

# OS SOBRINHOS DE VASCONCELOS NO DIÁLOGO ENTRE A RAZÃO E A LOUCURA

---

*Néstor A. Braunstein\**

Doutor em Medicina e Psicanalista da Escuela Europea de Psicoanálisis (filial España). Professor na Universidade Nacional Autónoma do México. Membro Titular da Asociación Filosófica de México. E-mail: nestor.braunstein@gmail.com

**Resumo:** Em 1910 foi inaugurado na cidade do México o manicômio La Castañeda. Sua construção foi ordenada pelo ditador Porfirio Díaz, como um dos “avanços” obtidos por seu governo no ano do centenário das lutas pela independência. Em 2010 coincidem, portanto, os centenários da “independência” e do grande manicômio. Nas décadas de sua existência, ele foi visitado por artistas, fotógrafos e estudantes de todos os níveis, que queriam conhecer “a loucura”. Das múltiplas fotografias documentais existentes, o autor deste trabalho escolheu três e as comenta, pondo-as em conexão com as histórias da loucura (Foucault) e da fotografia (Barthes).

**Palavras-chave:** manicômio; segregação; loucura; Foucault; Barthes; fotografia.

**Abstract:** In 1910, La Castañeda, a mental institution, was opened in Mexico City. Mexican dictator Porfirio Díaz had it built as one of the major “advances” that his government was able to obtain on the centennial of the Mexican fight for Independence. In 2010, the centennials of both Mexican Independence and the great mental institution coincide. Throughout its existence, it was visited by artists, photographers, and students from all walks of life who wanted to have a grasp of “madness.” From the multiple photographic records in existence, the author hereof chose three to comment on and contrasts them with the histories of madness (Foucault) and photography (Barthes).

**Keywords:** mental hospital; separation; madness; Foucault; Barthes; photography.

---

\* Autor de *Psicología: Ideología y Ciencia* (1975), *Psiquiatria, Teoría del Sujeto, Psicoanálisis* (Hacia Lacan) (1980), *Goce* (1990), *Freudiano y Lacaniano* (1994), *Por el camino de Freud* (2001), *Ficcionario de Psicoanálisis* (2001), *Estados limítrofes* (2007), *El goce. Un concepto lacaniano* (2006), *Memoria y espanto O el recuerdo de infancia* (2007), *Ficcionario de la memoria* (2007). Coordenador da edição e coautor da série de Colóquios da Fundação (13 volumes). [www.nestorbraunstein.com](http://www.nestorbraunstein.com)

Cristina Riviera Garza escreveu um magnífico romance, “*Nadie me verá llorar*” (2000)<sup>1</sup>, cujo protagonista é um fotógrafo de loucos que encontra e se apaixona por uma antiga prostituta que está internada no antigo manicômio de “La Castañeda”: manicômio que este ano faria um século, não fosse pela sua “morte prematura”, quando trasladaram os internos ao “Fray Bernardino Álvarez”. Riviera Garza conseguiu (antes ou depois do romance?) um vasto arquivo de fotografias tiradas por vários aficionados e profissionais, no hospício, e convidou um grupo de amigos, entre os quais me incluo, a escolher uma dentre muitas e escrever um comentário. Eu as vi todas e fiquei deslumbrado. Como escolher se cada uma delas convidava a colocar uma nota nas margens de *História da loucura* (1961) do inesquecível Foucault? Creiam-me que dei mostras de contenção ao mudar as regras do jogo a que fui convidado e limitar-me “somente” a três, sem me importar que outros houvessem escolhido as mesmas imagens. Estava certo de que a coincidência de diferentes escritores, com interesses diversos, criaria um efeito estereoscópico em cada foto, um efeito que não podia ser senão bem-vindo porquanto se converteria em provocação para que quem olhasse e lesse produzisse suas próprias interpretações. Por outra parte, não há que esquecer que as fotografias não só nos interpelam como espectadores senão que, além disso, elas dialogam entre si. Uma das nossas funções, dos que fomos honrados a participar desse projeto (que não terminou de se plasmar em livro), era a de tornar “audível” o que, entre elas, as fotos se dizem entre si. Não só no cinema a foto se define retrospectivamente pela montagem com outras: toda fotografia chama um “editor”. Naquele momento, o texto ficou guardado em meus arquivos. Mas agora, diante do amistoso e cordial convite para colaborar em *A Peste: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia*, decidi-me a comemorar (não se pode dizer “celebrar”) o centenário do grande manicômio nacional neste ano de “centenários de latão pintado”.

É justamente em “La Castañeda” onde começa *Nadie me verá llorar*, o romance de Cristina Rivera Garza. Ela, Matilda, destinada a ser a protagonista, pergunta a ele, Joaquim Buitrago, que está lhe apontando com uma Eastman: “– Como se chega a ser fotógrafo de loucos?” Os signos de interrogação ficam flutuando ao longo de 200 páginas e só encontram o eco de outra pergunta, a dele: “E como se chega a ser louca?”.

---

1 Ninguém me verá chorar. Livro não traduzido ao português. (N. do T.)

O espelho desse questionamento recíproco campeia não só neste romance, senão também em nossos olhares, que se debruçam sobre essa insólita série de fotografias que nos reúne num diálogo sem sons, do qual devemos reconstruir as vozes. Quem tirou essas fotos? Muitos, tantos que chegam a ser “nenhum”. Em geral, ignora-se quem foram os fotógrafos que compuseram esse involuntário arquivo de uma época, que nunca acaba de ser passado e que se escoia pelas dobras do presente com uma insistência que nos assedia sob as múltiplas formas da “vida nua”, da “vida no campo... de concentração” (Agamben, 2005).

Desde a pomposa inauguração, em 1910, com Dom Porfírio e sua corte de dignitários, até as sórdidas fotografias da decadência, incontáveis câmaras cruzaram as portas do manicômio e registraram para sempre a crônica da loucura indigente. Admirem o porte e a dignidade deste *chateau* francês.



A seleção das fotos é esplêndida: passamos da exibição à vergonha, do íntimo ao público, da magnificência arquitetônica à vergonha do amontoamento e a promiscuidade nos dormitórios, à miséria do banheiro perturbado por uma tina incongruente, ao equipamento de quartéis das cozinhas, à desolação dos pátios habitados por fantasmas em farrapos, ao salão de aulas para crianças as quais “vemos” sentadas nesses

incômodos e lacerantes bancos escolares vazios, ao corte de cabelo em que quase se sentem os piolhos pulando sobre nós, os que olhamos a foto. Atormentam-nos nossa pequenez e nossa incapacidade de defesa ante os altos muros, as janelas protegidas com redes de arame, as rodinhas em que florescem a fofoca e o rumor. Nossos ossos se ressentem pela umidade, eriça-nos a pele o frio, somos perfurados pelas úlceras que sangram pó de tijolo nas paredes, pela terra e escombros que estão semeados como excrementos em cima dos solos. De todo modo, nosso olhar pede mais: sentimos falta de certas imagens que devemos fabricar com a imaginação: as do pessoal encarregado de aplicar os tratamentos, as dos refeitórios, as de uma biblioteca possivelmente inexistente e por isso mais necessária, as do espaço do trabalho, as dos guardas. Por aí, fugazmente, vislumbramos a verdade do aprisionamento num chaveiro de segurança pendurado na calça do barbeiro.



Que quero dizer com “loucura indigente”? Isto, o que se vê no interior do suntuoso edifício da primeira foto.



Três cenas nos ocuparão, só três do conjunto, selecionadas porque mostram o diálogo de surdos que liga quem vem de fora a quem está dentro dos muros. Lembremos, antes de nos aventurar nelas, o que todos sabemos: cada fotografia mostra um campo visual no qual falta necessariamente o elemento que a faz possível: o olho do fotógrafo que dispôs que seja esse o momento que quer registrar e que selecionou o enquadramento do que poderá se ver. Seu “objetivo” é fixar o tempo e o espaço de uma impressão fugitiva. A câmera não conserva o que era visível senão através de algo invisível, chamemo-lo *desejo*, o do fotógrafo, objeto inapreensível da fotografia, que, sem o saber, pretende cumprir com uma intenção documental ou artística. A foto é um produto da fantasia, mas não o sabe, ela *crê ser* uma réplica da realidade. (Neste ponto, por não ter podido reconhecê-lo, até o lúcido Barthes de *La cámara lúcida*<sup>2</sup> se equivoca e cai presa da ilusão referencial. Que desejo é esse? Um que converge com o do pintor: dar a ver e assim capturar um olhar futuro. O espectador, o outro participante invisível na foto é convidado, melhor dito, é constrangido a substituir seu olho pelo olho do artista e não pode ver senão o que ele lhe dá a ver. Às vezes, quando põe em

2 O título em português, *A câmara clara*, oculta um pouco o sentido do que o autor está afirmando. (N. do T.)

jogo seus próprios fantasmas, o espectador poderia aventurar-se no além das marcas do passado que a luz e as emulsões oferecem ao olhar e leria o que a foto não ensina<sup>3</sup>. Ressaltemos uma diferença entre estas duas artes miméticas: enquanto o pintor é consciente de tudo que inclui e exclui da imagem, o fotógrafo pode surpreender a si mesmo, quando na obra acabada encontra detalhes que não tinha se apercebido no momento do disparo que fez entrar os feixes de luz até que se chocaram com a película. Antonioni: *Blow up*.

Agreguemos que a imagem produzida é um reflexo do que pôde se ver num instante, mas à diferença do volúvel destino das visões que passam por nossa retina, graças à calada presença do desejo do Outro, estes passageiros da consciência estão destinados (estavam – hoje já não; são os milagres da digitalização) a plasmar-se na inflamável materialidade do papel e o celulóide: são inscrições dedicadas a fixar e coagular o transitório na memória. Fazem com que o circunstancial e contingente se transforme em testemunho duradouro, em documento com vocação de arquivo. A fotografia mal acabara de nascer, quando, em 1859, Oliver Wendell Holmes, um norte-americano, definiu a câmera como “um espelho com memória”. Dá-nos a imagem e também deixa-nos a escrita. O fotógrafo é um escrivão dos olhares que são, por sua arte, resgatados do esquecimento, retiradas também do íntimo e intransmissível e transformadas em documentos que se prestam à discussão pública: um escrivão, um informante, uma testemunha.

---

3 Em castelhano o verbo ensinar tem duas acepções: mostrar e ensinar. (N. do T.)



Na primeira das imagens que escolhemos pode-se ler uma frase ao pé da foto, única no conjunto proposto que, se bem carece de data, localiza um dos personagens na cena e o que ele está fazendo: “TATA NACHO REPORTEANDO EN EL MANICOMIO DE MÉXICO”.<sup>4</sup> Começemos com esta imagem antes de tentar uma síntese das três escolhidas. Terá querido o fotógrafo que aparecessem o pobre leito metálico, o esqualido colchão, o penico de boca para o chão, o assoalho de madeira no piso do dormitório e as lajotas do exterior? Nunca o saberemos, e pouco importa. O fato é que as circunstâncias fazem ao eu e são elas as que se imprimem em nossa retina. O homem do chapéu, que tem seus não poucos anos, olha o fotógrafo como se estivesse posando e desde sua posição contra a parede nos pergunta, de maneira muito mexicana: “*Qué me ves?*”.<sup>5</sup> Vemos-lhe o cigarro na mão direita, e alguns duvidosos objetos na esquerda. Um prato? Também uma caixa de vidro para levar uma vela protegendo-a do vento, ou será o recipiente de sua comida? Vertical? Que

4 Literalmente “Tata Nacho reportando no manicômio de México”. *Reportear* é fazer reportagens e não existe na língua espanhola original, trata-se de um anglicismo. (N. do T.)

5 Literalmente “*Que me ves?*”. A expressão tem aqui um sentido especial, já que pergunta, ao mesmo tempo, “que está olhando e o que vê no que olha”; questiona o olhar. (N. do T.)

coisa mais estranha! E que é – pode ser um lenço – o que faz vulto no bolso direito de sua camisa? O quadro que se nos mostra perderia a essência de sua significação se descuidássemos esse marco com suas ambiguidades, que enquadram o mistério do visível. No centro advertimos o jogo de olhares que se desencontram. Vemos o homem que nos olha através das lentes da câmera... e vemos que o elegante “repórter” (Ignacio Fernández Esperón, alias “Tata Nacho”, 1894-1968) tem seus olhos fixos em seu caderno, quer dizer, no que ele, como “eu” (primeira pessoa), contará aos demais, a nós, como “tu” (segunda pessoa) a respeito de “ele”, o objeto do relato (terceira pessoa). E que dizer do contraste entre a amplidão suntuosa do laço de seda do entrevistador e a estreiteza encolhida da camisa e a calça de toscos tecidos do interno? Que encontrará para informar o músico, “Tata Nacho”, o burguesinho nômade,<sup>6</sup> filho de um médico bem-sucedido e uma pianista, autêntico *Ulisses crioulo*,<sup>7</sup> que de criança conhecera e tratara na sua casa a Amado Nervo, que de adulto fora amigo de Garcia Lorca, que recebera lições de composição do representante mais radical dos inovadores na arte sonora, Edgar Varèse, o desavergonhado e belo ítalo-francês que introduziu o ruído na música para desespero dos melômanos tradicionais? Que levava ao compositor de *rancheras*<sup>8</sup> e boleros (*Adiós mi chaparrita, no llores por tu Pancho, que si se va del rancho, muy pronto volverá*)<sup>9</sup> a se interessar por Varèse, o cacofônico... e pelos loucos internados em “La Castañeda”?

Não sabemos, não poderemos sabê-lo. Essa história restará para ser escrita em quanto ficamos com a imagem do dandy concentrado em suas notas, distanciado de seu objeto. E se o de bigodes brancos fosse seu modelo, se Tata Nacho não estivesse tomando notas senão fazendo o esboço de um rosto, se fosse, um instante depois, dirigir sua vista para a direita, recolher outra informação do perfil esquerdo e voltar prontamente ao papel para atravessá-lo com outros traços? E se fosse falso que estivesse entrevistando e em realidade estivesse desenhando? Sabemos por sua biografia, que de jovem, na época da revolução, frequentava os estúdios de artistas plásticos. Assim se explicaria a rigidez erguida e estatuária do homem que estaria, sim, posando

6 “*Trashumante*” no original. A transumância é mais usada para se falar de uma forma de pastoreio, que muda de lugares no inverno e verão em procura de melhores condições. (N. do T.)

7 Neste caso nativo americano. *Ulises criollo* é também o nome de uma das obras (autobiográfica) de José Vasconcelos. (N. do T.)

8 *Rancheras* são músicas tradicionais do México. (N. do T.)

9 A tradução aproximada seria: adeus minha baixinha, não chores por teu “Pancho”, que si se vá do *rancho*, logo retornará. (N. do T.)



para o fotógrafo, mas também para o desenhista. Seja como for, o desejo de retratar o exótico ou o pitoresco que pode personificar o louco (ou o alcoólico, por que não, se havia tantos bêbados que acabavam no manicômio?), a decisão de fixar o “anormal” numa prosopopeia escrita ou desenhada e ademais fotografada, com intenções quiçá lombrosianas, quiçá humanitárias, quiçá puramente estéticas, é a causa da cena que chega até nos, sua razão de ser.

O fotógrafo e Tata Nacho captam, de qualquer modo, a expressão do homem, fazem falar essa condição de *alienado* que o distingue, mas que faz de nós alienados, por nossa vez, com relação a seu mundo de significações que fogem de nossa compreensão e que, por serem alheias a nossa lógica, chamamos *delirantes*. Um mundo de diferenças nos separa; há um muro que não é só físico entre ele e nós. As supostas “declarações” que o repórter recolhe pintam a incomunicação no momento de querer anulá-la. O louco é aquele que faz palpável a dificuldade para a tradução dos discursos que se entrecruzam nas palavras e nos olhares de todos os seres humanos. Esta fotografia, na qual nossos olhos tomam seu lugar no visor, vai perfilando as distâncias: da liberdade ou não dos movimentos, dos lugares sociais, da classe, da raça, da cultura. A roupa e o lápis desenhavam um abismo. É esse o quadro que se nos mostra? Talvez as fotos possam responder à pergunta.



Passemos à seguinte (ver página anterior): pareceria que é o mesmo Tata Nacho quem interroga (ou desenha, mas não o cremos) a mulher imóvel, imagem vivente da passividade e da resignação. O momento é, sem dúvida, de outro dia, já que o laço no pescoço é menor que na foto anterior. Novamente o “repórter” não olha para a pessoa: está muito ocupado com seu lápis e papel. Tudo na imagem fala: a ampla faixa que contém o derramar da cabeleira da doente, os rasgos na roupa dela e o dandismo dele (manifesto no cuidado dispensado para se pentear e nas abotoaduras dos punhos da camisa), a destruição do reboco das paredes, o marco maltratado da porta. E ali, nesse lugar, tropeçamos com o que seria, para Barthes, o *punctum* (a parte pungente) da fotografia, o terceiro oculto, a mulher cuja presença passa inadvertida para esses dois, que dialogam sem advertir que alguém os escuta. Desde a penumbra, ela, com o gesto quase rodiniano da reflexão, braços cruzados e dois dedos da mão direita levantados até o queixo, roupa de interna, concentração absoluta no que ouve, ela, dizíamos, representa-nos como um espelho de nossa meditação. Enquanto a câmera vê dois que falam sem se olhar, o fotógrafo põe em cena, talvez de modo inconsciente, a outra mulher que ouve e pensa, quer dizer, a nós, que não sabíamos que ali estávamos e continuamos estando. De que fala a paciente? E... Quanta paciência cabe no seu rosto! Que perguntas lhe fazem, que responde? Conta suas desventuras e felicidades, suas razões para estar encerrada, seus delírios e alucinações, as provas que teve que suportar, os miúdos incidentes de seu contato com outros “acastanhados”, seus sonhos ou suas esperanças? Algo de tudo isso ou nada, mas, sem dúvida, com naturalidade, mais além do fogo das paixões, acomodada com resignação no lugar da servidão num mundo falocêntrico. Na foto anterior nos olhava (“Quê me vê?”) o doente a quem Tata Nacho entrevistava; agora não, agora é uma testemunha insólita que revela, porém, o mesmo: a diferença consagrada pelo lápis e o papel de um lado, ante os braços cruzados do outro, certificada pelo contraste entre as vestimentas elegantes e as andrajosas, pela possibilidade de sair do manicômio quando se julgue conveniente. Aqui se agrega algo mais, a diferença sexual, estabelecida em termos de dominação e submissão. No homem do bigode esbranquiçado podíamos suspeitar a possibilidade de dizer, com orgulho, “Não!”. Aqui o rosto da mulher expressa que somente cabe assentir. “Sim, o que o Senhor mandar”. As mãos só existem para cumprir ordens; por isso, enquanto se fala ficam ocultas, uma detrás do braço, a outra detrás do cotovelo. Nós projetamos certamente, quando pensamos que assim está pensando a outra mulher,

nossa embaixadora secreta na cena. Ela, a que escuta sem ver nem ser vista, a silenciosa, dá a chave do desejo inconsciente de quem se aproxima ao lugar mundano, porém excluído do manicômio. Poder-se-á entrar nesse espaço sem ficar, por sua vez, enlouquecido, como aconteceu com o médico do pavilhão de Tchékhev? Um murmúrio se ouve nesta imagem, o do diálogo inicial do romance de Rivera Garza, que continua reverberando e insiste na cumplicidade assimétrica dos destinos da louca e o fotógrafo de loucos.



Chegamos agora a nossa terceira cena, que pertence a um passado sem data e que se sustenta num presente que fica até que retiramos a vista... E depois. Como sempre, o olho e o desejo do fotógrafo não podem ser interrogados: só cabe lê-los, traduzi-los, equivocar-se. Há que correr o risco de dar a palavra às imagens, momento imprescindível, mas esquecido do ato cotidiano de olhar fotografias: vemos sempre as fotos desde um discurso. As garotas estão contentes; o louco, com seu uniforme de louco e seu barrete (de cascavéis?), divertiu-as com algo que disse e o sorriso de todas é discreto; alguma delas nem sequer escutaram a mensagem. Um desliz? Uma dessas coisas “das que não se fala?” Ele sabe o que deve e o que não deve dizer-se, quando tem que se rir e quando se impõe fechar o bico. A alegria delas delata um prazer proibido

e por isso é que ele lhes envia o sinal universal que ordena calar-se. Elas são brancas, belas e estão uniformizadas; erraríamos pouco se dissemos que elas vêm de uma escola de freiras, um liceu de senhoritas. Nos tempos de La Castañeda só as garotas dessas instituições vestiam-se assim.

E ele? Existirá um rosto mais asteca que o deste senhor? Seus traços são como um carimbo de autenticidade ao pé de um documento e nos revelam o segredo de sua identidade: ele é, e não poder ser outro que o sobrinho de Vasconcelos, o mitógrafo da raça cósmica.<sup>10</sup> Para Denis Diderot (1762/1868) houve um sobrinho do músico Jean-Philippe Rameau (*Le neveu de Rameau: Jean François Rameau*) que, enquanto se assumia como louco, desnudava as convenções de seu mundo e de sua sociedade e se permitia soltar todas as verdades que o próprio Diderot não podia expressar com seu próprio nome porque era “politicamente incorreto” (ainda que naquele momento não se usasse esta hipócrita expressão para aludir à hipocrisia). O “sobrinho de Rameau” sabia que sua função consistia em fazer rir às “pessoas honestas” (monte de imbecis hipócritas) e que sem ele se aborreceriam como cachorros; sua loucura consistia em lhes oferecer um álbi porque poderiam diagnosticá-lo, encerrá-lo e, já em nosso tempo, submetê-lo à “ciência médica”. O sobrinho (*lui*) aceita ser a contrapartida da deusa razão, da filosofia “normal” falsamente representada por Diderot (*moi*) que não tinha maior desejo que dar a palavra ao cínico para assim dizer “suas verdades”.<sup>11</sup> Comenta Diderot (1762/1868, pp. 130-131) depois de escutar o sobrinho do músico:

Havia, no que ele disse, muitas das coisas que pensamos e segundo as quais nos conduzimos, mas que não falamos. Eis aí, em verdade, a diferença mais marcada entre meu homem e a maior parte dos que nos rodeiam. Ele confessava os vícios que tinha e que também têm os demais; mas ele não era hipócrita. Não era nem mais nem menos abominável que eles; tão somente era mais franco e mais consequente, e algumas vezes profundo em sua depreciação... Ele deveria chegar longe, a menos que fosse prematuramente detido em sua marcha.

10 José Vasconcelos (1882-1959), advogado, escritor e político mexicano que chegou a ser candidato a presidente da República escreveu, entre outras coisas, uma obra educativa, chamada *La raza cósmica* (1948), na que exaltava os valores ibero-americanos, afirmando que em América surgira uma quinta raça (a raça bronze), resultado de uma miscigenação de todas as outras e, por isso, mais desenvolvida. Segundo o autor, ela poderia erigir uma nova civilização: *Univérsopolis*. Vasconcelos foi também reitor da Universidade Nacional, na época em que triunfou a revolução mexicana.

11 O texto de Diderot está escrito na forma de um diálogo entre *lui* e *moi*. (N. do T.)

Para seus contemporâneos, um louco, louco e perigoso. Que se cale. Para “La Castañeda”! (Bicêtre).<sup>12</sup>

Thomas Bernhard (1931-1989), o romancista austríaco, publicou *O sobrinho de Wittgenstein* (1982), criando ou recriando a personagem de Paul Wittgenstein, que era um filósofo tão grande como seu tio Ludwig, só que, talvez, Ludwig era um pouco mais filósofo que louco e Paul era, talvez, um pouco mais louco que filósofo. Um ficou famoso por sua filosofia; o outro por sua loucura. Enquanto Ludwig dava publicidade a seu cérebro, Paul *praticava* seu cérebro. “O nível do filósofo Ludwig foi alcançado, sem dúvida, pelo louco Paul; um representa, absolutamente, um ápice da filosofia e da história do espírito, o outro, absolutamente, um ápice na história da loucura”. Ludwig é honrado (hoje, não durante sua vida) em todas as partes; Paul era encerrado num hospital e colocado, talvez, em uma camisa de força, quando quis estar na ópera de Viena.

Enquanto Ludwig converteu-se em um filósofo desavergonhado, Paul se converteu em um louco desavergonhado e, de qualquer forma, em parte alguma está escrito que um filósofo só pode classificar-se como tal quando, como Ludwig, escreve e publica sua filosofia; também é filósofo quando não publica nada do que tenha filosofado e também quando não escreve nada... Ludwig era o publicador (de sua filosofia), Paul o não publicador (de sua filosofia)... Uma vez Paul disse que Ludwig era *o mais louco da família*. (Bernhard, 1982/1988, p. 121)

E os biógrafos (Monk, Mc Guinness) de Ludwig, o filósofo, não poderiam deixar de concordar. Loucos, loucos os dois. Para La Castañeda com eles!

Então, é ou não é este louco uniformizado o sobrinho de Vasconcelos, representante de uma raça que é segregada e tomada como objeto de zombaria em seu próprio país? Não diz ele às garotas o que o tio de Paul Wittgenstein dizia: que daquilo que não se pode falar é melhor calar? O gesto que captou o fotógrafo poderia significar: “Há coisas que não se dizem, há segredos intocáveis para vocês e para mim. Até o sorriso cúmplice deve ser guardado. Devemos fazer de contas que não compreendemos o papel que atuamos, vocês como representantes do saber e do poder, capazes de entrar aqui para ver a nós, os loucos, como um espetáculo divertido, como um tema do que poderão fazer fofocas no almoço de domingo”. Chamemos-lhe (porque não?)

12 O Bicêtre é um hospital localizado em Le Kremlin-Bicêtre, nos subúrbios de Paris. O hospital Bicêtre foi originalmente planejado como hospital militar e a construção começou em 1634. Posteriormente, foi incorporado pelo Hôpital Général e depois se transformou em hospício. Seu mais famoso hóspede foi o Marquês de Sade.

“Juan Vicente Vasconcelos” e ponhamos seu discurso em relação com o de seu tio, como o fez Diderot, ao comparar o cínico sobrinho medíocre com o músico, autor de *Les Indes Galantes* ou Bernhard, quando equiparou as loucuras de Ludwig com as de Paul. Estava mais louco nosso “Juan Vicente”, que não publicou e se ateu ao gesto de guardar silêncio, que seu tio José Vasconcelos, o que poderia ter sido presidente de México, o “escreventinho” a soldo da embaixada alemã em 1940, o criador desse insólito mote de nossa Universidade Nacional: “*Por mi raza hablará el espíritu*”,<sup>13</sup> quando este, que sim publicava, (que louco!) dizia (Vasconcelos, 1925):

A nova raça começará a cumprir seu destino, a medida que se inventem os novos meios de combater o calor no que este tem de hostil para o homem, mas deixando-lhe todo seu peso benéfico para a construção da vida... A conquista do trópico transformará todos os aspectos da vida; a arquitetura abandonará a ogiva, a abóbada e, em geral, a cobertura que responde à necessidade de buscar abrigo; se desenvolverá outra vez a pirâmide; se levantarão colunatas em inúteis alardes de beleza e, quiçá, construções em caracol, porque a nova estética tentará amoldar-se à curva sem fim da espiral, que representa o livre anelo, o triunfo do ser na conquista do infinito... Naturalmente, a quinta raça não pretenderá excluir os brancos, como não se propõe excluir nenhum dos demais povos... Não é a guerra contra o branco nossa mira... os mesmos brancos, descontentes com o materialismo e a injustiça social em que caíra sua raça, a quarta raça, virão a nós para ajudar na conquista da liberdade.

Isso era o que sustentava o tio; o sobrinho (mais louco ou menos louco?) contentava-se em dizer às meninas da “quarta raça”, a branca, que era melhor que não rissem, que há coisas em relação às quais é melhor calar-se. Com seu gesto ostensivo mostrava-lhes que os da “quinta raça” sabem aceitar em silêncio que o ditador Porfírio Diaz lhes construa um manicômio e que os doutores e os fotógrafos e as alunas de escolas pagas venham a satisfazer a curiosidade que lhes permite continuar com a certeza de sua superioridade hierárquica na divisão entre os internados e os livres. E o fotógrafo? Outra vez soube fazer presente o essencial: mostrou, entre os apertados corpos da cena, a enorme distância, explorou os vastos abismos entre uns e outros. Os loucos não podem ser integrados no mundo dos que excluem; não respeitam as normas que, claro, são para todos. Juan Vicente Vasconcelos é o máximo agrimensor

13 O reitor Vasconcelos inventou esse mote para a Universidade Nacional de México: “Pela minha raça falará o espírito”.

desses abismos (como o agrimensor de *O Castelo*,<sup>14</sup> esse castelo ao que não se pode aceder e por isso fica no manicômio). Para La Castañeda com o sobrinho louco de seu tio não menos louco!

A raça dominante é a guardiã dos valores e por seus valores, definidos por ela mesma como superiores, é dominante. Quando a raça cresce e se expande, alcança a nobreza ostentosa do aumentativo; transforma-se em *razão*. A outra raça, essa que o povo mexicano costuma chamar, não sem ironia “a raça”, aludindo à própria “raça de cobre”, fica num diminutivo que chega à anulação: é a *sem-razão*. Os fotógrafos de La Castañeda transferiram ao celulóide e ao papel as contradições e os impasses da vida mexicana: mostraram as falácias do diálogo numa sociedade cuja base é a exclusão das maiorias. As poucas chapas que contém este artigo são representações exatas, mais próximas, talvez, da *radiografia* que da *fotografia*, dessas distâncias. Ressuscitar essas imagens é um dever que afronta o risco de fazer pensar que se trata de história, de algo que foi no passado, mas que já não é. Falsa ilusão. La Castañeda continua tão firme como em seus inícios porfirianos, segundo podemos ver cada vez que a segregação mostra algum de seus odiosos rostos. E a arte, como queria Paul Klee (1920), não consiste em reproduzir o visível senão em fazer visível. Essa função é mais notável naquela das artes que parece mais consagrada a “reproduzir o visível”, a fotografia.

Um fotógrafo anônimo surpreendeu o diálogo de “Juan Vicente Vasconcelos” com as pupilas de um colégio de freiras e desnudou assim os pressupostos do encontro entre a razão e a sem-razão no México do século XXI. A foto do sobrinho dialoga com as demais e mostra que os sobrinhos de Vasconcelos são os que passam suas noites nesse dormitório, os descalços do pátio, as crianças dessa “escola” no hospício, os que oferecem suas cabeças ao passar inclemente das tesouras do cabeleireiro, os homens altivos e as mulheres submissas, e assim sucessivamente. Os sobrinhos de Vasconcelos continuam a ser a maioria no México do bicentenário. Para La Castañeda com eles!<sup>15</sup>

*Tradução: Graciela Haydée Barbero*

Psicóloga, psicanalista, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP, doutora em Psicologia Social pela PUC-SP, professora adjunta da UFMT no Curso de Psicologia (*Campus* de Rondonópolis/MT), coordenadora da Clínica Psicológica da Faculdade (CePraPsi).

E-mail: [gracielabarbero@uol.com.br](mailto:gracielabarbero@uol.com.br)

14 Referência ao famoso livro de Kafka. (N. do T.)

15 Não é necessário destacar o paralelismo que existe entre os comentários deste autor argentino-mexicano e os que um brasileiro sensível e inteligente poderia ter feito. As diferenças de nomes de instituições e pessoas nos dois países, não mudariam a essência da problemática. (N. do T.)

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BARTHES, Roland (1982). *La câmara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (2006). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BERNHARD, Thomas (1982/1988). *El sobrino de Wittgenstein*. Barcelona: Anagrama.
- DIDEROT, D. (1762/1868). *Le neveu de Roameau*. 6 ed. Paris: Bibliothèque Nationale.
- FOUCAULT, Michel (1961). *Folie et déraison. Histoire de la Folie à l'âge Classique*. Paris: Plon.
- GARZA, Cristina Riviera (2000). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.
- VASCONCELOS, José (1948). *Lar raza cósmica*. México, DF: Espasa Calpe.

*Recebido em 15/11/2009; Aprovado em 15/12/2009.*