adequada para definir a ambiguidade desse dilema. A adoção da figura do *pobre homem*, que sugere uma personagem como vinda do Eclesiastes, algo como um Jó bíblico, próxima da miséria inata a todo ser humano. Olhemos com atenção o trecho em que assume para si essa definição pungente, e ali vemos que se mistura a uma rapidíssima sugestão de que a origem do nome viria da peça *O Tartufo*, peça na qual Molière narra uma espécie de aproveitador, que se dissimula de piedoso para passar bem. Em uma cena bastante irônica, quando Tartufo está de “pança cheia” enquanto os outros estão sofrendo, repete-se o refrão: [Tartufo,] O pobre homem! (MOLIÉRE, 1980, p. 23-25).

Essa mistura do pobre homem eclesiástico com o pobre homem tartufo e dissimulado funciona com precisão para determinar a ambiguidade da ironia de Dyonélio (MACHADO, 1995, p. 97). Somemos a isso sua defesa de uma vida de equilíbrio entre blague e fantasia, de uma busca de simplicidade na Província que se batia quixotesca. Por essa via, ele fornece o vocabulário que acabamos por utilizar para descrevê-lo (pobre homem), mas infiltra nele esse riso irônico (ninguém reconhece o lado Tartufo, a máscara). Nossa tentativa de identificar a “marca cega” de Dyonélio encontraria o limite da sua dissimulação irônica, seu disfarce por trás das ambiguidades, e é bastante sugestivo que até então essa faceta irônica do pobre homem-Tartufo aparentemente não fosse notada, ainda que identificada nominalmente no trecho.

Como vimos, nosso autor era bastante treinado na tradição ironista, indo de Juvenal a Freud numa frase. Se é muito difícil apanhar nosso ironista em um “ato falho”, flagrando desejos que psicanaliticamente identificassem sua “verdadeira psiquê” (MACHADO, 1995, p. 99), sendo portanto muito difícil determinar suas “verdadeiras

intenções”, ao estudar sua obra pudemos ao menos esboçar uma “intencionalidade hipotética”, através da abordagem pragmatista. Os diversos marcadores circunstanciais, textuais e de intertextualidade podem enfim ser utilizados com objetivo de inferir com segurança uma possível motivação irônica de seus enunciados.

Passemos agora à recuperação de algumas ideias desenvolvidas sobre *O Louco do Cati*. No capítulo 3, seção 2, criamos algumas sugestões de por que Dyonélio teria sido irônico em sua escrita. Poderia ter exercido a *função lúdica* da ironia, como fazendo caretas, num teatro-revista conduzido por um autor que se mascara na obra como Seu Machadinho. Uma ironia com função de *autopreservação*, de maneira a contar uma narrativa que evitasse nova prisão, mostrando-se ingênuo ainda que possível culpado de um “crime” (talvez cometido em nome da necessidade da revolução). Uma ironia com função *atacante* ou de *oposição*, fazendo uma crítica aos subterrâneos desequilibrados dos regimes de exceção, dos Feudalismos. Uma ironia com função *agregadora*, cuja intenção é saudar os leitores mais atentos, que reconheceram os indícios textuais, e se reúnem ao redor da obra como uma audiência dileta, ora se identificando com a inocência, ora com a imputabilidade do protagonista. E por fim, uma ironia com função *complicadora*, a qual teria função de criar um reservatório de leituras, de maneira que a obra permaneça falando “para Além” de suas contingências.

A adoção do pragmatismo, com seu foco nos efeitos práticos da leitura, leva abandonar a necessidade de uma chave hermenêutica única. Como na crítica de *Against Theory* (KNAPP e MICHAELS, 1982, p. 4), o enfoque dessa abordagem é com os jogos de linguagem e atos de fala realizados na ação crítica, e não com a busca de um modelo teórico que seja “independente de contingências”. Rorty sugere que a literatura pode produzir efeitos pragmáticos no desenvolvimento ético de uma comunidade, servindo como material de redescritção, fornecendo um novo vocabulário tanto para autocriação da “perfeição privada”, quanto para construção de novas práticas de solidariedade pública. Hutcheon indica que a ação interpretativa da ironia só pode ocorrer dentro das comunidades discursivas que reconhecem seus marcadores, sendo que tais atos de inferência da ironia também produzem efeito onde se realizam.

Com isso, podemos nos preocupar mais com o efeito de sentido da ironia em nosso contexto do que no contexto original da obra, no que haveria de “intenção original” da ironia de Dyonélio. Lembremos que ele mesmo era apaixonado por obras que não

produziam “efeito de síntese” (MACHADO, 2015, p. 271). E, em última instância, sua intenção pode ter sido criar um complicador literário, que produziria uma obra de “grande literatura”, já que essa sempre se confunde com a ironia, segundo Muecke.

Vimos que podemos ampliar os sentidos tanto da loucura da personagem, quanto daquilo que poderia ser interpretado como análogo ao Cati. Vimos uma série de ambiguidades, como sua personagem que pode produzir piedade mas também pode se considerar um “criminoso”<sup>11</sup>, ou ainda que a ameaça terrorista possa ser tanto a do Estado de exceção como dos seus revolucionários de oposição. Tudo isto sugere que nosso autor estaria procurando produzir uma obra na qual a ironia iria para além das contingências que a produziram, deixando abertos seus possíveis sentidos em novos contextos.

Nosso autor estaria multiplicando os sentidos de sua experiência, e assim buscando redescrever sua personalidade, apropriando-se dos vocabulários que poderiam fazê-lo uma marionete das próprias determinações. *O Louco do Cati* também teria sido uma destas etapas de sua autocriação, onde o autor trabalhou sua linguagem pessoal de maneira a criar independência de seus “pais espirituais”.

Por isso, ser visto como um mero escritor revolucionário ou “escritor comunista”, que estaria desmistificando os heróis nacionais com sua literatura, poderia ser uma forma de determinismo redutor do sentido da obra, que fixa com uma chave hermenêutica um determinado “vocabulário final” como indicativo de seu sentido (“liberdade”, “humanismo”, “mito”, etc), algo que não agradaria o escritor, que deseja antes de tudo ser reconhecido pela criação de sua própria língua particular e inovadora. Em sua obra, vista como “sem modelo” e original, estaria o resultado de sua autocriação, seu estilo e linguagem idiossincráticos.

Para efeito de reconhecimento de sua ironia, temos o problema da comunidade discursiva, que deveria compartilhar os códigos dos diversos marcadores contextuais, textuais e intertextuais da obra. O presente trabalho buscou reunir e apresentar alguns pressupostos que permitiriam que a ironia “aconteça” durante o ato interpretativo de um

---

<sup>11</sup> Se ainda resta dúvida quanto a definição do Louco como criminoso, ver *Uma definição biológica do crime* (1933, p. 226-227), onde Dyonélio relaciona o ato de comer imundices com a necessidade do homicida reavivar seu crime, com as cenas iniciais e finais de *O Louco do Cati* (MACHADO, 2003, p. 27, 254), em que a personagem se vê comendo comida suja e de montes de lixo, nos tempos anteriores a sua chegada na obra.

leitor de *O Louco do Cati*. Esse conjunto busca colaborar para o crescimento de uma “comunidade discursiva” que possua cada vez mais o reconhecimento dos jogos de linguagem e do vocabulário ironista de Dyonélio.

Para o reconhecimento da ironia funcionar, deveríamos então considerar uma comunidade de leitores interessados em estudar a obra de Dyonélio, que conhecessem os elementos intertextuais, como sua teoria da revolução ou o debate de sua tese de doutorado, na qual relativiza o “crime”. São esses elementos que permitem questionar a primeira impressão sobre um falso “vocabulário final” de um Dyonélio sem ironia. Mostrando como para o autor mesmo a linguagem da revolução pode ser distorcida, e como ele relativiza de maneira muito particular aquilo que seja crime, revelamos assim um certo paradoxo por dentro de *O Louco do Cati*.

Vimos que podemos extrair do jogo com o vocabulário de suas *Memórias de um pobre homem* um modelo que aproveitamos aqui: o ato de leitura como uma cena entre a Criança Ingênua e o Mestre, numa cena de aprendizado como a de Édipo encontrando a Esfinge; a cena da Criança Ingênua mobilizada pela Sabida que gera o Caudilhismo; a relação de analogia do Caudilhismo, Capitalismo e Fascismo com o Feudalismo, formações sociais que surgem do desequilíbrio econômico e psíquico. Este modelo permitiu ampliar os significados de Cati, relacionando-o com a definição aberta ao debate, do que seja uma “sociedade desequilibrada”, além de permitir que o escopo de possibilidades a respeito do passado do Louco guarde uma pluralidade de possíveis que não se anule.

A “comunidade discursiva” de leitores talvez adquirisse mais qualidade em sua leitura se tivesse contato com o contexto histórico das revoluções gaúchas – principalmente a Revolução Federalista de 1893, com suas traições e degolas –, em que ocorriam cenas como a “Chacina do Clube Pinheiro Machado”, onde nenhum dos lados estava livre de imputações de alguma responsabilidade com “crimes”, e que ocorriam durante a provável juventude do Louco.

Conhecer as vicissitudes pelas quais passou a “Hiena do Cati”, chefe do quartel, ajudaria a perceber a ambiguidade entre herói e bandido que destacamos, e que faria da protagonista da obra em sua versão criminosa, uma espécie de metonímia grotesca do Coronel João Francisco. O pequeno funcionário e homem-cachorro, miniatura do grande caudilho e Hiena, ambos deixados para trás em sua busca de reconhecimento público



através de uma ação política. Isto condiz com os momentos em que a personagem é chamado de Seu Cati ou Dr. Cati (MACHADO, 2003, p. 129, 200), ampliando o sentido destes momentos.

O interesse por Freud permite reconhecer as hipóteses de uma intertextualidade com seus estudos de caso. Ou as obras de Dostoievski, as quais de alguma maneira também se relacionam intertextualmente com *O Louco do Cati*. Como vimos, o valioso estudo de Márcia Saldanha Barbosa (1994) já apontava para a existência de elementos paródicos da obra. Nosso trabalho então buscou sugerir esses novos materiais que teriam servido no caldeirão híbrido da tessitura da obra, além dos já mencionados pela pesquisadora.

Linda Hutcheon sugere que a paródia poderia ser uma espécie de estrutura textual de organização do conteúdo semântico das ironias (HUTCHEON, 2000, p.19). Mas ela não abandona a necessidade de que haja a identificação de uma intencionalidade, de marcadores textuais sugestivos ao reconhecimento, e um certo código compartilhado que permita esse procedimento: “os códigos paródicos têm, afinal, de ser compartilhados para que a paródia seja compreendida como paródia”, só ocorrendo quando o leitor efetivamente consegue “descodificar [a obra] como paródia” (HUTCHEON, 1989, p.118).

Nosso trabalho, não tendo se voltado a esse tema, apenas busca indicar novos ingredientes. Mas na sugestão de uma pragmática da paródia, podemos sugerir um exemplo, novamente pelo reconhecimento da intertextualidade. No capítulo “O professor da universidade” (MACHADO, 2003, p. 121-123), temos uma análise clínica feita de um duplo do Louco. Temos ali então uma espécie de diagnóstico de um estudo de caso, o que poderia ser um marcador de identificação para essa forma paródica<sup>12</sup>.

Partindo de algumas dessas condições circunstanciais e intertextuais da obra, tivemos de enfrentar também algo da fortuna crítica da obra. Aqui, a preocupação central foi desmistificar a imagem do Louco como uma personagem que “não fala, não pensa, não age”. Essa interpretação convencional ameaça produzir como efeito de leitura a falta

---

<sup>12</sup> Confirme-se tal elemento com o trabalho de Cleber Eduardo Karls (2008), onde se pode relacionar a obra *O Louco do Cati* com os prontuários clínicos da atuação do próprio Dyonélio como médico do Hospital São Pedro.

de compromisso do leitor frente às sugestões textuais do livro, algo que dificultaria o recolhimento de indícios e o estabelecimento da ambiguidade irônica da figura do Louco.

Assim, indicamos os diversos momentos em que a personagem fala, participa de conversas, dá palpites, comenta suas viagens, ainda que esses diálogos ocorram sempre de maneira dissimulada na prosa do livro. Além disso, a cena final da obra mostra o Louco rememorando diversas cenas da obra, reconfigurando muitos dos acontecimentos da obra como uma “preparação” para sua chegada ao Cati. Tal evidência, entre outras tantas ao longo da obra, mostra que o Louco estava, sim, pensando ao longo de sua trajetória, o que nos permite considerá-lo como uma presença atenta aos diversos diálogos que ocorriam ao seu redor. O que, por sua vez, nos leva à definição de um Louco que *avança*, que não vaga errante, sendo, portanto, um Louco que age. Como na cena do capítulo “A conversa dos dois”, em que ele sai de casa para um passeio, pede um café, e no caminho, observa a cidade de São Paulo.

A partir da definição do Louco como protagonista ao qual enfim é permitido falar, pensar e agir, podemos ir estabelecendo através de suas ações, sua imagem irônica. Recuperamos as sugestões de um lado abominável, sob a indicação de Dyonélio de que no menino-Louco havia um “futuro mentecapto” ainda não suficientemente abominado pela crítica. Passamos à personagem, que já entra em cena num suposto equívoco, passível de ser visto como crime, que é o pagamento com dinheiro falso. Antes disto, poderia ter sido um capanga, um peão à serviço de algum político ou um ex-combatente, talvez até degolador, na sugestão mais radical. Hipótese quase inimaginável, ainda que ancorada na breve memória em que afia facas, e no sangrento contexto gaúcho da época. Temos ainda o Louco como um abusador, que agride sua mulher numa tentativa de estupro. É uma personagem que vai até o Cati não só para morrer, mas também para combater. E através das diversas “menções ecoantes” de mulheres vítimas de perversidade, talvez o Louco poderia ter pouco a pouco se dado conta de seu “crime privado”. Vamos passando assim para a indicação do polo oposto, do “Louco bom”.

Num primeiro momento, o Louco poderia ser esse pecador, que decide se redimir indo ao Cati, para morrer, sacrificar-se em purificação ou combatendo em nome do bem. Mas também poderíamos pensar que o Louco é afinal inocente mesmo, já que seu “crime” foi tentar se adaptar a uma sociedade cheia de crueldade. Seu ataque à mulher teria sido um reflexo da “educação” que teria recebido de sua cultura, e não passara de um “pequeno

crime privado”. Aproximamo-nos assim das descrições do Louco como criança inocente e animalzinho ferido.

A “terceira nota” irônica, entre “Louco mau” e “Louco bom” se configura com os dois polos opostos possíveis, seguindo-se a definição da ironia como uma figuração *inclusiva*, que abarca ambos os extremos. E incluirá um anulador, para impedir que se fixe qualquer lado. É a sugestão de que o Louco talvez seja apenas um anômalo, um doente cuja patologia não produz nenhuma mensagem política ou simbólica para nossa sociedade. Ou que tudo talvez não tenha passado de um burlesco “romance-revista”, uma mascarada de seu Machadinho, que faz caretas e visagens enquanto o Louco cisma com olhar no cocoruto do morro, servindo de “guarda da comida” (Dyonélio em sua versão Tartufo).

Assim, nosso autor inclusive se livra de ser “culpado” por qualquer “crime” que o Louco tenha vindo a cometer. Já que o crime estaria nos olhos de quem vê, surgindo no ato da interpretação, o culpado seria a sociedade doente e desequilibrada, e não o autor do livro. Dyonélio poderia estar aderindo a um estilo de escrita próximo a Flaubert, que segundo Linda Hutcheon deixava sempre abertos os marcadores de sentido irônico, buscando não demarcar seus posicionamentos no texto, multiplicando assim seus sentidos. Como no poema da prisão, “Almas Penadas”, com sua sugestão de que tudo seria algo de Deus ou do Diabo, ou ainda criação de um poeta humano sob a inspiração de uma “musa pornográfica”. O texto teria uma série de sentidos morais, ou seria apenas uma possível sublimação realizada dentro uma sociedade perversa.

Como coroamento desse amplo espectro de definição de possíveis Loucos, poderíamos resgatar a proposta de leitura que Cyro Martins faz a este respeito. Para o autor (MARTINS *apud* BARBOSA, 1995, p. 14), o Louco seria “legião”: sua figura representa todas aquelas almas sofridas, dentro do contexto no qual o quartel do Cati atuava. A definição do Louco como legião poderia servir de modo precisamente adequado para abranger e englobar todas as imagens que viemos criando do Louco, já que no termo legião temos tanto um exército (uma unidade militar, como a legião romana), a voz do demônio na Bíblia (Lucas 8:30 e Marcos 5:9), quanto o sentido popularizado, de legião enquanto um coletivo ou multidão.

Na interpretação irônica da “terceira nota” anfíbia, o Louco seria todos os polos simultaneamente, numa legião polifônica de pessoas que viveram sob o regime do Cati,

(ou do Feudalismo, como analogia para sociedades desequilibradas, para usar o modelo de interpretação). O Louco é esse escopo aberto, como a legião se situa *entre* a inocência e a perversidade, entre a responsabilidade individual e a pura inconsciência e adesão cega de quem busca apenas se adaptar a uma sociedade desequilibrada.

Da abrangência irônica do Louco, passemos à definição da ambiguidade irônica daquilo que pode “ser o Cati”. Estudando o contexto da época, vimos que o quartel do Cati passou de terrível tragédia regional a glória de uma instituição servidora da República, para daí chegar ao esquecimento e à ruína dos dias de hoje. Dentro do texto, o Cati será reconhecido em prédios que lembram quartéis, nos comerciantes que buscam monopólio ou em comportamentos arbitrários por parte das autoridades, mas no final do texto, será reconhecido também em um grupo de possíveis revolucionários, que se organizam para derrubar o regime do Estado Novo.

Na “menção ecoante” do ruivo-revolucionário, um dos integrantes do grupo acusado de ser o Cati no final do livro, encontra-se um duplo do próprio Norberto, aquele sujeito que vem da fronteira no início do livro para saber das possibilidades de se fazer uma revolução, e que poderia ser visto, retroativamente, como também sendo o Cati. Isto só se dá a partir da retomada das memórias nas cenas finais do livro, quando sua trajetória é vista como “uma preparação” para sua entrada no quartel do Cati. Se o duplo de Norberto pode ser visto como ameaça, o mesmo talvez valesse para aquele sujeito que em parte se aproveita do maluco. Sob o reconhecimento final, os próprios engodos aos quais foi submetido poderiam ser sentidos como “preparações”, em que o Louco se percebe iludido, mobilizado por outra “Criança Sabida”.

Numa “terceira nota” irônica, podemos pensar a ambiguidade do Cati nesse *entre* dos polos opostos: entre Estado de exceção e Revolucionário, entre degoladores e sediciosos. Como Norberto, *entre* aproveitador e aliado, algo *entre* a mudança de paradigma e sua recaída no mesmo terrorismo que gostaria de combater. Isso tudo sugere que Dyonélio seria um escritor atento ao que Linda Hutcheon chama de aspecto transideológico da “política da ironia”.

Dentro do arcabouço pragmático da autora, o uso da ironia não é necessariamente transgressor ou obrigatoriamente reacionário. Uma ironia utilizada pelo subalterno, funcionando como contradiscurso que sabota o discurso de autoridade, pode ser revertida e utilizada contra o mesmo. E o discurso irônico que visa rebaixar a ignorância rústica da

plebe pode ser revertido por esta para debochar carnavalescamente das autoridades.

A “política literária” da ironia de Dyonélio pode permanecer transideológica, servindo tanto a uma crítica ao fascismo getulista, quanto a uma crítica, por exemplo, ao stalinismo que gostaria de se ver como revolução, ou ainda ao terrorismo em nome da liberdade, de maneira a criticar o próprio Robespierre, que Dyonélio parecia respeitar. A sugestão da interpretação pragmatista tira o efeito político do contexto do autor e joga o foco para produção de um efeito de sentido público no ato de leitura do texto, dentro das contingências dos intérpretes, que poderiam utilizar o texto conforme encontrassem analogias em seu contexto.

Um exemplo adequado, que encontraríamos como possível interpretação, seria o contexto político surgido com a chamada Guerra Fria, ainda por ocorrer quando Dyonélio escrevia *O Louco do Cati*. Neste período, ambos os lados políticos se utilizavam de técnicas sujas com a justificativa de que a ameaça do “outro lado” exigia. Assim ambos, “capitalismo” e “comunismo”, poderiam ser lidos como o Cati, e as ruínas ao final do livro também poderiam ser analogias das ruínas do muro de Berlim.

No terrorismo moderno, que justifica atentados a inocentes, sob a acusação de uma ameaça por parte do inimigo externo, no jogo entre “democracia”, que ocupa um território em nome da liberdade, e “terroristas” que se defendem atacando inocentes, também poderíamos reconhecer o Cati. Algumas disputas situadas no Oriente Médio, ou na América Latina, poderiam ser ocorrências onde é possível alguma forma de analogia com o Cati. Tanto as rebeliões por justiça, quanto a defesa institucional da paz, que acabam tragicamente se desencaminhando para veredas do terrorismo.

As correlações poderiam seguir adiante, já que Dyonélio parece ter sugerido este infeliz momento político de crise, no qual se combate uma ameaça adotando suas técnicas. Sendo o Cati algo amplo como a definição do autor de Feudalismo e de desequilíbrio psíquico/econômico, pode-se se dizer que o Cati seria a própria barbárie, que se esconde por dentro de todos os monumentos da civilização, numa chave de leitura benjaminiana. Em nosso contexto, as abundantes *fake news* políticas, cheias de um vocabulário perverso e abjeto, poderiam ser um campo muito propício para reconhecimento de diversas analogias do Cati.

Riquezas interpretativas da obra que, utilizando-se da ironia transideológica, livra-se de sua contingência imediata para encontrar um reservatório de sentido “no

Além”. Reconhecemos, a partir dessa pluralidade de analogias que pudemos fazer com a interpretação de *O Louco do Cati*, que Dyonélio realmente era franco quando disse que “nunca fez política na ficção”. Podemos dizer enfim que esta não era mais uma de suas tiradas irônicas.

A questão que resta aqui talvez seja quanto à resolução sobre o que seja apropriado ou não reconhecer como “Cati”, dentro de cada contexto. Seria sugestivo para este ponto voltar a sugestão de que parte da dinâmica entre heroísmo e crime, vindo de um “revisonismo histórico”. Poderíamos então definir de maneira aberta o tema da apropriabilidade, questionando supostas interpretações que seriam inapropriadas. Trataremos aqui elas como sendo um “revisonismo nada histórico”.

Estas leituras partiriam de polêmicas bastante questionáveis do ponto de vista do fundamento histórico. Como, por exemplo, a chamada “teoria dos dois demônios”, na qual tanto os militares da ditadura de 1964 quanto os grupos guerrilheiros teriam cometido abusos em “igual medida”. O historiador Leandro Paiva Monte (2018) sugere que esta análise surge de jornalistas pouco adeptos a documentos e consulta de todos tipos de fontes. Comentando sobre a discussão da obra que recorre a esta definição, ele afirma: “O argumento moral é utilizado para esvaziar a análise histórica efetiva, ao mesmo tempo em que se abre espaço para narrativas da direita, ao sugerir que a repressão e a tortura foram meramente reativas à violência primeira.” (MONTE, 2018, p. 131).

Márcia Ramos (2014) faz um elenco de uma série de estereótipos divulgados, por autores que se rogam de científicos e sem ideologia, mas na verdade possuem pouquíssima pesquisa empírica em seus revisonismos. O historiador Renato Venciano (2018) faz a análise de uma série de “revisonismos” mal fundamentados, mostrando como suas fontes são de segunda mão. Exemplos desse “revisonismo nada histórico” seriam: O líder negro Zumbi que lutava contra a escravidão, mas tinha escravos, os índios que mataram mais outros índios que os próprios colonizadores, e o caso dos “dois demônios” na ditadura de 1964.

Buscar fazer uma analogia do Cati com o cenário de alguma destas hipóteses sem boa fundamentação seria discutível e bastante inapropriado. A grande questão aqui é que, no sentido que apresentamos nesse trabalho, a interpretação depende da apresentação de seus indícios contextuais e intertextuais para se legitimar e ser reconhecida. Tais “revisonismos nada históricos” se constroem em cima de boatos, e versões que não

correspondem geralmente com as fontes documentais.

Ver uma analogia com o Cati em algum destes “revisionismos nada históricos” resultaria em uma interpretação que dentro do contexto do intérprete poderia acabar não sendo tão transideológica como gostaria de parecer. Basta se perceber que muitas ideologias incorporam este debate ao se oferecerem como “o novo”, acusando “esquerda e direita” de se assemelharem. Mas estes mesmos possuem uma série de cartilhas e práticas que não são nada novas ou apolíticas, o que contradiz todo seu discurso. Ainda que se quisesse imparcial, esta análise adotaria um posicionamento bastante demarcado no espectro político.

Vejamos outro exemplo. Recentemente, uma série de televisão chamada *O Mecanismo* (PADILHA, 2018), cujo tema central era a corrupção no país, chegou ao ponto de deformar a história política nacional, e colocar na boca de uma personagem que representava o ex-presidente Lula as palavras de um político do espectro oposto, um dos deputados que fora o responsável pelo processo de impeachment de Dilma Rousseff. A série faz uma mistura ficcional de fatos políticos históricos, partindo da premissa de que “a corrupção está dos dois lados”.

O perigo aqui reside em fazer uma análise essencialista, que queira se definir com termos fora de contexto. Toda a definição que viemos desenvolvendo aqui aponta para os aspectos contingentes da análise, de maneira que o debate que se constrói com a pergunta “Seria isso o Cati?” deve, portanto, ocorrer caso a caso. Nesse sentido, deve evitar usos abstratos de conceito como “a esquerda” ou “a direita”, já que essas categorias possuem sempre uma correlação com um contexto determinado. Sem uma referência específica ao contexto, identificado pelo interprete em seu apontamento dos marcadores da ironia, seria inapropriado e frívolo manter essa analogia abstrata.

Dentro das considerações de Linda Hutcheon, o uso e a interpretação da ironia parecem ter seus momentos adequados e inadequados. O grande dilema da interpretação irônica pragmática é então reconhecer os efeitos políticos que sua leitura pode trazer, dentro de seu contexto. Richard Rorty nos oferece algumas sugestões, para que pensemos sobre a apropriabilidade da ironia, funcionando como que dentro do equilíbrio almejado entre as esferas pública e privada.

Voltemos aos possíveis usos pragmáticos que o filósofo oferece (RORTY, 1994, p. 179-182). Vimos na seção 1.1 (pg. 30) que para o teórico seria preferível abandonar

certos debates teóricos, muito ligados a tradição metafísica, em prol de um foco em uma crítica prática. Para o autor seria mais útil se nossa investigação se pautasse pelo questionamento dos efeitos pragmáticos possíveis a um livro, resumida na questão “para que fins serve este livro?”.

Tentemos situar *O Louco do Cati* em seu esquema de análise, partindo do último par de categorias, que distingue os livros que levam ao questionamento dos “vocabulários finais” e das ações efetivas (5), daqueles livros que estimulam fantasia e distração sem questionamento dos jogos de linguagem (6). Reconhecendo os múltiplos sentidos e jogos de linguagem irônicos da obra, podemos crer que *O Louco do Cati* se inclui na primeira categoria.

Seria assim, portanto, um livro que não “se identifica com fins atualmente formuláveis no interior de um vocabulário final familiar e amplamente utilizado” (4), e que se propõe a formas de redescrição e configuração de um novo vocabulário. Estes podem ser para Rorty tanto vocabulários de autocriação privados (4a), quanto vocabulários de práticas públicas (4b). Se ele ajuda na identificação das “marcas cegas” (1) ou na identificação das crueldades (2), veremos adiante.

Vimos que uma interpretação irônica de *O Louco do Cati* pode trabalhar com os temas da política por um viés transideológico, multiplicando os sentidos que a acusação da personagem contra o Cati poderia possuir. Podemos dizer que um debate sobre “Aonde está o Cati em nosso contexto atual?”, concebendo-se o Cati da maneira aberta como vimos, seria uma forma de utilizar a obra para encontrar analogias em nossas práticas públicas, identificando as contradições e dilemas que nossos costumes ou instituições apresentam. O que leva a conceber a obra como oferecendo um vocabulário de práticas públicas (4b).

Já nos casos de obras que ajudam a identificar as “marcas cegas” (1) dados por Rorty, essas parecem surgir predominantemente na filosofia (os livros de Nietzsche, Heidegger, Derrida, etc). Ainda que a obra talvez tenha ajudado Dyonélio neste processo<sup>13</sup>, seria menos provável que *O Louco do Cati* tivesse (ao menos em larga escala)

---

<sup>13</sup> Ver, por exemplo, como ele afirma ter produzido *O Louco do Cati* como uma espécie de regressão e infantilismo, e exploração (sem modelo anterior algum) de “outras regiões” desconhecidas, através de um processo de sublimação. (MACHADO, 1995, p. 28-30).



essa capacidade, não possuindo a complexidade e riqueza de categorias que certas obras da filosofia têm. O que não quer dizer que ela não teria a capacidade de produzir vocabulários para práticas de autocriação (4a).

Neste ponto, Rorty sugere Marcel Proust e Nabokov como exemplos. Essa interpretação quase intimista de *O Louco do Cati* não é estranha, já tendo sido feita antes. Sérgio Milliet lera a obra como um angustiado poema da evasão imperativa (MACHADO, 1995, p. 31). É a chave de leitura que em geral lê na obra e sua personagem uma espécie de opressão mítica, a alienação da condição humana: “acima de tudo, do homem consigo mesmo, com o Outro de seu inconsciente” (GRAWUNDER, 1995, p. 35).

O Louco do Cati, com acentuada permissão de componentes míticos e do simbolismo universal, funciona como contraponto à linguagem realista, permeada de conteúdos da psicanálise. [...] este ser criado por Dyonélio, que adentra a trama como um alienado e calado acompanhante de um grupo, dela sai transformado em poema, tendo absorvido o significado do texto, do qual se tornou personagem central. No entanto, numa época em que a psicanálise e mito não tinham difundidas suas teorias não foi compreendida a história do homem-cão sem nome, perseguido por seus fantasmas interiores. (GRAWUNDER, 1995, p.32)

A recepção da obra por este viés difundiu-se bastante, ao ponto de influenciar uma adaptação cinematográfica, *A última estrada para a praia* (SOUZA, 2010). Segundo o diretor, Fabiano de Souza, “A leitura contemporânea da obra optou por centrar a ação no Rio Grande do Sul do século XXI, deslocando o foco político do livro para uma matriz de cunho existencial” (SOUZA, 2011, p. 119). Segundo uma reportagem no jornal O Popular de 11/08/2010, “Fabiano de Souza trabalha mais com o existencial e o metalinguístico do que propriamente com as reflexões que alimentavam Dyonélio. [...] [O filme] tem algo de absurdo.” (O Popular, 2010).

Poderíamos dizer que, nesse tipo de leitura da obra já bastante consolidada, o drama sofrido pela personagem se assemelha ao absurdo em *O Mito de Sísifo* de Albert Camus. Ou ainda, que o Cati seria uma espécie de Superego terrível, algo que oprime de maneira cruel o Ego adulto mas que seria, no entanto, apenas um “fantasma do pai” vindo das memórias infância, numa chave de leitura psicanalítica.

Partindo da proposta de divisão entre público e privado de Richard Rorty, poderíamos expandir ainda mais nossa definição do que seja o Cati, incorporando exemplos de crueldade pública como sendo “preparações”, desequilíbrios, que levam ao

Feudalismo-Cati. Se para Dyonélio “eslogans, anúncios, cartazes, linguagem coloquial, linguagem comercial, linguagem oficial, linguagem amorosa refletem, como criação eminentemente espontânea, o teor de violência de nossa época” (MACHADO, 1995, p. 123), a adoção de certos vocabulários e jogos de linguagem poderia ser acusada de questionáveis antecipações do Feudalismo-Cati.

Poderíamos definir nessa perspectiva uma espécie de Cati discursivo, num viés foucaultiano, no qual reconheceríamos fascismos da micropolítica, na capilaridade das práticas disciplinatórias. Para Foucault, o poder está disseminado em técnicas infinitesimais, gestos, palavras, que se relacionam com saberes e discursos sobre aquilo que é “normal” e aquilo que “transgride”: o crime, a sexualidade, a doença, a loucura, etc. (FOUCAULT, 2012, p. 16). Mesmo algo mínimo como um olhar podem ser atravessados pela “microfísica do poder”. Isso vai de encontro com a obra de Dyonélio, bastante ver as diversas maneiras sutis pelas quais Maneco Manivela se sente perseguido e humilhado, em *Desolação* (2005). Além disso, na perspectiva foucaultiana, até mesmo tornar-se sujeito do discurso passaria por uma espécie de assujeitamento em relação ao poder dominante, que condiciona e submete aquilo que viemos chamando de autonomia da “esfera privada”.

Para o viés do ironismo liberal de Richard Rorty, as exigências dos critérios estabelecidos pelo “vocabulário final” público podem constranger a autocriação da própria expressividade. A violência está nos valores externos ao sujeito, aquilo que ele não vê como tendo sido criado como lei pessoal. O processo de autodeterminação de suas ações, no processo de construir sua própria lei, segundo a definição de Rousseau, serve como critério ideal. Como afirma Bobbio

A definição clássica de liberdade positiva foi dada por Rousseau, para quem a liberdade no estado civil consiste no fato de o homem, enquanto parte do todo social, como membro do eu comum, não obedecer a outros e sim a si mesmo, ou ser autônomo no sentido preciso da palavra, no sentido de que dá leis a si mesmo e obedece apenas às leis que ele mesmo se deu: A obediência às leis que prescrevemos para nós mesmo é a liberdade (BOBBIO, 1996, p.51).

Poderíamos sugerir aqui as críticas à moralidade ou aos valores coletivos, numa perspectiva nietzschiana, ou a busca de uma diminuição das cobranças excessivas do Superego, numa perspectiva freudiana. Tais sugestões buscam dar subsídios nessa leitura do Cati como uma invasão dos meandros disciplinatórios do micropoder sobre a esfera privada. Se o livro fosse lido nessa abordagem que viemos indicando, podemos então

voltar ao modelo de Rorty e dizer que sim, *O Louco do Cati* é um romance que também poderia contribuir oferecendo também novos vocabulários privados (4a).

Se estas leituras “existenciais” já puderam ser feitas, é de se supor que os leitores efetivamente reconheceram seus substratos pessoais na personagem do Louco. Podemos percorrer o romance até a cena do encontro com o Cati, na “libertação do peso” sentida ao final pelo protagonista, como algo aberto a própria experiência do leitor, que reencontra sua “juventude salvadora” idiossincrática na libertação da ameaça externa. O retorno à “perfeição privada da infância” é algo que temos no próprio livro como conclusão.

Mas há ainda a sugestão de uma identificação não com o Louco, mas com Norberto. Neste caso, temos não uma crítica da crueldade das instituições, mas de uma crítica às práticas privadas, indicativa de detalhes específicos de como os sujeitos acabam sendo cruéis com os outros no processo de realização de seus ideais pessoais. A obra então poderia fornecer um modelo de reconhecimento pormenorizado dos momentos onde o desenvolvimento das idiossincrasias privadas invade o espaço de outro (2).

Concluimos então indicando que parte da dificuldade de aceitação de Dyonélio deve ter sido justamente a multiplicidade de sentidos e riqueza de sua obra, cheia de armadilhas e ambiguidades da ironia, que parecem deixar para o intérprete e seu contexto a responsabilidade da determinação do sentido final do texto. Encontramos na configuração teórica e prática de Linda Hutcheon uma ótima abordagem, de maneira que pudemos inferir uma “intencionalidade hipotética” fixada no texto. Nele, demarcamos os indícios, os polos de oposição e a transideologia. De Rorty, temos a sugestão de uma autocriação irônica vista em palimpsesto no texto, além da sugestão de que a crueldade pública da ironia deveria ser evitada.

Em certo sentido, a discussão de *O Louco do Cati* sob o viés da ironia ainda está por começar. Esperamos ter contribuído reunindo marcadores, códigos, contextos circunstanciais e intertextualidades, estimulando o crescimento de uma “comunidade discursiva” de leitores, que possa reunir-se e debater como reconhecem a ironia em seu próprio contexto histórico, ligando suas leituras às suas próprias contingências. Apresentamos assim a obra desse grande escritor que era Dyonélio, como uma analogia possível para certos fenômenos de nosso cotidiano. Afinal, se o Louco pode ser uma legião, o Cati também pode ser muitas coisas, inclusive um fantasma de nosso tempo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore. *Dialética Negativa*. São Paulo: EDUNESP, 2009.
- AITA, Carmen. *1923: Rio Grande do Sul: diário de uma revolução*. Porto Alegre: Laser Press Comunicação, 2013.
- ALTIERI, Charles. *Act and Quality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1981.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; RAABE, Camilo Mattar; COLONETTI, Milton Roberto; PICCINI, Maurício da Silveira. *Com a palavra, Dyonelio Machado*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo. O anti-semitismo, instrumento de poder. Uma análise dialética*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1979.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. *A política*. São Paulo: Escala, 2006.
- ARISTÓTELES. “Ética a Nicômaco”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 112-320.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O cerco dos ratos. In: MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. p. 199-207.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto alegre: L&PM, 2002.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- A última estrada da praia*. Direção: Fabiano Grendene de Souza. Produção: Aletéia Selonk, Gilson Vargas, Milton do Prado. Porto Alegre: Rainer e Okna Produções, 2010. 1 DVD (93 min).
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *A paródia em O louco do Cati*. Porto Alegre: EDIPUC/RS, 1994.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995.
- BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.65-70.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’água, 1992.
- BLACK, Max. “More About Metaphor”. In: ORTONY, Andrew (org.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 19-43.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BIRMAN, Daniela “Trauma e repetição: O sinistro e suas formas literárias em três momentos da nossa história”. In: *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*. v. 4 n. 2. p. 209-231. 2012.
- BOBBIO, Norberto. *Igualdade e liberdade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- BOARETTO, Carla Tatiana. *O discurso narrativo de Os ratos: a voz da crítica e a linguagem cinematográfica*. 2009. Dissertação. (Mestrado em Letras). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.
- BONVICINO, Régis. “Jules Laforgue: Litanias da Lua”. In: LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua*. São Paulo, Iluminuras, 1989.
- BORDINI, Cecília Machado. “Um homem de muitas paixões”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p.72-78.
- BOSI, Alfredo. “Uma trilogia da libertação”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p.72-79.
- BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein reads Freud*. Princeton: Princeton University

Press, 1995.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1998. p. 19-54.

CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Editor, 1997.

CARDOSO, Fernando Juarez. *A dialética do medo: O pobre diabo em O Louco do Cati*. 2010. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

CARDOSO, Ivan; PIGNATARI, Décio. “O centauro dos pampas”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1991. Caderno Letras, p. 61.-62.

CARVALHAL, Tânia Franco. “Dyonelio Machado e a metáfora da perseguição”. In: *Leia livros*, São Paulo, jun. 1979. Coleção Crítica. Paginação irregular.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume/Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

CÉSAR, Guilhermino. “Dyonelio Machado eleito o melhor do ano em literatura”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 3 fev. 1980. p. 17.

CHAVES, Flávio Loureiro. “De Dyonelio a Moacyr Scliar”. In: *Matéria e Invenção*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994. p. 73-79.

CHEVALIER Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, 2017.

CONY, Carlos Heitor. *Pilatos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COSTA, Flávio Moreira. “Dyonelio Machado (1895-1985)” In: *The Brazilian Book Magazine. Revista da Fundação Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 22-31, ag. 1995.

CRUZ, Cláudio. *A cidade moderna no romance sul-rio-grandense: o ano-chave de 1935*. 1992. Dissertação. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1992.

CRUZ, Cláudio. “A tradição do pequeno funcionário: aproximações entre O Capote, de Gógol, e Os ratos, de Dyonélio Machado”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p.26-29.

- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- DAVIDSON, Donald. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- D'ÁVILA, Ney Eduardo Possapp. *Degola e Degoladores no Rio Grande do Sul 1889-1930*. Porto Alegre: Edigal, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins fontes, 2010.
- DORS, Marines. *Dyonelio Machado (1895-1985): os múltiplos fios da trajetória ambivalente de um intelectual*. 2008. Dissertação. (Mestrado em história). São Leopoldo: UNISINOS, 2008.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *O Idiota*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Os Demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DUCLÓS, Nei. “Quarenta anos de silêncio”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 fev. 1979, p. 27.
- Fabiano de Souza se inspira na obra de Dyonélio Machado. *O Popular*. Goiás, 11 agosto 2010. Disponível em:  
<https://www.opopular.com.br/editorias/magazine/fabiano-de-souza-se-inspira-na-obra-de-dyon%C3%A9lio-machado-1.64801>
- Acesso em: 19 outubro 2018. Sem paginação. Autoria não identificada.
- FILHO, Francisco Carlos dos Santos; SANTOS, Dóris M. Wittmann dos. “Memória, Dor e Ressignificação”. In: *Revista de Estudos Criminais*. Porto Alegre, v.5. n. 18. p.25-29. 2006.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2014.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. *Coruja, Qorpo-santo & Jacaré: 30 perfis heterodoxos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FORESTI, Dinara Ávila. *A representação das relações de poder na obra Um pobre homem, de Dyonelio Machado*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras). Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

FRANCO, Sérgio da. *A guerra civil de 1893*. Porto Alegre: Edigal, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 18: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 9: Observações de um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRY, Paul. *Theory of literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.

GADAMER, Hâns-Georg. *Verdade e Método I: Traços fundamentais da hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2007.

GAGLIETTI, Mauro José. *Dyonelio Machado e Raul Pilla: médicos na política*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

GAGLIETTI, Mauro José; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. "A brasilidade no entre-lugar: leituras de Dyonelio Machado e Sérgio Buarque de Holanda". In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.145, p. 29-36, 2006.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *Curso e discurso da obra de Dyonelio Machado*. 1989. Dissertação. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1989.



GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Memórias de Dyonelio Machado: mosqueteiro da palavra e das idéias”. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.95, p. 97-101, 1994.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A arte alegórica na literatura brasileira: a tetralogia opressão e liberdade, de Dyonelio Machado*. 1994. Tese. (Doutorado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1994.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Nas asas do Borboleta: alegoria dyoneliana”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p. 30-42.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A instituição literária: Análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Angústias da época”. In: MASINA, Léa; APPEL, Myrna Bier. (orgs.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2000. p. 153-168.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. “Quem será este louco ou homem-cão?” In: MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003. p. 261-269.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê editorial, 2009.

GÓGOL. Nikolai Vassiliévitch. *O capote*. Porto Alegre: LPM, 2008.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAMON, Philippe. *L' Ironie Littéraire*, Paris: Hachette, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HESSE, Mary. *Models and analogies in science*. London: Sheed and Ward, 1963.

HICK, Darren Hudson. *Introducing aesthetics and the philosophy of art*. Continuum International Publishing Group, 2012.

HOHLFELDT, Antônio. “Dyonelio Machado, dez anos depois, volta a lançar seus Deuses econômicos hoje”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1976. (1ª parte).

HOHLFELDT, Antônio. “Dyonelio Machado deixa como herança a certeza da solidariedade humana”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 set. 1976. (2ª parte).

HOHLFELDT, Antônio. “As chagas da sociedade brasileira”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, fev. 1980. p. 17.

HOHLFELDT, Antônio. “O primeiro livro”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, Letras e Livros, 3 set. 1983, p. 10.

HOHLFELDT, Antônio. *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: IEL, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JAMESON, Frederic. “Foreword”. In: LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. vii-xxi.

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-102.

KARLS, Cleber Eduardo. “Nem doente, nem normal: a loucura em O louco do Cati”. In: *Nau Literária*. v.3, n. 1, jan/jun 2007. p.1-8. Paginação irregular.

KARLS, Cleber Eduardo. *Quando o médico e o literato se encontram: as representações da loucura e do crime em Dyonélio Machado*. 2008. Dissertação. (Mestrado em história). Porto Alegre: UFRGS, 2008.

KANT, Immanuel. *Critique of the power of judgment*. GUYER, Paul (org). Cambridge, Cambridge University 2000.

KARNIKOWSKI, Romeu Machado. *De Exército Estadual à Polícia-militar: O papel dos oficiais na policialização da Brigada Militar (1892-1988)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

KIERKEGAARD, Soren Aaby. *Temor e tremor*. Rio de Janeiro: Saraiva de Bolso/Nova Fronteira, 2012.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia*. Bragança Paulista: Editora Vozes, 2010.

KNAPP, Steven; MICHAELS, Walter Benn. *Against Theory: Literary studies and the New Pragmatism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

KOHLRAUSCH, Regina. “Os bastidores da candidatura à Academia Brasileira de Letras: a correspondência entre Zeferino Brazil e Dyonélio Machado”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; CORDEIRO, Verbena Maria Rocha (org.). *Literatura, memória e história: travessias literárias*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012. p.175-187.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LATOUR, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed.34.

- LEVINGSON, Stephen. *Pragmática*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LIMA, José Carvalho. *Narrativas militares: a revolução do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edigal, 2014.
- LOUREIRO, Inês. “Ironia(s) em Freud: da escrita à ética”. In: *Ide*. São Paulo. v.30 n.45. dez. 2007. p.13-19.
- LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- LUKÁCS, Géorg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACIEL, Maria Esthers. *As ironias da ordem - coleções, inventários, enciclopédias*. Belo Horizontes: UFMG, 2010.
- MACHADO, Dyonélio. “Sport”. In: *Gazeta Alegretense*, Alegrete, 30 jun. de 1915. Zum Zum da Capital. Paginação Irregular. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1aG6sdtswFz3W3xLSynghGWVDQD-RiULs/view?usp=sharing>  
Acesso em: 04/04/2019.
- MACHADO, Dyonélio. *Uma definição biológica do crime*. Porto Alegre: Edições Globo, 1933.
- MACHADO, Dyonélio. [correspondência]. Destinatário: Rachel de Queiroz. Porto Alegre. 09 ago. 1955. 1 manuscrito, 3f.
- MACHADO, Dyonélio. *Deuses econômicos*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976.
- MACHADO, Dyonélio. *Endiabrados*. São Paulo; Ática, 1980.
- MACHADO, Dyonélio. *Prodígios*. São Paulo: Moderna, 1980.
- MACHADO, Dyonélio. *Nuanças*. São Paulo: Moderna, 1981.
- MACHADO, Dyonélio. *Sol subterrâneo*. São Paulo: Moderna, 1981.
- MACHADO, Dyonélio. *Ele vem do Fundão*. São Paulo: Ática, 1982.
- MACHADO, Dyonélio. *Fada*. São Paulo: Moderna, 1982.
- MACHADO, Dyonélio. *Passos perdidos*. São Paulo: Editora Moderna, 1982.
- MACHADO, Dyonélio. *O cheiro de coisa viva*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1995.
- MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

- MACHADO, Dyonélio. *O Louco do Cati*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- MACHADO, Dyonélio. *Os Ratos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- MACHADO, Dyonélio. *O pensamento político de Dyonélio Machado*. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2006.
- MACHADO, Dyonélio. *Proscritos*. Brasília: Siglaviva, 2014.
- MACHADO, Dyonélio. *Um pobre homem*. Brasília: Siglaviva, 2017.
- MADRUGA, Artur. *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Tchê, 1986.
- MAHONY, Patrick. *Sobre a definição do discurso de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- MAHONY, Patrick. *Freud como escritor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MALLARMÉ, Stephané. *Prosas de Mallarmé*. Porto Alegre: Editora Paraula, 1995.
- MARTINS, Cyro. “24 horas da vida de um masoquista: a propósito de os ratos de Dyonelio Machado”. In: *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981. p.66-72.
- MARTINS, Cyro. “Um escritor aberto ao espanto”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p.11-15.
- MARTINS, Justino. “Dyonélio Machado quebra seu silêncio”. In: *Revista do Globo*. Porto Alegre, 27 jan. 1940. p. 44-58.
- MARTINS, Justino. “Um livro escrito na cama”. In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, 11 out. 1941. p. 32-33.
- MAYA, Alcides. *Ruínas Vivas*. Porto Alegre: Movimento/UFSM, 2002.
- MECANISMO, O. Direção: José Padilha. Produção: Zazen Produções. Rio de Janeiro, 2018. Formato: digital (online). 8 episódios (480 min).
- MENTZ, Almir. *O herói romanesco de Dyonelio Machado: Os ratos e O louco do Cati*. 1993. Dissertação. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1993.
- MICHALSKI, Lucie Didido. “Dyonelio Machado: esquecimento ou conspiração de silêncio?”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 set. 1978. Caderno de Sábado, p. 5.
- MOISÉS, Leila Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2009.
- MOLIÈRE. *Tartufo; Escola de Mulheres; O burguês fidalgo*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MONTE, Leonardo Paiva do. “O jornalista e o ensino sobre a ditadura brasileira de 1964 – o ‘guia’ de Leandro Narloch.” In: BUENO, André; ESTACHESKI, Dulceli; CREMA, Everton; NETO, José Maria. *Aprendizagens históricas: ensino de história*. União da Vitória/Rio de Janeiro: LAPHIS/ Edições especiais Sobre Ontens, 2018. p.127-134.
- MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não...* Porto Alegre: IEL, 1990.
- MONSERRAT FILHO, José. “Dyonelio Machado denuncia a estatização da literatura brasileira”. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 jan. 1977. Caderno de Sábado, n. 452, p. 6.
- MOURA, Euclides de. *O vandalismo no Rio Grande do Sul: antecedentes da revolução de 1893*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira*. São Paulo: Hedra, 2007.
- NOCHI, Cláudia. “Prodígios: um romance dos tempos de Nero”. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 set. 1980, p. 9.
- NOLL, João Gilberto. “Ausência e negação”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1979, p.5.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “Razão e Loucura em O Louco do Cati”. In: *Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte. Ano XX, n. 21. p. 108-116, 1988/1989.
- OSÓRIO, Cláudio Maria da Silva. “Dr. Dyonélio, um médico”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p.61-66.
- PACHECO, Ana Paula. “Na boléia do Borboleta”. In: MACHADO, Dyonélio. *Desolação*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005. p. 311-319.
- PACHECO, Ana Paula. “A atualidade de O louco do Cati, de Dyonélio Machado”. In: *Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad. Escrituras de la memoria*,

Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco\\_mesa\\_25.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-25/pacheco_mesa_25.pdf)  
Acesso em 06/11/2018.

PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro”. In: BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GRAWUNDER, Maria Zenilda. (orgs.). *Dyonelio Machado*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1995. p. 16-25.

PASSOS, Cleusa Pinheiro. “A obsessão miúda em *Os ratos* de Dyonelio Machado”. In: *Língua e Literatura*. São Paulo. Ano XIV, v.7, p. 123-142, 1989.

POMPEU, Renato. “Dyonelio Machado, uma obra-prima existencialista”. In: *Jornal da Tarde*, 15 ago. 1981. p. 10.

PÓVOAS, Glênio Nicola. “Ivan Cardoso aborda o gaúcho sem veleidade em curta sobre Dyonelio Machado”. In: *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v.1, n.5, p. 44-47, 2000.

PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Hemus, 1994.

PLATÃO. *Timeu-Críticas*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PLATÃO. *Apologia a Sócrates; Críton*. Pará: Editora UFPA, 2015.

RAABE, Camilo Mattar. “Criação literária por Dyonélio Machado: a gênese de *Os Ratos*”. In: *Revista da Graduação: publicações de TCC*. Porto Alegre, v.4, n.2, 2011.

RAABE, Camilo Mattar. *Os proscritos de Dyonélio Machado*. 2014. Dissertação. (Mestrado em Letras). Porto Alegre: PUCRS, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 2008.

RAMOS, Márcia Elisa Teté. “Noções sobre o (mau) professor de história na atualidade.” In: *XIV Encontro Regional de História: 1964-2014: 50 anos de golpe militar no Brasil*. Anais. Campo Mourão: Universidade Estadual do Paraná, 2014. Disponível em: <http://www.erh2014.pr.anpuh.org/anais/2014/80.pdf>  
Acesso em: 09/03/2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

REBOLHO, Beatriz Fontoura. *Personagens femininas na ficção de Dyonelio Machado*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras). Passo Fundo-RS: Universidade de Passo Fundo, 2008.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: Tomo I*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- ROBINSON, James. *A Biblioteca de Nag Hammadí*. São Paulo; Madras, 2014.
- RORTY Richard. *The linguistic turn*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- RORTY, Richard. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994
- RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. “Dyonelio e Graciliano”. In: FISCHER, Luís. Augusto (org.). *Graciliano Ramos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1993. p. 27-33.
- SANTOS, Fernando Simplício. *Representação e crítica da decadência no mundo moderno: Dyonelio Machado e Menotti Del Picchia*. 2008. Dissertação. (Mestrado em Letras). São Paulo-Assis: Universidade Estadual Paulista, 2008.
- SANTOS, Fernando Simplício dos. *História, política e alegoria na prosa ficcional de Dyonelio Machado*. 2013. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem, 2013.
- SAID, Edward. “Intellectuals in the post-colonial world”. In: *Salmagundi*, n.70, v.1, 1986 pg. 44-64.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Iluminuras: São Paulo, 1991.
- SCHWANTES, Cíntia. “Loucos e partisans: O louco do Cati enquanto quebra de um paradigma”. In: CARVALHAL, Tânia. (org.). *Limiares críticos no comparatismo: culturas, contextos, discursos*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p.184-189.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- SOUZA, Paulo César. *As palavras de Freud: O vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SOUZA, Fabiano Grendene de. “Um filme para cinema, um episódio para televisão: o caso da adaptação dupla de O louco do Cati”. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (org.) *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Vol.1*. São Paulo: Faro e São Paulo, 2011. p. 117-125.
- TAVARES, Enéias Farias. “A problemática social nos romances de Dyonelio Machado e de John Steinbeck: um estudo comparativo”. In: *Miscelânea, Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP-Assis*. São Paulo-Assis, v.7, jan/jun. 2010, p. 47-61.

THOUARD, Denis. *Kant*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

TILL, Rodrigues. *Dyonelio Machado: o homem, a obra*. Porto Alegre: E.R.T., 1995.

UCHA, Danilo. “Dyonélio Machado, um escritor maldito?”. *In: Zero Hora*. 23 set. 1976. p. 3.

UCHA, Danilo. “Dyonelio, o perene: só agora se vê como esse escritor é importante”. *In: Zero Hora*, Porto Alegre, 19 ago. 1979. Revista ZH, p.14.

UCHA, Danilo. “Retratista da proletarização da classe média”. *In: Zero Hora*, Porto Alegre, 19 ago. 1979. Revista ZH, p.15.

UCHA, Danilo. “Dyonelio: O escritor que abriu a ratoeira”. *In: Zero Hora*, Porto Alegre, 14 set. 1980. Revista ZH, p. 6-7.

UCHA, Danilo. “Dyonelio Machado. Escritor que sempre lutou pela liberdade”. *In: Zero Hora*, Porto Alegre, 8 dez. 1990. ZH Cultura, p. 9.

UCHA, Danilo; RIBEIRO, Leo Gilson. “Dyonelio”. *In: O Estado de São Paulo*, 23 ago. 1980, p. 6-7.

VALORE, Luciana Albanese; VIARO, Renee Volpato. “Da moral nietzschiana ao mal-estar freudiano: algumas aproximações e decorrências éticas”. *In: Estilos da Clínica*. São Paulo. v.17, n.2, dez. 2012. p. 373-395.

VECCHI, Roberto. “Ratos cordiais e raízes daninhas: formas da formação”. *In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). Leituras cruzadas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 77-105.

VENCIANO, Renato. “O incorreto no “Guia policamente incorreto da história do Brasil”. *In: HH Magazine*, 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-incorreto-no-guia-politicamente-incorreto-da-historia-do-brasil/>>. Acesso em: 03/05/2019.

VÉSCIO, Luís Eugênio. *Os ratos: Uma leitura da história social da Porto Alegre dos anos 30*. 1994. Dissertação. (Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.

VELLINHO, Moisés. “Dyonelio Machado: do conto ao romance”. *In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (org.). Ensaios Literários*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro: CORAG, 2001. p. 98-106.

VELLINHO, Moisés. *Letras da Província*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

WADI, Yonissa Marmitt. “Olhares sobre a loucura e a psiquiatria: um balanço da produção na área de história (Brasil, 1980-2011)”. *In: História Unisinos*. v.1 n. 18, 2014,



p. 114-135.

WEISS, Eduardo. *Elementos de psicanálise*. Porto Alegre: Edições Globo, 1933.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: Cultrix, 1967.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

ZAGURY, Eliane. “A novela clássica do modernismo brasileiro”. In: *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 11-19.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## ANEXO A – FOTOGRAFIAS

Figura 1: Caminhão-guincho do 8º Batalhão Logístico, batizado de “Lobisomem”.



Fonte: Acervo pessoal (2018)

Figura 2: Luís Carlos Prestes e Dyonélio Machado.



Fonte: Acervo de Delfos Dyonélio Machado (Autor e data desconhecidos)

Figura 3: Quadro em homenagem à Constituinte de 1947, e seus deputados.



Fonte: Site da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.

Disponível em:

<http://www2.al.rs.gov.br/memorial/Denomina%C3%A7%C3%B5esdoParlamento/tabid/3465/language/pt-BR/Default.aspx>

Acesso em: 20/12/2018