



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL - MESTRADO

ANTONIO MAURÍCIO MARTINS NETO

A ESTÉTICA DA LOUCURA NA FICÇÃO DE JOSÉ ALCIDES PINTO

FORTALEZA

2024

ANTONIO MAURÍCIO MARTINS NETO

A ESTÉTICA DA LOUCURA NA FICÇÃO DE JOSÉ ALCIDES PINTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M341e Martins Neto, Antonio Maurício.

A estética da loucura na ficção de José Alcides Pinto / Antonio Maurício Martins Neto. –
2024. 134 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de
Pós- Graduação em História, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes.

1. Ficção. 2. História. 3. Loucura. 4. José Alcides Pinto. 5. Literatura. I. Título.

CDD 900

ANTONIO MAURÍCIO MARTINS NETO

A ESTÉTICA DA LOUCURA NA FICÇÃO DE JOSÉ ALCIDES PINTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes

Aprovada em: 22/11/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Kleiton de Sousa Moraes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Kênia Sousa Rios
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Iuri Bauler Pereira
Northern Arizona University (NAU)

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Carolina.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta dissertação.

Ao Professor e orientador Kleiton de Sousa Moraes pelo rigor historiográfico, pela atenção dedicada a esta pesquisa e acima de tudo, pela parceria.

Aos Professores Kênia Sousa Rios e Régis Lopes Ramos que desde os tempos do Programa de Educação Tutorial (PET) tanto me instigaram a “pensar difícil” sobre a História (e sobre a Ficção). O que sei sobre a História, devo a vocês!

Ao Professor Iuri Bauler Pereira pela leitura crítica e pelas contribuições feitas durante a banca de defesa.

Ao Professor Nuno Gonçalves Pereira, cujas críticas e comentários na banca de qualificação foram fundamentais para a escrita do que aqui se lê.

Ao Professor Rodrigo Alves Ribeiro pelas preciosas discussões sobre literatura feitas desde a graduação, mas que eu (e minha teimosia) só viria a compreender no mestrado.

Aos colegas da turma de mestrado pelos debates em sala de aula. Aos queridos amigos Daniella, Karol, Jeferson e Alysson pelos ricos debates historiográficos de mesa de bar.

Ao Afonso e à Elisângela pelos anos de acolhimento.

Ao Thiago e à Karina pela amizade e pelos preciosos momentos juntos.

Ao Israel Bezerra pela agradável presença e pelas discussões acaloradas sobre ortodoxia marxista.

À Adriana Pires e ao Maurício Martins pelo amor e pela vida que me deram.

Ao José Airton pelo aprendizado sobre a importância do cuidado.

À minha irmã Beatriz pelo carinho e pelo delicado companheirismo em todos esses vinte quatro anos.

À Carolina Linhares Augusto por me ensinar que “a vida não tem nenhum sentido se não for para dar o salto”.

“O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei.” Jorge Luis Borges (2008, p. 148).

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar as dimensões narrativas e temporais da ficção de José Alcides Pinto, com maior destaque para o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, publicado em 1968, mas sem se restringir a ele. A obra possui um enredo e uma narração não linear e é rica em figurações sobre a realidade, a loucura, a história e o tempo. Esses quatro temas sobre os quais o estudo se debruça de forma mais detida se desenvolvem em uma urdidura complexa e marcada pela desordem. Por conseguinte, a investigação feita aqui atenta para o potencial criativo desta e de outras ficções do autor, como: *O criador de demônios* (1967), *Estação da morte* (1968) e *Manifesto traído* (1979), demonstrando que elas produzem experiências temporais e sensibilidades políticas compartilhadas em uma época e, além disso, evidencia que esse tipo de texto literário possui uma historicidade própria que não é necessariamente uma referência à realidade “factual”. A partir da leitura e do exame de diversas fontes históricas textuais, procura-se propor um sentido para o enunciado literário do escritor em questão, realizando isso a partir de um estudo dos romances citados, bem como textos não literários do autor, como críticas, resenhas e entrevistas. Ademais, também são analisados outros textos de autorias diferentes como colunas em revistas culturais, antologias, suplementos literários de jornais e romances.

Palavras-chave: Ficção; História; Loucura; José Alcides Pinto; Literatura

ABSTRACT

This research aims to analyze the narrative and temporal dimensions of José Alcides Pinto's fiction, with a greater emphasis on the novel *Entre o sexo: a loucura, a morte*, published in 1968, but without being limited to it. The work has a non-linear plot and narration and is rich in figurations about reality, madness, history and time. These four themes, which the study focuses on in more detail, develop in a complex and disorderly fabric. Consequently, the investigation carried out here draws attention to the creative potential of this and other fictions by the author, such as: *O Criador de Demônios* (1967), *Estação da Morte* (1968) and *Manifesto Traído* (1979), demonstrating that they produce temporal experiences and political sensibilities shared in a time and, furthermore, shows that this type of literary text has its own historicity that is not necessarily a reference to "factual" reality. By reading and examining various historical textual sources, we seek to propose a meaning for the literary statement of the writer in question, doing so based on a study of the cited novels, as well as non-literary texts by the author, such as reviews, summaries and interviews. In addition, other texts by different authors are also analyzed, such as columns in cultural magazines, anthologies, literary supplements of newspapers and novels.

Keywords: Fiction; History; Madness; José Alcides Pinto.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa e quarta capa da novela <i>O criador de demônios</i> (1967)	125
Figura 2 – Capa e orelha de <i>Entre o sexo: a loucura, a morte</i> (1968)	126
Figura 3 – Quarta capa e orelha de <i>Entre o sexo: a loucura, a morte</i> (1968)	127
Figura 4 – Folha de rosto e epígrafe de <i>Entre o sexo: a loucura, a morte</i> (1968)	128
Figura 5 – Revista <i>Manchete</i> , edição do dia 27 de março de 1965, página 90	129
Figura 6 – Revista <i>Manchete</i> , edição do dia 27 de março de 1965, página 93	130
Figura 7 – Desenho que figura na página 11 do livro <i>A face do enigma</i> de Dimas Macedo..	131
Figura 8 – <i>O Jornal</i> , edição do dia 22 de dezembro de 1968, página 10	132
Figura 9 – <i>O Jornal</i> , edição do dia 22 de dezembro de 1968, página 10 (detalhe)	133

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	O ECLIPSE DO REAL	21
1.1	O “papel social” dos literatos	23
1.2	Um certo modo de fazer ficção	39
2	AS FORMAS DA LOUCURA	55
2.1	A estética da loucura	57
2.2	As polifonias de Mausie	68
2.3	Um louco poeta	76
3	NARRAR A HISTÓRIA, ESCREVER O TEMPO	84
3.1	“A jaculação homérica da história”	88
3.2	“O tempo sem o tempo”	99
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS	119
	FONTES	122
	ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

Há muito tempo os textos literários são lidos por historiadores profissionais, que objetivam produzir pesquisas sobre os mais diversos temas. As formas de os ler, os interpretar e os problematizar também têm sido as mais diversas, com uns dando maior ênfase às questões da linguagem estética das obras e outros dando maior foco às suas formas históricas. Na presente dissertação proponho uma chave de leitura para uma obra literária, a partir da análise de sua riqueza estética e comunicativa, e também da dimensão social que ela carrega.

Não faz muito tempo que comecei a ler textos literários. Tomei contato mais detido com tal cultura letrada e com as veredas da literatura relativamente tarde, na vida adulta em meados da graduação em História. Mais ou menos por essa época conheci um tal José Alcides Pinto, escritor que nunca tinha ouvido falar, e isso é o comum de acontecer uma vez que ele não faz parte do cânone nacional. José Alcides sempre se impôs em entrevistas e em poemas como um escritor “maldito” e “marginal” que, mesmo com grande erudição acumulada, sempre foi um *outsider*. Sua empreitada em criar tal imagem teve relativo sucesso, uma vez que a fortuna crítica sobre ele reproduziu essa ideia.

Contudo, José Alcides Pinto possuiu uma formação, uma carreira acadêmica (ainda que breve), uma atuação profissional e por fim, um certo reconhecimento formal de sua obra que contrastam um pouco a imagem de escritor marginalizado. Nascido em 1923, no distrito de São Francisco do Estreito, cidade de Santana do Acaraú, estado do Ceará, José Alcides Pinto logo foi enviado pela família à Fortaleza para completar seus estudos básicos. Posteriormente, deixou o estado do Ceará no ano de 1940 com destino à cidade do Rio de Janeiro, onde só chegaria em 1945, pois ficara cinco anos pelo Recife.¹

Ao chegar no Rio de Janeiro construiu sua vida como jornalista e escritor durante as décadas de 1950 e 1960. Formou-se em Jornalismo pela Faculdade Nacional de Filosofia, vinculada à Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1954, abrindo-lhe as portas para trabalhos em grandes e médios jornais da cidade: *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, *Tribuna da Imprensa* entre outros. Concomitante a essa profissão publicou seus primeiros livros de poesia em editoras relevantes da época como a Pongetti, G.R.D. e José Álvaro, o que lhe rendeu uma boa circulação no meio editorial, cujo auge foi na década de 1970. São pertencentes a este período as principais obras citadas na presente dissertação, com destaque às duas principais: *Entre o sexo: a loucura, a morte*, publicada pela Gráfica Record Editora e *Estação da Morte*, pela José Álvaro Editor.

¹ Para um resumo sobre a biografia do escritor, ver: MACEDO, Dimas. **A Face do Enigma**: José Alcides Pinto e sua escritura literária. 2. ed. Fortaleza: Imprece, 2012. CATUNDA, Márcio. **Na Trilha dos Eleitos**. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1999.

Considerando o conjunto de sua produção, esta época contém suas obras de maior aclamação crítica, apesar disso, José Alcides continuou a publicar prosa e poesia até o ano de sua morte, 2008. O ano de sua morte coincidiu com o maior entre os vários prêmios literários agraciados ao autor: o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra.

Desde o primeiro contato com os seus livros, e guiado por uma certa inquietude, notei uma presença constante nessas obras: a loucura. Foi sobre esse componente que decidi delimitar um recorte para pesquisar a ficção de José Alcides e aos poucos compreendi que para atribuir um sentido a ela precisava me atentar para os modos narrativos e temporais da literatura alcideana.

Para escrever tal pesquisa, é necessário entender já de partida que os escritores e escritoras possuem seus espaços de liberdade criativa, gerando lugares que permitem a eles escaparem dos meros fatos, dos quais a história científica tradicionalmente se ocupou. Os textos literários advindos desse ato de criação são formas de discurso que se relacionam, de uma forma muito peculiar, com saberes, ideologias, ideais políticos e condições socioeconômicas de uma dada sociedade, como afirmou Nuno Gonçalves Pereira, estudioso da obra de José Alcides Pinto². Em virtude disso, a investigação de tal processo ficcional é de extrema relevância para uma historiografia da literatura que se propõe a produzir um novo saber e não sublinhar o já sabido a partir das obras.

Nesse sentido, me proponho analisar e refletir sobre como José Alcides Pinto a partir do romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* articulou literatura, temporalidade e história a partir de figurações em torno dos temas da loucura e da revolução. O livro é dividido em seis partes e narrado pelo protagonista, um poeta “doente mental”, cujo nome quase nunca é referido, com exceção de uma única vez na qual ele é identificado como Artur, por isso, e fazendo jus à atitude da obra, optei por trata-lo como “louco poeta”. Este homem encontra-se internado em uma Clínica de Repouso junto com mais “Seis internos, seis doentes à procura de curar suas neuroses”³. Entre idas e vindas da memória deste narrador-protagonista, passando pela sua infância, juventude e meia idade, o leitor é apresentado a diversas circunstâncias, personagens e temas: sexo, morte, política, família, a bela e fascinante Mausie - com quem o poeta mantém relações amorosas - metalinguagens a respeito da literatura, ideias de uma revolução no país, críticas ao Regime Civil-Militar brasileiro, figurações do presente no qual

² PEREIRA, Nuno Gonçalves. **A Escrita da história na Trilogia da Maldição**: cantares de um anjo maldito. Dissertação (Mestrado). Curso Mestrado em História Social, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004. p. 139.

³ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a. p. 13.

vivem os personagens, reflexões sobre o passado do Brasil e vislumbres sobre seu futuro e de toda a humanidade.

O romance configura-se como uma narrativa sobre a loucura cuja forma estética não segue uma linearidade, além de apresentar um desenvolvimento constante do fantástico e do alucinado. Não possuo pretensões de investigá-lo, com vistas a afirmar o que é o louco ou o que é a loucura. Com efeito, pretendo-me a um esforço de formular como ela circula na obra, a partir das seguintes perguntas geradoras: Quem são os considerados loucos na trama? Como eles ficaram loucos? Quais figurações esses loucos fazem da realidade à sua volta? Em que medida essas formas de loucura influenciam a ordem narrativa do romance? Como isso pode bagunçar os tradicionalismos formais que muitas vezes se espera do gênero romanesco?

Essas questões podem ser formuladas a partir do momento que lemos a literatura e seu discurso ficcional não como um mero reflexo ou representação da realidade, algo certamente empobrecedor, mas sim como quando compreendemos ela como parte importante da narrativa que funda um “real”, dada a sua capacidade de fazer e transformar. O historiador Michel de Certeau faz reflexões nesse sentido em um estudo no qual examina de forma crítica o estatuto da ficção na historiografia:

De fato, apesar do quiprocó de seus estatutos sucessivos ou simultâneos, a ficção – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas – é um discurso que dá forma ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Desse modo, ela opõe-se, fundamentalmente, a uma historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real. [...] Com efeito, ela lida com uma estratificação de sentido, relata uma coisa para exprimir outra, configura-se em uma linguagem da qual extrai, indefinidamente, efeitos de sentido que não podem ser circunscritos, nem controlados. Diferentemente do que se passa com uma linguagem artificial – em princípio unívoca – ela não tem espaço próprio [*propre*]. Ela é metafórica. Movimenta-se imperceptível, no campo do outro.⁴

Portanto, é preciso tomar alguns cuidados já que a própria análise da dialogicidade de um texto literário em relação a outros discursos como o da crítica, ou mesmo o jornalístico, pode ser algo problemático. O perigo de tal correlação é cair em uma análise focada em ressaltar possíveis referências no romance à realidade, ou mesmo tratar trechos dessa literatura como uma resposta direta a um outro literato ou crítico. Logo, procurarei evitar tal uso documental das fontes literárias e, em contrapartida, abordarei estas de modo a considerar seu potencial criativo. Dominick Lacapra afirma, em seu artigo “A História e o Romance”, que uma “perspectiva documental” é aquela que só vê na fonte potencial de nos contar algo factual sobre

⁴ DE CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise**: entre a ciência e a ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 48.

o passado.⁵ Para o autor, o uso documental e factual da fonte literária renuncia àquilo que é a sua característica principal: a capacidade imaginativa de, tanto formular sobre, quanto deformar a realidade à sua volta, criando novas realidades possíveis, ideia muito cara à metodologia da presente dissertação.

Além disso, é interessante desenvolver para essa questão em específico o que o filósofo Mikhail Bakhtin diz sobre o assunto. O ponto inicial, no seu estudo sobre “Os gêneros do discurso”, é que em nossa fala, assim como nas obras de arte, no discurso científico, jornalístico, oficial entre outros, só nos exprimimos através de enunciados, estes são “formas relativamente estáveis”. Os enunciados são de diversos tipos e todos eles:

[...] da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico - tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados dos outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). [...] O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso [...].⁶

O ponto final de tudo isso é a transmissão da palavra ao outro. Busco pensar junto a essas ideias de Bakhtin para construir minhas reflexões e como uma forma de evitar um “uso documental” da fonte literária. Logo, considero pertinentes correlações entre ficções literárias e outros tipos de discursos, afinal, a ficção também objetiva essa transmissão da palavra ao outro. Assim, a especificidade do texto literário, no que tange à dialogicidade com outros discursos, será tratada aqui considerando a escrita e a recepção. Diante disso, na dimensão da escrita, a análise foca principalmente nos enunciados do romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, no seu discurso narrativo, nos tempos que ele evoca, na estrutura da trama, nos diálogos que ele mantém com outras obras do autor e de outros escritores. Em suma, interessa saber como o livro inscreve um real próprio. Outro romance analisado, mas com menor destaque, é o *Estação da morte* que também foi publicado por José Alcides em 1968 e guarda semelhanças com o conteúdo de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Na dimensão da recepção, tenho por fontes principais outros textos literários do autor, fortuna crítica sobre sua obra e material de imprensa sobre ele, como entrevistas, veiculadas da antologia *Fúrias do oráculo: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto* (1996), volume organizado pelo crítico e poeta Floriano Martins.

⁵ LACAPRA, Dominick. História e Romance. Tradução de Nelson Schapochinik. **Revista de História**. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 107-124.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 275.

Ainda no âmbito da recepção investiguei colunas de duas revistas sobre cultura e política: a *Revista Civilização Brasileira* e a *Leitura*, além de suplementos literários de jornais. De acordo com Dominick Lacapra essas leituras críticas são importantes, pois “colocam o problema de como os textos são lidos, explorados e violados em diferentes grupos sociais, instituições e situações”⁷, logo, colocam em questão as visões de mundo que movem certas interpretações.

Desse modo, também é importante pensar sobre os múltiplos tempos históricos existentes nos dois principais romances analisados, bem como entender a maneira que eles deformaram, a partir de suas operações ficcionais, o tempo no qual existiram. Meu objetivo, contudo, não é situá-los ou referenciá-los a partir de um suposto “contexto” cronológico maior, mas sim entender como os textos do autor foram fruto de um tempo e como se relacionaram com ele, recriando, respaldando, negando e entrando em conflito com outras perspectivas. Assim, também me proponho a investigar as nuances temporais dos livros e construir um sentido possível para os enunciados de José Alcides Pinto, entendendo como ele contruiu o funcionamento do seu discurso em meio às demais produções culturais do louco ano de 1968.

Como nos advertiu Michel Foucault em sua conferência “O que é um autor?”⁸ os escritores e escritoras podem tematizar uma série de temas reconhecidos e legitimados pela crítica especializada e pelo público, de modo que isso beneficie sua circulação e seu reconhecimento. Em resumo, o filósofo denomina isso de construção do dispositivo da autoria. Conduzindo esse raciocínio para uma reflexão sobre as produções literárias que circulavam no Brasil da década de 1960, esbarramos em certas convenções que sugerem temas específicos e até alguns critérios para que determinado escritor ou escritora tivesse sua obra inserida no rol da chamada “literatura nacional”: a tematização da identidade nacional ou um certo comprometimento com a “vida nacional”. Nesse sentido investigo como o livro de José Alcides Pinto se relacionou com tal estado da arte⁹.

Sobre esse tema, Abel Barros Baptista afirma em seu *O livro agreste* que nesse período se consolidou um paradigma crítico responsável pelo estabelecimento desses “critérios”, ainda que de forma velada. Segundo ele, o paradigma remonta às aspirações nacionalistas dos

⁷ LACAPRA, Dominick. *Op. cit.*, p. 119.

⁸ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” Em: **Ditos & Escritos III**. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

⁹ A produção literária e crítica de José Alcides Pinto pode remeter ao extenso debate bibliográfico existente sobre a experiência cultural e política daquelas décadas. As discussões são as mais variadas e remetem a quais os significados e as propostas políticas da chamada “arte nacional-popular”, o debate sobre seria o papel da arte em uma política engajada, revolucionária de esquerda. Remete também ao papel das teses oficiais do Partido Comunista Brasileiro sobre o assunto, ao papel da indústria cultural nessas produções e etc. Para uma análise detalhada sobre as diversas e divergentes posições existentes nesse debate ver: NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

intelectuais envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922, que possuíam pretensões de criar uma literatura “genuinamente nacional” e preocupada com a construção da nação brasileira. Dando continuidade a essa noção, aparece a “Teoria da formação” da literatura brasileira segundo o crítico Antonio Candido, esboçada no seu livro homônimo, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, originalmente publicado em 1956. Neste, a literatura brasileira foi caracterizada pela representação da realidade e “identidade” brasileira, além de profundamente compromissada com a “vida nacional”. Baptista aponta que esse projeto nacionalista já existia desde o programa literário dos românticos no século XIX e que foi dominante da década de 1950 adiante, no que se entendia sobre a literatura produzida no Brasil. O autor afirma que essa era a perspectiva não só de intelectuais como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, como de instituições como a Universidade de São Paulo e o Departamento de Cultura:

A escola e o jornal uniram-se na ideia da literatura como componente privilegiado da sociedade, na ideia de que o reforço do caráter nacional da literatura seria instrumento de progresso, na ideia, em suma, de cooperação histórica da literatura com outros ramos da atividade intelectual em vista da mesma finalidade de ilustração e progresso nacional.¹⁰

Partindo dessas considerações, o primeiro capítulo discute as relações que o romance de José Alcides Pinto estabeleceu com certa noção propagada pela crítica literária em voga no Brasil dos anos 1960 de que a “realidade social” possuía um papel muito específico a ser desempenhado em uma obra literária. Dessa forma, reconstruindo as ideias presentes na produção ficcional do autor, busquei identificar - a partir de seus modos narrativos - como elas estabeleceram uma relação conflituosa com esse paradigma, de modo a desagregar suas ideias. Tal tensão entre esses discursos no que tange ao tema das artes literárias expõe diferentes concepções do que era a arte e qual sua função para a sociedade da época, além de demonstrar diferentes propostas estéticas que contribuía de formas muito distintas para as utopias políticas daquela historicidade.

Tais reflexões foram desenvolvidas tendo como ponto de partida o conceito de “Regime de estético da arte”, proposto pelo filósofo Jacques Rancière¹¹, a partir do qual procurei me orientar para compreender os enunciados e as proposições estéticas e políticas de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Segundo o autor, no que tange à literatura, o termo “regime estético das artes” diz respeito as diversas realizações formais do romance e da poesia dos últimos três

¹⁰ BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 47.

¹¹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005.

séculos, que ajudaram a estruturar uma proposta artística com novas sensibilidades estéticas e políticas: desobrigação da arte literária em “respeitar” regras e hierarquias de temas e gêneros, adoção de uma narração fragmentária, prevalência do narrativo sobre o descritivo, em suma, características que antes eram consideradas as partes “não-artísticas” das obras se transformaram no próprio princípio da arte.¹² Uma definição mais direta das características do “regime estético” na literatura moderna encontra-se em um dos seus mais recentes livros publicados no Brasil, *As margens da ficção*:

A literatura [...] Rompeu a barreira que separava as vidas sem história das vidas capazes de encontrar as vicissitudes da fortuna e as incertezas do saber. Recusou assim as grandes formas de articulação entre temporalidade e causalidade que estruturavam a ficção aristotélica e estruturam a narrativa científica sobre a sociedade. Fez isso para aprofundar a potência do "momento qualquer", esse momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno em que uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam e em que a inatividade de um devaneio entra em harmonia com a atividade do universo. Construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar acontecimentos e atores; e outras maneiras de entrelaçá-los para construir mundos comuns e histórias comuns.¹³

Essas características formais estão muito presentes na obra de José Alcides Pinto aqui estudada e por isso, tal conceito exposto por Jacques Rancière é útil para pensar as explorações feitas na presente dissertação. Este tema dos aspectos desagregadores das artes literárias é perseguido por Jacques Rancière em grande parte de sua obra, na qual ele dialoga com críticos da literatura moderna como Georg Lukacs e Erich Auerbach e desenvolve a relação dessas mudanças artísticas com a “historicidade democrática” dos últimos séculos. Dessa forma, pensando junto as produções deste autor, o uso que faço da ideia de “estética”, não quer remeter a utilização usual de “belo” que esta noção possui no campo da teoria da arte, mas sim, referir-se a este “regime específico de identificação e pensamento das artes”¹⁴, no qual estes novos modos de fazer, ver e pensar as artes literárias emergiram.

Nesse sentido, tomo o conceito citado como ponto de partida uma vez que o “romance estético” de José Alcides Pinto traz tematizações e problematizações produzidas por personagens marginais, como são os “doentes mentais”, além de peças literárias desagregadoras (como a loucura, a metanarrativa, o fantástico, o mítico, o delírio e a imoralidade) que conduzem a uma quebra da mimese aristotélica, ou seja, desconexão completa entre tema e modo adequado de o representar. Portanto, não buscarei estruturar uma “estética” como

¹² RANCIÈRE, Jacques, *Op. cit.*, p. 36.

¹³ RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 12-13.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005, p. 13.

investigação do belo ou do sensível em José Alcides Pinto, mas sim entender as implicações do encadeamento tipicamente “estético” na sua obra.

No segundo capítulo, buscarei pensar o romance a partir de tonalidades dialógicas menos contrastantes, ou seja, deixando de lado ideias como a comparação com o paradigma da formação da “literatura brasileira” e dando um maior destaque à própria obra. Desse modo, analisarei como o próprio livro dá um tratamento peculiar ao elemento do desatino/“doença mental”, elencando-o como figuração fundamental para pensar as questões humanas pela via da ficção e de modo a ressignificar tais signos presentes em nossa cultura. Por fim, procurarei refletir como tal loucura literária se configura como uma proposta romanesca que busca pôr em movimento tal gênero, suas convenções e formas, visando em última instância um romance cuja leitura remete a uma própria experimentação da insanidade e do delírio.

No terceiro capítulo investigarei as temporalidades em torno do romance a partir do exame do que considero ser sua experimentação temporal, produzida a partir da tematização e figuração de dois temas na sua narrativa: a história e o tempo. Buscarei pensar em que medida a experiência com a loucura identificada no capítulo 2, seja aquela dos personagens ou a do leitor, produz um novo tempo com uma proposta estética e política próprias. Por fim, coloca-se tais propostas estéticas em perspectiva com as tendências gerais da produção cultural brasileira, que nos anos 1960 passava por um forte refluxo que reavivou temas já tradicionais na nação, demonstrando também abertura para aquilo que ficou conhecido pelo nome de “vanguardas artísticas”.

Dessa forma, o que pretendo construir com esta dissertação é o entendimento de que investigar a forma, a linguagem e a operação ficcional dos textos literários é fundamental para uma historiografia literária que não seja refém da ideia de que as obras supostamente revelam “informações” e “fatos” da História, mesmo porque concordo com Gilles Deleuze quando este afirma em uma conferência sobre “O que é um ato de criação?” que, “[...] A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte nada tem a fazer com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente a menor informação”.¹⁵ Assim, a presente pesquisa tenta lidar com o desafio que é assumir que as artes literárias, assim como outras, possuem certas peculiaridades e dignidades que são difíceis de transpor para outras linguagens como a acadêmica e disciplinar da historiografia. Para que tais concepções não se tornem um mar de incertezas, procuro pensar junto a outra ideia deste filósofo na qual ele afirma: “[...] É preciso tratar as ideias como potenciais já engajados neste ou naquele modo de expressão e inseparáveis

¹⁵ DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 341.

do modo de expressão [...]”¹⁶, ou seja, os rastros que segui para que pudesse dar possibilidades de leitura para os livros aqui abordados atentam para suas especificidades enquanto discurso romanesco, procurando entender os enunciados de José Alcides no seu âmbito narrativo e não transpondo-os para a esfera da comunicação e do discurso mais corriqueiro.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 332.

1 O ECLIPSE DO REAL

Esta estória é absolutamente inverossímil. Todo aquele que procurar relacioná-la com fatos da vida real terá, sem dúvida, alcançado seu objetivo: o de se tornar ridículo.¹⁷

A linguagem só existe quando colocada em movimento. Independente das formas pelas quais as pessoas fazem isso, é a partir de certas trocas recíprocas entre seus enunciados que a linguagem entra em circulação. Essa circulação é o diálogo. O ponto chave deste início de dissertação é o diálogo entre o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* e diferentes textos da década de 1960, que têm em comum o tema da cultura. Enquanto os lia pude notar vários aspectos: um crítico literário polemizando com o outro, um capítulo de romance ironizando a censura, um escritor de meia idade em diáspora, saudando e louvando jovens poetas conterrâneos, um velho intelectual elogiando literaturas de ficção de suma importância para a “realidade nacional”, a coluna de uma revista cultural elogiando a “poesia social” não demagoga e por aí vai.

Depois que os reli por mais de uma vez, observando as notícias, as opiniões, as operações literárias e os desentendimentos que surgiam, notei neles certa variedade de perspectivas. Isso fez com que eu deixasse de enxergá-los como meros textos, e passasse a entendê-los como acontecimentos coletivos, nos quais a palavra é constantemente passada de um a outro. Foi esse princípio de dialogicidade, pensado originalmente pelo filósofo Mikhail Bakhtin na sua *Estética da criação verbal* que me inspirou a cruzar esses textos, de modo a pensar eles menos pela sua conexão cronológica (o fato de serem textos dos conturbados anos 1960) e mais pelas suas conexões problemáticas. Portanto, nas páginas seguintes o leitor ou a leitora estará diante de uma investigação que buscará mostrar como, explícita ou implicitamente, alguns textos referendaram a ideia de um outro, ou fizeram a ele um contraponto; como os deformaram, os recortaram, os mutilaram, fizeram bricolagem ou os amassaram e os jogaram no cesto do lixo de papel. Em síntese, importa saber como estes escritos assumem em relação ao outro uma “posição responsiva”.¹⁸

A partir da leitura desses papéis pretendo ressaltar, problematizar e pensar em perspectiva os vários enunciados proferidos, levando em consideração seus diferentes suportes e gêneros de discurso. Por sinal, já é momento de os apresentar: a fonte principal da dissertação, o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, e duas revistas culturais, a saber a *Leitura* e a *Revista Civilização Brasileira*, das quais analisarei colunas específicas de crítica literária e

¹⁷ PINTO, José Alcides. **Estação da morte**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968b.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

algumas seções de jornalismo sobre assuntos culturais. As publicações analisadas são do período entre os anos 1963 e 1968, no caso da revista *Leitura* e 1965 até 1968 para *Revista Civilização Brasileira*. Eventualmente, alguns textos da já mencionada antologia *Fúrias do oráculo: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto* (1996), organizada pelo poeta e crítico Floriano Martins serão examinados para complementar os raciocínios.

Cada uma dessas fontes será pensada a partir da noção de “Regimes de identificação da arte”, proposta por Jacques Rancière no texto *A partilha do sensível*, no qual ele diferencia e coloca em oposição o “regime poético ou representativo” e o “regime estético”. Buscarei identificar, comparar e problematizar as formas pelas quais os discursos presentes nelas se relacionam com cada um desses dois principais modos específicos de dizer, de ver e de fazer as artes literárias. Segundo Rancière, os regimes, enquanto categorias de análise, podem sublinhar uma série de convenções, regras, ou mesmo características comuns, ainda que dispersas nas obras e textos críticos citados. Sobre eles, o autor afirma:

O regime poético - ou representativo - das artes. Este identifica o fato da arte - ou antes, das artes - no par poiesis/mímesis. O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações.¹⁹

É importante ressaltar que, para Jacques Rancière, o “regime representativo” é o domínio da mimesis e ambos perderam espaço nas artes na medida em que, durante a modernidade, a literatura, a pintura, o cinema entre outras formas passaram a ter outras características mais abertas ao comum, ao cotidiano e despojadas de hierarquias de temas e gêneros. Nesse sentido, possuindo consciência de que o conceito de mimesis é articulado de modo diferente por outros autores e autoras, o uso que faço dele na presente pesquisa se identifica com a proposição de Rancière. Ainda segundo este autor, em oposição a este existe o “regime estético das artes” que é:

[...] aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.²⁰

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005, p. 29.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Op. cit.*, p. 34.

Considerando tais ideias como balizadoras da reflexão aqui proposta, buscarei investigar a dialogicidade do texto literário de José Alcides Pinto com os outros discursos existentes no período, marcadamente a crítica literária. Os dois periódicos elencados, que serão analisados na seção “1.1 A ‘participação social’ dos literatos”, foram selecionados a partir de um levantamento de fontes a partir do qual selecionei revistas culturais de relevância para a cena literária tanto do Rio de Janeiro como de outras regiões do Brasil. Delas, recortei edições e colunas específicas, anúncios de lançamento de livros e resenhas de diferentes autorias, incluindo do próprio José Alcides Pinto, das quais algumas delas tratam implicitamente de temas presentes no romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Desse modo, o presente capítulo também tem como objetivo analisar em que medida o livro se insere em uma lógica baseada na “participação social”, se referenda ou a contesta. Nesse sentido, faz-se necessária uma análise mais detida à estrutura formal do livro que consiga avaliar o seu diálogo com esses outros textos da mesma historicidade; algo que será feito na seção “1.2 Um modo de fazer ficção”. Assim, pretendo ao longo do capítulo, seguir tais rastros de forma a identificar as possíveis tonalidades dialógicas dos textos.

1.1 A “participação social” dos literatos

Na edição de junho de 1966 da revista *Leitura*, em uma coluna avulsa e não assinada, podemos ler o seguinte: “Nossa época já não comporta o alheamento, a dúvida, o medo, o isolamento. Nenhum criador pode mais cruzar os braços aos problemas de sua Pátria”²¹. Essa afirmação é paradigmática para a arte literária no Brasil dos anos 1960 e é com ela que diferentes críticos e escritores tentaram se relacionar da forma menos problemática possível. De algum modo, *Entre o sexo: a loucura, a morte*, assim como outros textos críticos da década de 1960, estão imersos nesse clima e tomam uma atitude diante de tal afirmativa. Portanto, é importante dimensionar em quais termos e perspectivas tais diálogos aconteceram. Desse modo, por tematizar essa questão importantíssima para a discussão sobre arte e cultura no Brasil e, além disso, por ter sido um periódico para o qual José Alcides Pinto escreveu, a Revista *Leitura* será citada nesta argumentação.

Assim, é importante situar a citação anterior, bem como detalhar as características do periódico em questão. A revista *Leitura* do Rio de Janeiro foi uma espécie de boletim bibliográfico sobre diversos assuntos relacionados à cultura e principalmente à literatura e publicada mensalmente de 1942 até 1968. Em um estudo sobre “Literatura e política cultural

²¹ LEITURA. “Os Catadores de Siris”. *Leitura*. v. 106-107, mai./jun., 1966. p. 4.

pelas páginas de ‘Leitura’”, Cláudia Rio Doce buscou investigar as confluências e divergências entre os diferentes textos críticos, editoriais e até mesmo publicitários existentes no periódico. A autora concluiu que desde os anos 1940, e ao longo das décadas seguintes, foi notória na revista a valorização de uma certa ideia de literatura que fosse comprometida com a “realidade brasileira”. Tal compromisso seria fundamental para uma “democratização da cultura”, aproximação entre escritores e leitores; intelectuais e “povo”:

O que podemos observar na revista é a formação de determinado perfil que se desdobra através de suas colunas e artigos, o que não quer dizer que não haja espaço para opiniões contrárias. Estas são em número bem menor, é verdade, mas contundentes. Não chegam a configurar uma polêmica, apenas algumas vozes dissonantes do conjunto. A ideia principal da “boa literatura”, tal como entendida pela revista, é aquela engajada, preocupada com as grandes causas sociais. O “bom escritor” é aquele que, por se preocupar com as grandes causas sociais, está próximo do povo. [...] Explica-se, assim, a importância da arte comprometida com a verdade e a denúncia. Como mencionamos anteriormente, não raras vezes, tanto nos artigos como nas colunas, há a valorização de romances que têm personagens que “vivem de verdade”, que não são “bonecos” nem “seres inventados”, bem como do escritor que compõe seu texto intuitivamente, em contraposição ao saber técnico, ao autor que se utiliza de “truques” de construção, de “métodos e processos esquemáticos absorvidos às pressas.”²²

Portanto, fica evidente que os discursos vinculados pelo periódico, entendiam a “participação social” nos seguintes termos: os literatos, a partir de suas ficções, deveriam produzir uma “identificação com o outro”²³ sendo este outro, o leitor. Por conseguinte, era hegemônica na revista, a ideia de que uma literatura era “participante” a partir do momento que tratava da “realidade nacional”. Sobre o trecho de 1966, citado mais acima, cabe informar que era parte de uma coluna pequena, não assinada, na qual foi resenhado o último livro de poesias de autoria de José Alcides Pinto, publicado naquele mesmo ano. Vejamos um trecho maior:

José Alcides Pinto, que acaba de publicar pela editora Gumercino Rocha Dórea sua obra poética, reunida sob o título geral de *Cantos de Lúcifer*, tem, agora, numa edição de *Leitura*, seu mais recente livro de poesia – *Os Catadores de Siris*, poema-rio, elaborado num sentido diferente de sua poesia, anterior, surrealista por natureza. Nos *Catadores de Siris*, poema de fundo social e participante, Alcides Pinto rompe com o esteticismo formal e supra-real de *Cantos de Lúcifer*, e situa-se com propriedade, como um poeta de primeira grandeza, integrado na literatura de *engagement*. É este um poema de denúncia, em que conta a dignidade de um poeta que não aceita acomodações, e que está, por isso mesmo, disposto a mudar radicalmente o rumo de sua arte, transformando-a em veículo do povo. É uma tomada de consciência verdadeiramente digna de um artista, que, antes de qualquer sentimento visa os interesses e os desafios da causa popular. Nenhum criador pode mais cruzar os braços aos problemas da Pátria. Assim compreenderam Maiacovski, Federico Garcia Lorca, e. Carreira Guerra; e assim pensam Neruda, Guillen, e outros grandes vultos da história da literatura em todo o mundo. E mais importante se tornam *Os Catadores de Siris* pela sua linguagem criativa, sem cair o autor no folclore e no discursivo, que é o

²² DOCE, Cláudia Rio. Literatura e política cultural pelas páginas de *Leitura*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)**. São Paulo. n. 54, p. 67-86, set./mar. 2012, p. 81-82.

²³ DOCE, Cláudia Rio. *Op. cit.*, p. 86.

lugar comum, a constante na poesia dos nossos chamados poetas de “participação social”.²⁴

Mais abaixo da superfície do texto existe uma questão estética sobre o entendimento dos modos de narrar da poesia e a relação disso com a participação social. Para o autor do texto a efetiva intervenção prática das artes literárias no mundo social, isto é, a “participação social” dos literatos é bem mais compatível com o poema de caráter “social” (*Os Catadores de Siris*) do que com o poema mais desordenado do ponto de vista linguístico, como é o caso de *Cantos de Lúcifer* que é considerado pelo autor da matéria como um mero “esteticismo formal”. Este em uma proposta supostamente mais surrealista e aquele em uma mais “realista”. Tal análise é paradigmática e já adianta um pouco as perspectivas que podemos traçar entre o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* e a questão mais geral de sua historicidade: a do engajamento/participação artística. A repercussão do livro *Os Catadores de Siris*, de acordo com esse viés realista, continua ressonante no ano seguinte, em que novamente lemos na mesma revista uma outra análise bem parecida e também não assinada:

Os Catadores de Siris – de José Alcides Pinto (Editora Leitura): poesia social, de raízes populares, marcadamente abeberada em uma síntese cabralina, utilizando com muita propriedade a técnica da repetição que lhe dá toda autenticidade de um protesto que jamais se aproxima do demagógico ou do pseudo poema de tantas pretensões ‘participantes’.²⁵

O assunto era tão pungente na época que, por vezes, encontramos textos do próprio Alcides Pinto no mesmo periódico, nos quais ele dá conta dessa questão a partir das notas críticas sobre outras obras da época. Vejamos em que termos o escritor entendia isso, a partir de uma resenha publicada em 1964 sobre *Aldeota*, o romance do escritor Jader de Carvalho.

Certamente que *Aldeota* é o mais ousado romance escrito nestes últimos anos. Não é apenas um romance do Ceará. Um romance do Nordeste. Seria ingênuo pensar assim. É um forte e poderoso libelo contra os espoliadores do povo, de políticos inescrupulosos que se mantêm no poder à custa de roubalheiras, bajulações e subserviências.

E não fica só nisso a denúncia do autor. Com seus conhecimentos de causas jurídicas, e do fenômeno social brasileiro, ele arma o livro de um sentido histórico uniforme, a par de um levantamento sócio econômico da vida em sua mais elementar estância, desde o tangedor de burros – o camboeiro, com sua vida apagada e limitada, pés escalavrados sobre o solo cru – um sol de vidro a lhe morder impiedosamente a nuca – ao contrabando de automóveis, geladeiras, televisões, café, etc. [...] Para melhor classifica-lo, *Aldeota* é o romance do Nordeste que faltava ser escrito, e que Jader de Carvalho, com sua aguda inteligência e sua visão lúcida dos problemas socioeconômicos, entrega ao público brasileiro, num momento necessário.²⁶

²⁴ LEITURA, *Op. cit.*, p. 4.

²⁵ LEITURA. “Panorama”. *Leitura*. v. 108, ago., 1967. p. 103.

²⁶ PINTO, José Alcides. “A Aldeota”. *Leitura*. v. 89, dez., 1964. p. 24-25.

Nesta análise, de 1964 vemos José Alcides valorizar o romance tanto pelo sua face de denúncia de uma realidade injusta, isto é, algo da realidade que o livro documenta, quanto por um certo desvelamento do real que a obra pratica, ou seja, algo que não está óbvio nem aparente em meio ao caos dos fatos corriqueiros e cotidianos, e que precisa ser posto à vista.

O interessante de se problematizar aqui, é como seu discurso esteve imerso nessa geia geral que foi a “participação social” dos artistas, no que tange a sua produção crítica, mais eminentemente na década de 1960. Podemos ver alguns outros indícios disso no número 95 da revista *Leitura*, em que ele afirma em uma coluna denominada “Nova geração paraibana”, o seguinte:

Desponta, em João Pessoa, Paraíba, uma nova geração de poetas. [...] É uma geração rica de motivação artística. Seus experimentos denunciam uma ansiedade nova, individual; uma participação direta com os problemas do povo e aspirações mais imediatas. A angústia que emana de sua arte não é apenas metafísica. Origina-se dos problemas sociais, da incompreensão, da dúvida, do medo, por vezes, de viver. Viver um mundo sob a indiferença e o egoísmo dos homens. O que faz a nova geração paraibana? Trabalha ininterruptamente. Os empecilhos a vencer são imensos. O meio-ambiente asfixia. Mas a reação é mais forte. É uma geração que se mantém na esperança de um futuro promissor.²⁷

É importante de ressaltar a postura de José Alcides em valorizar o que ele entende por uma arte com participação social, postura que ele defende até mesmo quando passados os anos 1960, como vemos na seguinte entrevista concedida a Luís Sérgio Santos, presente no volume *Fúrias do oráculo: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto* (1996), mas publicada originalmente no suplemento DN Cultura, do jornal *Diário do Nordeste*, de Fortaleza em 04/10/1984.

[Entrevistador:] Por que você, de uma tacada só, está tratando do pornô e do social?
[José Alcides Pinto:] A linguagem poética é uma só, os temas não importam. Por isso, pornô e social harmonizam-se no contexto dos dois livros que ora lanço ao público [*Relicário pornô* e *Guerreiros da fome*]. É bem verdade que cada um tem seu destino, metas bem definidas. Modéstia à parte, sei lidar bem com o inferno das mulheres e as misérias do mundo. No fundo, no fundo mesmo, são duas coisas diversas, mas que se atraem por polos diferentes. Sinto-me muito à vontade quando falo de sexo, em qualquer aspecto. No que tange ao problema engajado e/ou de denúncia social, jamais fugi desta problemática, pelo contrário, ela se reflete em toda a minha arte, da poesia à ficção, dos meus trabalhos de natureza crítica ao teatro. Em todos esses gêneros o social está presente. Um escritor, um poeta, não pode (nem deve) cruzar os braços diante da injustiça.²⁸

A despeito das distâncias e diferenças que possam existir - afinal, cerca de vinte anos separam as afirmações e os discursos do mesmo autor nos anos 1960 - o que importa é o mesmo

²⁷ PINTO, José Alcides. “Reportagem Pitoresca: Nova geração paraibana”. *Leitura*. v. 94-95, mai./jun., 1965, p. 34-35.

²⁸ MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996. p. 315.

sentido que os trechos evocados possuem, no tocante ao problema do engajamento social dos artistas. Contudo, é importante ressaltar que tal postura diante do papel social da cultura não faz com que todos os discursos que o afirmam tenham a mesma proposta estética e política. Para demonstrar isso, é importante um aprofundamento na perspectiva de José Alcides sobre a questão. Essa visão é algo que ele nos deixa a ler no decorrer do texto sobre a geração paraibana, quando resalta a produção de uma escritora em específico:

[...] Ainda há os escritores a ressaltar, como Maria José Limeira, [...] Mas, essa moça violenta, cruel, renovada, que emerge da cor, do símbolo, com suas estórias realistas, captadora de silícios, preferindo mais a vibração que o impacto, mergulha, quase sempre, nos limbos surrealistas, daí o estranho e inusitado em seu livro de contos – “Margem” – edição mimeografada, e que mereceu comentário de Fausto Cunha, entre outros críticos, o que já é bom sinal. Apagado. Halo sensual dos contornos. Formas. Capacidade de observar. Perquirir. Tirando efeito plásticos de tudo aquilo que os olhos apalpa. O tato sente. Ouvidos captam. Possui a dimensão de suas estórias. Não perde de vista os personagens. Acompanha a trajetória de cada um. Apanha flashes. Compõe azulejos. É uma escritora instintiva. Se acontece de entrar no mundo abstrato (“Sua roupa era cor de futilidade”), logo se evade dele, com ansiedade, esgotamento, corpo que falta oxigênio, árvore em busca de expansão às suas raízes. Monstro admitindo o abismo. A fuga pelo caos. Entrega brutal. Inesperada. É o corpo que se inscreve. Animal gigantesco. Carregado de solidão. É a este chamado louco que ela atende. No mais, sugestões poéticas.²⁹

Para José Alcides Pinto a “participação social” é plenamente compatível com o insólito e com o descontínuo. Um exemplo disso é o caso da escritora Maria José Limeira, essa paraibana que segundo ele, se ocupa dos “problemas do povo” e que ao mesmo tempo dá espaço ao caos e à desordem. Uma perspectiva diferente daquela veiculada na revista *Leitura*, que submete a intervenção dos literatos a um tipo específico de narração, aquela sequencial e ordenadora de fatos corriqueiros da realidade factual do Brasil. Diante disso, com as palavras sobre a “Nova geração paraibana” o escritor chama atenção para algo diferente: o corpo. Uma literatura engajada em seu entendimento é aquela que mobiliza o corpo e não somente a visão, que observa e registra a “realidade social”.

Mais do que mero comentário sobre as obras dos poetas paraibanos ou de Maria José Limeira, José Alcides expõe nessas palavras o que ele mesmo entende por política da literatura, a saber: o corpo em movimento. Sua estética é vibrante, por isso envolve várias cenas onde o sexo está presente, sexo esse que revela a presença do corpo, isto é, mostrando aquilo que não está aparente. O ato sexual pode ser ele mesmo, mas pode ser outra coisa (a presença de corpos que se desejam) a partir da alegoria feita. Diferente do impacto das palavras de ordem de uma suposta “participação social” temos aqui uma valorização das sensações apreendidas pelos

²⁹ PINTO, José Alcides. “Reportagem Pitoresca: Nova geração paraibana”. *Leitura*. v. 94-95, mai./jun., 1965, p. 34-35.

sentidos dos corpos: “tato”, “ouvido”, “falta de oxigênio”, “halo sensual de contornos”, em suma “É o corpo que se inscreve”.

Portanto, antes mesmo de levar a análise aos caminhos da fonte principal, o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, vale a pena atentar para uma outra perspectiva veiculada em outro periódico cultural da época: a *Revista Civilização Brasileira* (RCB). Na presente leitura, tal revista pode ser considerada paradigmática para compreender as formas pelas quais as ficções literárias eram interpretadas no Brasil. Nessa obra, pode-se ler um ponto de vista parecido com o exposto na coluna não assinada da revista *Leitura*. O conjunto de textos selecionados é de uma mesma autoria e foram publicados em diferentes números RCB.

Trata-se da coluna “O Momento Literário” escrita por Nelson Werneck Sodré (1911-1999) conhecido intelectual brasileiro, escritor de dezenas de livros, historiador de formação e professor em diferentes instituições, como a Escola Superior de Guerra (ESG) e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O escritor e também militar teve uma participação notória no cenário cultural da década de 1960, no qual frequentemente escrevia e publicava textos diversos que perpassavam a teoria política e a crônica cotidiana.

Seus assuntos possuíam forte teor acadêmico, apesar de ele não ser exatamente uma figura deste meio, com cátedra em Universidade, por exemplo. Essa característica se estendia à própria RCB.³⁰ Seus textos fizeram circular diversas vezes que, em diferentes perspectivas, produziram textos que eram publicizados com a intenção de fazer circular no Brasil opiniões, teorias, programas e críticas sobre a sociedade brasileira da época. Nelson Werneck Sodré foi uma dessas vozes que, com suas palavras, expressou um certo entendimento da literatura ficcional produzida naquele momento, amplificando sua perspectiva na coluna em questão.

A coluna possuía sua lógica interna e figurou em quase todos os números da RCB algo que já foi analisado e dimensionado em sua funcionalidade pelo sociólogo Rodrigo Czajka em seus estudos sobre o periódico³¹. Portanto, sublinho na presente análise uma questão especificamente estética recorrente em toda a coluna “O momento literário” ao longo dos anos. Ela possuía diferentes seções, organizadas geralmente por gênero, suporte ou temática dos textos analisados: “Ficção”, “Ensaio”, “Traduções”, “Revistas”.

Começo citando um caso típico relatado por Sodré, em que a “participação social” não só dos poetas, mas de todos os escritores, foi demandada com fervor nos “Encontros com a

³⁰ Para compreensão dos meandros que envolvem o funcionamento, tendências, projeto editorial e os papéis políticos e culturais desempenhados pelo periódico, ver: CZAJKA, Rodrigo. *A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural*. **Rev. Sociol. Pol.** Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev., 2010.

³¹ CZAJKA, Rodrigo. “A hora dos intelectuais”: Literatura, imprensa e engajamento no Brasil (1964-1967). **Revista ECO-Pós**. v. 16, n. 2, p. 73-106, mai./ago. 2013.

Civilização”. Foram encontros, promovidos pela editora, que ocorriam semanalmente às segundas-feiras no Teatro Santa Rosa, na cidade do Rio de Janeiro. O evento - que por sinal foi o precursor do título que o periódico continuador da RCB teria a partir de 1979 “Encontros com a Civilização Brasileira” - promovia o avanço da cultura brasileira ao colocar em contato direto escritores e leitores, além de confirmar:

a existência, hoje, em nosso país, de audiência certa e numerosa para acontecimentos culturais, ainda que do mais alto nível. [...] Os encontros não revelaram apenas a importância do processo adotado, como o interesse generalizado que há, hoje, pelos problemas da cultura.³²

Tal ideia, de que a cultura deveria ter papel importantíssimo na sociedade não era nenhuma novidade em 1966. Desde as discussões a respeito da arte engajada que envolvia os CPC's da UNE - apesar das divergências sobre “como fazer” - ou mesmo antes, como desde a década de 1930 tal *ethos* de esquerda já tinha o mínimo consenso que um debate sobre a construção política deveria incluir as problemáticas da cultura.³³ Contudo, algo de novo passou a existir com a conjuntura política devido a instalação da Ditadura Civil-Militar, no período pós - 1964, e as considerações de Sodr e deixam em vista isso. Para tal, examinemos um número anterior da coluna.

Em 1965, Sodr e escreveu no segundo número da RCB uma se o denominada de “Livros políticos” na qual ele deu certo destaque e fez alguns juízos a esses tipos de obras sobre as quais os leitores davam persistente aten o naquele momento: “persiste, e por força de boas e sólidas razões, o interesse pelo livro político, e particularmente tudo o que se prende   situa o atual do país, aquela que derivou do golpe de abril”³⁴. A simples etiqueta de “livro político” revela muitas coisas. Expõe, por exemplo, a opinião de Sodr e sobre quais temas vendem e quais não, quais temas são publicados e quais não, demonstrando que livros com tais características são os mais interessantes para as editoras e para o mercado de livros.³⁵ O que esse acontecimento demonstra   que Sodr e lançou mão de um certo “vocabulário de resistência” que

³² SODR E, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civiliza o Brasileira**. ano. 2, v. 8, jul., 1966b. p. 151.

³³ Para um detalhamento dos debates travados pelos os atores históricos em questão, ver: NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

³⁴ SODR E, Nelson Werneck. “Notas de crítica”. **Revista Civiliza o Brasileira**. ano. 1, v. 2, mai., 1965b. p. 155

³⁵ Os livros em questão não me interessam muito em seu conteúdo, importando mais o fato de que Nelson W. Sodr e os cita como exemplos de boas análises sobre a conjuntura política do Golpe de 1964: pesquisas que escancaram o caráter de classe bem como a participa o dos Estados Unidos no processo. A título de cita o, alguns dos livros são: *O Golpe começou em Washington* de Edmar Morel, *O Brasil no espelho do mundo* de Otto Maria Carpeaux e *O golpe no Brasil* de Edmundo Muniz. SODR E, *Op. cit.*, p. 155-156.

pudesse sensibilizar seus leitores para a grande questão política do momento: a denúncia do caráter autoritário e “antinacional” do Governo brasileiro.

O termo é de Rodrigo Czajka, que em suas pesquisas sobre a RCB nos fala dessa estratégia pela qual intelectuais articularam em seus textos (livros, colunas, revistas, suplementos literários) um “vocabulário de resistência que pudesse ser compartilhado por eles e pelo conjunto de leitores de jornais e revistas”³⁶. Ele foi uma marca da nova conjuntura política iniciada com a Ditadura Civil-Militar, na qual à medida que as organizações tradicionais (Sindicatos, Partidos, Movimentos Sociais) da esquerda política foram proibidas e perseguidas, alguns segmentos da produção cultural de esquerda (como as Editoras) seguiram em atividade com relativa liberdade de expressão.

Isso quer dizer que se antes a política predominava como instância responsável pelas transformações sociais, a cultura, daí em diante, seria concebida com o mesmo poder de intervenção e legitimidade. O Estado pós-64, ao colocar diversos intelectuais à sua margem e, pior, muitas vezes como inimigo público, fez fortalecer as organizações de oposição dispostas a superar essa marginalidade e compartilhar novamente dos poderes de decisão reservados ao Estado. Aliás, muitos artigos da RCB trouxeram consigo a perspectiva de que ainda compartilhava-se de um poder, mas no universo restrito da própria revista –considerando-a como uma esfera de debates, um fórum de discussão democrática.³⁷

Tais circunstâncias demarcam um novo momento pós - 1964.³⁸ Em termos de debate público, a política institucional e partidária deixou de ser o centro de discussão, dando lugar à cultura, que se tornou um ponto fundamental sob o qual gravitavam os debates das esquerdas brasileiras. Contudo, os “livros políticos” dão espaço na presente análise para os presentes na seção “Ficções” da mesma coluna. Nela, Sodré analisa o romance *Cristo partido ao meio*, do jovem escritor Aguinaldo Silva. O modo como o crítico aprecia este “habilidoso” e “destacado” romance são os mesmos que os já citados:

[...] situa a angústia, o tédio, a pobreza da existência de pequena cidade no interior nordestino, com alguns tipos, o vigário, a professora, o sacristão, o farmacêutico, o retirante, que aparecem esmagados pela solidão, prisioneiros do meio e um pouco de si mesmos. Aguinaldo Silva consegue manter o clima em que essas vidas se cruzam, mostrando como em cada uma delas se reflete o meio, esmagando-as.³⁹

³⁶ CZAJKA, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 75.

³⁷ CZAJKA, *Op. cit.*, p. 91.

³⁸ Evidentemente, tudo isso mudou após dezembro de 1968, em virtude da outorga do Ato Institucional Nº 5 quando as discussões públicas foram cerceadas como nunca pelas autoridades governamentais, fazendo com que o debate seja da cultura ou da política entre as esquerdas modificasse completamente em seus modos de fazer, de divulgar e de discutir. O recorte temporal do presente capítulo se debruça entre esses dois anos 1964-1968, nos quais a produção cultural teve uma circulação relativamente livre, logo, as experiências culturais e políticas pós 1968 não serão investigadas com total vigor.

³⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 164.

O tom elogioso com o qual Sodré trata o romance de Aguinaldo Silva, coloca ele indiretamente na categoria dos livros políticos, ainda que ele não figure na seção de mesmo nome. As características do livro de Aguinaldo, isto é, a forma de Sodré os ler se repete em suas análises de outras literaturas. Neste ponto, é importante qualificar as discussões feitas até aqui, considerando o peso que tal avaliação crítica produz para os romances. Como afirma Marthe Robert, em seu livro *Romance das origens, origens o romance*, quando o assunto é a “participação social dos artistas” a relação da crítica com os romances tende a ser tutelar e limitadora, ainda que o segundo consiga se libertar de algumas delas:

Nunca o romance gozou oficialmente da liberdade que é e permanece, não obstante, seu patrimônio. Pois as diversas escolas que se esforçam para “libertá-lo” só fazem no final das contas substituir um tribunal considerado caduco por outro mais moderno (é então a tirania da ciência experimental, do realismo, socialista ou não, do engajamento social), igualmente autoritário, embora sua competência não seja mais comprovada. E, se por um lado o romance nem por isso deixa de continuar a proliferar com a indisciplina e a licença que lhe são próprias, por outro, assediado de todas as direções em que é engajado à força, influenciado pela contínua confusão da ética e da estética que passa por uma lei de sua arte, só é criado com consciência pesada, numa luta contínua contra si mesmo que, em geral, leva-o a se emancipar de uma tutela para se submeter a novos imperativos.⁴⁰

Considerando isso, é importante lembrar que as características sublinhadas anteriormente podem ser tomadas como paradigmáticas para todas as outras edições de “O momento literário” nos números seguintes da RCB. Na edição de março de 1965, a coluna intitulada de “Prosa brasileira em 1964: balanço literário” do mesmo Sodré, registrou algumas ligeiras impressões sobre romances publicados no ano em questão. Mesmo considerando que 1964 não rendeu uma boa safra para o gênero romanesco, Nelson sublinhou o que para ele foram os destaques. De acordo com as suas palavras, um livro de José Cândido de Carvalho de título *O coronel e o lobisomem* foi o grande romance do ano. Para ele, o escritor habilidoso conquistou esse título pois seu livro era estruturado:

[...] sobre o mesmo pano de fundo da zona campista, ganha, de imediato, a dimensão excepcional. Nela se fundem muitas experiências e só isso bastaria para marcar-lhe a qualidade: a historicidade, a crítica dos costumes, interesse novelesco, trama social, condição humana, recursos folclóricos e linguísticos⁴¹

O sentido com que Sodré utiliza as palavras “historicidade” e “trama social” para se referir ao livro de José Carvalho é muito peculiar. Para entendê-lo melhor, passemos ao livro seguinte citado por Sodré no mesmo texto: *Antes do verão*, romance por Carlos Heitor Cony.

⁴⁰ ROBERT, Marthe. **Romance de origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 23.

⁴¹ SODRÉ, Nelson Werneck. “Prosa brasileira em 1964”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 1, v. 1, mar., 1965a. p. 151.

Para Sodré, este marca o amadurecimento dos textos ficcionais de Cony que através de seus livros vem “desvendando uma camada social de que vem sendo intérprete seguro”⁴². Característica parecida inclusive com alguns “títulos interessantes” analisados por ele no mês de julho de 1965, no número 3 da RCB, como *Tiro na memória* de Esdras do Nascimento “que assinala o avanço do romancista no domínio de sua arte, colocando-se como dos que, entre nós, melhor situam o pequeno mundo da classe média”,⁴³ bem como *Cão do Infernos* estreia primorosa de Thereza Cristina “pois o romance, outro estudo de ambiente da classe média, tem qualidades notórias e desperta elogios que a autora deve ouvir sem preocupações”⁴⁴.

Essa análise dos dois romances de 1964 expressa bem um viés interpretativo que parece ser seguido pelo autor em todos os números da revista: a maioria dos bons romances publicados tem a marca de dar conta em alguma medida da realidade social brasileira. Tais palavras expressam como ele entende as formas de dizer e fazer ver da arte literária: seja sobre a realidade da zona rural ou dos grandes centros urbanos, as boas ficções de 1964 foram aquelas que expuseram de algum modo os “estratos sociais”.

Nesse sentido, é interessante observar o número 14 da revista, de julho de 1967, que apresenta a seção “Nota crítica” na qual ele geralmente aloca uma análise mais detida e demorada de um ou dois livros. Nesta edição os objetos são alguns romances de um escritor chamado José Condé sobre os quais as considerações do crítico expõem algumas interpretações intrigantes. Ele começa por citar o livro *Vento do amanhecer em Macambira*. Nessa obra existia “na nebulosa e densa atmosfera do romance, algo de insólito, que discrepava inteiramente da construção linear dos primeiros livros”⁴⁵. Para Sodré essa operação do escritor marca uma tentativa sua de fundir o que seria um mundo “real” de um mundo “imaginário”, algo que muitos escritores tentam, porém poucos conseguem operar.

Nos parágrafos seguintes ele trata a operação de outra forma: “a tentativa é audaciosa: a de fundir os dois planos, o da realidade e o da fantasia [...]”⁴⁶. Evidentemente, os duplos real-imaginário e realidade-fantasia estão em patamares diferentes, já que o segundo é aquele que mais comporta elementos do fantástico, por exemplo. Contudo, isso não é o mais importante a ser sublinhado. O que chama atenção é a inquietação do crítico ao considerar que, mesmo com tais características, José Condé tem uma obra de alto nível e digna de receber atenção. Isso se

⁴² SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 151.

⁴³ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 1, v. 3, 1965c. p. 115.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 3, v. 14, jul., 1967a. p. 177.

⁴⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 178.

expressa nos adjetivos pelos quais Sodré trata José Condé na coluna: seus livros marcam “uma nota singular” na “cria o literária brasileira”⁴⁷; seus livros colocaram o autor “em plano diferente, na galeria de nossos ficcionistas”⁴⁸. Sobre as empreitadas de Condé ele afirmou que:

tratava-se de uma empresa raramente tentada, em nossas letras; nossos ficcionistas carecem, em geral, de preocupa es especulativas, ainda que no plano artístico; são, na maior parte dos casos contadores de histórias, preocupados, uns poucos, com problemas de forma, da estilística   linguística, pretendendo, por tais caminhos, inovar, quebrar a unidade, singularizar-se.⁴⁹

Fica evidente que a inquieta o do crítico em rela o às obras em questão se d  pelo fato de que ela “rompia com a uniformidade, com os traços comuns da fic o brasileira; e com os antecedentes do próprio autor”⁵⁰, sendo esse, um dos poucos exemplos nos quais um romance do âmbito do insólito e do fantástico foi colocado em destaque pela sua leitura.

Contudo, logo em seguida percebemos que a forma de visibilidade que Sodré d  ao romance novamente valoriza a “realidade” ao afirmar que se tratam de “seis estórias, verdadeiras ou verossímeis, dessas que andam na boca do povo, passadas em caruaru, e em que a cidadezinha está presente, inteira, autêntica [...]”⁵¹. A afirmativa de que as histórias possuem seu valor sendo “verdadeiras ou verossímeis” expõe o modo de funcionamento de uma opera o literária que muitos autores denominam de *mimese*. Como afirma Jacques Ranc re, estudioso da Teoria da Arte, a *mimese* não diz respeito a imagens literárias que correspondam ao real social, mas sim a imagens que façam sentido na hierarquia social.⁵² Desse modo, considerando o acúmulo observado em vários números da RCB, a crítica do autor não pode ser enquadrada simplesmente como “documental” da realidade, pois ele, ao consider -las “verdadeiras ou verossímeis”, demonstra possuir no o de que aquelas literaturas não são um mero reflexo da realidade.

Além da identifica o dos “tipos”⁵³ (como: prefeito, delegado, caixeiro-viajante, mulheres da vida, padre) - o que por si só já coloca a análise no campo da mimesis, já que a partir dela cria-se uma espécie de hierarquia dos gêneros e tipos de homens, na qual estes manifestam comportamentos já esperados pela sua condi o social - ele volta a operacionalizar na sua crítica um “constrangimento representativo” no qual a *mimese*, enquanto opera o

⁴⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 177.

⁴⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 179.

⁴⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 178.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *Op. cit.*, p. 179.

⁵² RANCI RE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradu o de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005. p. 31

⁵³ *Idem.*

literária, regula aquilo que está na alçada da ficção e aquilo que está no campo da “realidade”, ou, como afirma André Voigt, intérprete contemporâneo da obra de Jacques Rancière, “demonstrando que a ficção estaria, de certa maneira, a serviço da depuração da realidade”.⁵⁴ Considerando isso, vejamos o que afirma Sodré na mesma edição:

O material com que o ficcionista lidou foi retirado à fonte mais límpida, ao cotidiano de uma cidadezinha de província; é o processo de elaboração artística que torna esse material significativo, que lhe dá realce. [...] Do escritor que, de busca em busca, numa longa preparação, acabou por encontrar o seu clima, o seu lugar, o seu chão – que estava tão perto dele, entretanto, porque incorporado, como cenário e como assunto, à sua experiência vivida – e que, assim, consegue atingir a plenitude, aquela simplicidade de trato literário que tem atrás de si obstáculos sem conta e dificuldades sem número. Porque o livro vai ficar. Sua importância é muito grande. Picaresco? Não sei, e isso pode levar a crítica a fixar-se no acessório. Mas o certo é que se trata de literatura brasileira autêntica, - e de qualidade singular.⁵⁵

Portanto, a sua crítica não é tão simples e documental e está no terreno do mimético, um espaço muito sério e valorizado na crítica literária brasileira. Diante dessa percepção, Sodré apenas aparenta se configurar como marginal, mas em uma perspectiva real, ele não é. Isso é algo que podemos ver na sua leitura sobre um dos principais romances da década de 1960, que tem destaque na edição 15 da RCB. Na seção “Nota crítica”, ele analisa de forma mais detida o badaladíssimo *Quarup* de Antônio Callado, junto a outro romance de Carlos Heitor Cony. Ambos também são elogiados no espírito em que dizem palavras adequadas sobre a realidade brasileira:

Cony e Callado, participantes da vida cotidiana, de noções políticas, decidiram participar através de romances, obedecendo a uma intenção, a de situar em termos de ficção a fase que estamos atravessando. Não é, pois, natural, na crítica aos dois romances, esquecer o conteúdo político deles, analisa-los apenas como criações literárias, se é que isso foi possível em qualquer caso.⁵⁶

Tais palavras expressam a leitura já conhecida de Sodré de valorização do texto literário pela realidade que ele supostamente dá conta. Ainda nesse sentido, chama atenção, no número 17 da RCB, publicado em janeiro de 1968, o destaque dado pelo crítico a publicação de um dos mais famosos romances de Miguel Ángel Asturias, *O Senhor Presidente*, celebrado por ele como “um dos melhores livros da América e um dos melhores retratos que ela já mereceu”⁵⁷. É singular a leitura mimética e realista que Sodré faz do livro que é considerado

⁵⁴ VOIGT, André Fabiano. A estética em Jacques Rancière: a questão da *mimesis*. **Tempos Históricos**. v. 19, p. 187-207, 2015. p. 203.

⁵⁵ SODRÉ, *Op. cit.*, p. 180.

⁵⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 3, v. 15, set., 1967b. p. 219.

⁵⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 4, v. 17, jan./fev., 1968a. p. 187.

um dos maiores triunfos do realismo maravilhoso: “livro escrito com maestria singular, com a consumada arte de um mestre, mas, ao mesmo tempo, com uma capacidade especial de fixar os dados da realidade histórica e política, de apanhá-la ao vivo.”⁵⁸. Aqui há claramente a divisão feita entre real/ficcional pelo Regime representativo/mimético das artes, na qual a consumação da arte, associada à invenção de fatos que não ocorrem no real, é colocada no polo oposto da operação realística de fixar dados da realidade história e política. Como afirma André Voigt:

a ordem mimética é aquela que cria uma convergência entre as ações representadas e os sentimentos partilháveis que são propostos aos espectadores/receptores, na medida em que a mimesis seria uma espécie de regulação entre o que deve ser tratado como “ficção” e o que pode ser partilhado como “realidade”, demonstrando que a ficção estaria, de certa maneira, a serviço da depuração da realidade.⁵⁹

Portanto, para o autor o livro de Astúrias é valioso, pois ao lançar mão do maravilhoso, só o faz para dissecar mais ainda a realidade. Já no número 19/20 da RCB, publicado em maio de 1968, ele destaca que “dois romances têm importância, entre os muitos que apareceram no primeiro semestre”⁶⁰. Trata-se de *Emissários do Diabo* de Gilvan Lemos e *Bebel que a cidade comeu* de Ignácio de Loyola. Os romances abordam temas bastante diferentes, mas segundo a leitura de Sodré, parecem convergir no fundamental. No segundo romance:

[...] a época fica marcada, na técnica de composição do romance, pelos títulos de noticiário que abrem os capítulos. Alguns tipos emergem, na galeria do romance, fixando o que a realidade nos mostra todos os dias, nos casos particulares.⁶¹

Até aí já temos o roteiro conhecido, a partir do qual o crítico organiza sua maneira de ler e julgar os romances a partir da noção de representação ou de *mimese*. O que ele confirma nas linhas posteriores é que a realidade brasileira representada no livro “se aproxima das condições para nos proporcionar o romance urbano desta fase convulsa e confusa”⁶², ou seja, se assemelhando ao real acirramento das contradições de classe existentes. Já no romance de Gilvan Lemos há novamente aquela intriga que faz convergir o discurso de Sodré para dois temas: o da representação mimética e o do regionalismo. Sobre o livro, ele ressalta aquelas características valorosas para sua leitura como: tematização do latifúndio nordestino e suas mazelas. Até aí tudo normal, mas a intriga aparece já nas linhas seguintes: “mas tratado em termos de arte autêntica, isto é, despojado do pitoresco e do exótico, da fascinação pelas

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ VOIGT, André Fabiano. A estética em Jacques Rancière: a questão da mimesis. **Tempos Históricos**. v. 19, p. 187-207, 2015, p. 103.

⁶⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 4, v. 19-20, mai./ago., 1968b. p. 197.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

particularidades”⁶³. Mais uma vez, Sodré valoriza o fato de que o livro não reproduz as características pelas quais a crítica o possa enquadrar no adjetivo de “regionalista”. Sodré continua:

O elogio melhor que se pode fazer ao romance está em frisar que ele assinala quanto já a nossa literatura se distanciou do regionalismo colorido que definiu a ficção nordestina do pós-modernismo. Os que ancoraram naquela etapa – que teve seus méritos, incontestavelmente – começam a parecer-nos assim como uns Bernardo Guimarães menos românticos e mais recentes; o autor de *Emissários do Diabo*, entre outras coisas, acentua, pela sua presença, pela sua maneira de tratar os temas em termos literários, essa distância que nos separa – mais do que os anos – de uma etapa do romance brasileiro.⁶⁴

O caso do livro de Gilvan Lemos é um exemplo perfeito do padrão analítico praticado por Sodré. Trata-se de um livro que, na leitura dele, representa a partir da ficção, a realidade brasileira, na mesma medida em que recusa a pecha de regionalista. Fica manifesto, que a tematização de certa realidade nacional se tornou um critério para um romance ser considerado um “bom romance”. Tais características também serão o critério para uma literatura ser considerada “autenticamente brasileira”. Quem nos fala isso é o próprio Sodré em maio de 1966, no número 7 da RCB:

O fato é que existe, no Brasil, hoje, um grupo de romancistas cujo nível qualitativo é indiscutível. Se há um traço predominante, nesse gênero de ficção nacional, atualmente, é a preocupação com os problemas da classe média; nesse sentido Cony, Esdras do Nascimento, Condé, Macedo Miranda, principalmente, deram contribuições excelentes, e podem ir muito mais fundo. Por outro lado, tomar determinado setor de atividade como objeto de ficção, no caso o que fez Caio Porfírio Carneiro, é continuar num rico e tradicional filão, que já enriqueceu e pode enriquecer muito mais ainda a nossa literatura. De qualquer modo, esses romancistas estão ajudando ao avanço da literatura brasileira e ampliando o processo de conhecimento de nossa terra e de nossa gente: estão fazendo literatura nacional autêntica.⁶⁵

O saldo de toda a discussão feita aqui é que para Nelson Werneck Sodré a Literatura Nacional era composta por obras que possuíam um modo específico de dizer o mundo e fazer o leitor vê-lo. Tal literatura, ao assumir um “compromisso com a vida nacional”, expressando as realidades locais, seja o sertão de Gilvan Lemos ou os bairros burgueses de Carlos Heitor Cony, configura-se como elemento positivo na construção nacional. Tais valores, muito mais comuns às ciências sociais, demonstram que a literatura desse período ocupa o lugar da sociologia e da própria história na construção das identidades seja a da “nação”, da “região” ou até mesmo do “proletariado”. Retomando as seguintes constatações de Abel Barros Baptista,

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 2, v. 7, mai., 1966a. p. 161-162.

não é surpresa que elas caibam tanto ao “Paradigma da Formação”, como ao paradigma crítico de Nelson Werneck Sodré:

A diversidade e corrente de experimentações, as discussões e as dissensões, tanto literárias como políticas, não escondem que o Brasil persiste no lugar de fundamento da literatura brasileira – o mesmo lugar, de resto, em que os românticos o tinham colocado – e que a exigência de interpretação do Brasil legitimava a construção modernista e ajudou a torná-la predominante. [...] tudo isso, de uma forma ou de outra, contribuiu para tornar o Brasil o problema central da atividade intelectual brasileira e, em particular, para trazer ao primeiro plano da atividade cultural e literária do empenhamento político.⁶⁶

A empreitada de Sodré é a mesma de vários intelectuais de sua época, como atestam os estudos de Rodrigo Czajka já citados: ressaltar o papel que a cultura e a arte podem ter no engajamento político contra a Ditadura Civil-Militar, reiterando o quanto elas podem debater a “realidade nacional” e denunciar a sociedade brasileira em seu caráter autoritário, desigual e dependente. Contudo, é importante ressaltar que o produto final de todo esse projeto intelectual (a sociedade exposta em suas classes, seja pela literatura ou pela crítica) é algo diferente da mera realidade documental (as relações entre as pessoas obscurecidas).

Nesse sentido, é importante matizar algo sugerido pelo crítico Paulo Franchetti a respeito da crítica literária produzida no Brasil no século XX. No artigo “História literária: um gênero em crise”,⁶⁷ Franchetti faz uma série de considerações teóricas sobre a influência decisiva que o nacionalismo teve na historiografia literária consolidada no Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e dimensiona a relativa defasagem que isso implicou para o entendimento da historicidade das obras, bem como para a compreensão dos seus valores estéticos. É evidente que a presente dissertação concorda com tal perspectiva crítica que incide sobre autores como Afrânio Coutinho, Otto Maria Carpeaux, Alfredo Bosi e Antonio Candido, além do próprio Nelson Werneck Sodré, que é citado por Franchetti no artigo:

[...] Lendo Sodré, é evidente a estrutura profunda da sua obra e pensamento: o texto do seu livro é basicamente história social e política; a reflexão sobre a cultura se reduz usualmente à sociologia dos públicos e dos meios de produção, divulgação e conservação; já as informações e reflexões específicas sobre as obras literárias e sobre a vida dos escritores ocupa o paratexto: as extensas notas aos capítulos. O que se estuda e aprende no seu livro é, assim, a simples postulação e defesa da literatura como processo de interpretação e reflexo da realidade social, sendo esta última, de pleno direito, o objeto central e quase único do seu discurso.⁶⁸

⁶⁶ BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005, p. 44 - 45.

⁶⁷ FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002.

⁶⁸ FRANCHETTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 7.

É importante ressaltar que Franchetti se resume à principal obra de Sodré: *História da literatura brasileira: Seus fundamentos econômicos*, para afirmar que o tipo de crítica praticada por ele, assim como a de outros “historiadores da literatura” do período: “documentos vivos das sobrevivências da ideologia nacionalista romântica, que propunha o literário como domínio privilegiado para a manifestação, reconhecimento e defesa do ‘nacional’”.⁶⁹ Colocando um pouco de lado essa crítica do autor, podemos entender que pelo menos nas críticas expostas na coluna “O momento literário”, Sodré escapou em alguma medida da ideia de literatura como “reflexão”, apesar de fazer eco ao nacionalismo. A perspectiva articulada por Nelson Werneck Sodré considera que, por baixo do caos dos dados empíricos e por trás das obscuridades do senso comum, existe uma realidade social estratificada só possível de ser exposta por meio dos parâmetros miméticos de observação do real.

Nesse sentido, reitero as afirmativas de Jacques Rancière, para quem as obras ou as críticas do “regime representativo das artes” (regime que engloba as artes de tipo miméticas), não falam exatamente de uma literatura que “reflete” ou “registra” de modo factual uma dada realidade. Segundo o autor, as “imitações” miméticas são outra coisa: “[...] antes, o vinco da distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”.⁷⁰ Portanto, esse debate e essa “representação” que tais artes “miméticas” praticam em suas narrativas, são por excelência um “aprimoramento” e um “melhoramento da realidade”.⁷¹

Entretanto, apesar desse nível de criatividade mimética exposto na sua coluna da RCB, Nelson Werneck Sodré, ainda tinha compartilhava uma visão de literatura cujo objetivo seria dar conta da “realidade brasileira”. Portanto, e para ser justo com Paulo Franchetti que não teve a coluna “O momento literário” no escopo de seu artigo, o que a presente discussão sublinha é que o “nacional” não é necessariamente uma visão “documental” do “real”, pois ele ainda implica elementos de criatividade como o “melhoramento” da mimesis. Apesar de tudo isso, ainda se trata de uma visão de privilégio da literatura entendida como “realista”.

⁶⁹ FRANCHETTI, Paulo. *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005. p. 31.

⁷¹ Para melhor fundamentar essa ideia, sem necessariamente se restringir à posição de Rancière no debate atual sobre a “mimese”, pode-se citar uma interpretação aristotélica contemporânea. Carlos Vinícius Palhares afirma que, na *Poética* de Aristóteles: “[...] a mimese não representa uma mera imitação: trata-se, na verdade, de uma atividade que, ao mesmo tempo que reproduz o real, na possibilidade, o supera, o aprimora, o melhora, modificando e recriando-o, ou seja, o termo foi concebido não no sentido da cópia, mas da criação de novos parâmetros para a observação do real.” PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A mimese na “Poética” de Aristóteles. **Cadernos Cespuc**. Belo Horizonte, n. 22, p. 15-19, 2013, p. 16.

1.2 Um certo modo de fazer ficção

Foi diante dessa cena cultural e literária dos anos 1960, que *Entre o sexo: a loucura, a morte* foi publicado. Residente à época no Rio de Janeiro, José Alcides Pinto foi um dos componentes desta cena, carregando uma perspectiva particular sobre o assunto da “participação social” e da “representação” de certa realidade brasileira nas ficções.

O romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* foi o quinto livro em prosa publicado por José Alcides Pinto. Ele marcou um momento de retração da sua produção como poeta e uma progressiva dedicação aos romances, contos e novelas. Até 1966, o escritor havia publicado nove volumes de poesias, entre eles os já citados livros de poesia *Cantos de Lúcifer* e *Os Catadores de Siris*. Após a publicação destes dois livros no ano de 1966, José Alcides só voltou a publicar poesia em 1975, com *Águas novas*. Por outro lado, esse interregno de nove anos foi o mais criativo da sua produção romanesca, sendo desse período a *Trilogia da maldição*, publicada em 1974 e seu maior sucesso editorial e de crítica.

Ainda no ano de 1968, *Entre o sexo: a loucura, a morte* foi publicado pela Gráfica Record Editora, como sequência de uma intrigante novela de José Alcides do ano anterior, 1967. Trata-se de *O criador de demônios*, publicado pela Edições GRD, espécie de monólogo ambientado também em um manicômio e que parece ser um ensaio geral para *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Além disso, é importante citar a publicação de *O Dragão*, seu primeiro romance em 1964 (Edições GRD) e *Editor de insônia* de 1965 (Editora Leitura), um livro de contos.

Dessa forma, é importante uma análise do livro de 1968 que discuta sua dialogicidade com a própria ideia de literatura da época. Para essa investigação mais formal do texto literário é proveitoso articular algumas categorias propostas por Erich Auerbach, no seu livro *Mimesis*,⁷² que considerei pertinentes para compreender a poética de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Assim, considero importante observar as formas específicas de narração do romance e seu funcionamento na sequência do texto a partir de diálogos entre as personagens, ações que os acometem e as reflexões de sua consciência.

Na primeira página do livro encontra-se o capítulo “O grupo”, uma espécie de prólogo que antecede a primeira parte do romance. Ele é sintético no que diz respeito ao “regime visibilidade” no qual *Entre o sexo: a loucura, a morte* pode ser entendido e em que medida seu tipo específico deformou e/ou convergiu com o já citado paradigma da formação da década de 1960. Assim começa este capítulo, que marca o início do livro: “SOMOS seis nesta Clínica de

⁷² AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Repouso do bairro B..., em P..., Seis internos, seis doentes à procura de curar nossas neuroses”⁷³. Apesar de não revelar o nome do bairro nem da cidade, as três breves páginas do prólogo iluminam muito bem os personagens descritos e o lugar e circunstância no qual eles se encontram. Se tal narração objetiva delinea bem tais lugares e circunstâncias, ela é ainda mais reveladora quando introduz um dos principais coadjuvantes da história: Dr. Abílio, o chefe responsável pelo estabelecimento psiquiátrico em questão. Esse médico é um dos vários personagens racionalistas que vão e voltam ao longo de toda a trama, aparecendo no capítulo “O grupo” de forma muito bem circunscrita: um homem apaixonado pelo cheiro do dinheiro, que faria qualquer coisa por ele, algo que se reflete na sua conduta particularmente gananciosa e sempre pretensiosa a tirar vantagem (monetária) das situações. Ele é pintado em todos seus detalhes: um homem com de aspecto nojento, na acepção literal da palavra: as moscas o rodeiam, assim como rodeiam um animal imundo ou um lixo putrefato.

Desse modo, temos aí delineado na narrativa um espaço da desrazão: um manicômio, que também é bem descrito e detalhado no que diz respeito aos seus compartimentos disciplinadores e violentos, e em complemento o principal representante da equipe médica: o Dr. Abílio. Tal ambientação confere a descrição básica de um texto que poderia trazer a denúncia de um racionalismo autoritário perpetrado por Instituições como essas. Essa relação com a “realidade” é ainda mais desenvolvida pelo escritor na página seguinte, quando ele nos detalha sobre a trajetória profissional desse médico: Dr. Abílio não é sequer psiquiatra de formação, ele é ginecologista, mas ainda assim gerencia o lugar, “porque neste país as coisas são feitas assim...”⁷⁴. Dr. Abílio é um rato, um desses que rói todo o queijo pelas beiradas, enchendo a pança de queijo (afinal o manicômio é privado e dá muito lucro) sem, contudo, disparar a ratoeira, afinal, esse ser sujo e sebento vive não em um país qualquer, mas sim no Brasil: “Este não é o ‘País do Futuro’ nem o ‘País do Carnaval’, mas o país dos guabirus. Dos ratos sem os gatos”.⁷⁵

Novamente um trecho em que o livro pode ser lido a partir de seus sedimentos de denúncia, mas o escritor encerra aí. Deste ponto em diante tal “fixação” de um suposto “meio social”⁷⁶ não chega a ser desenvolvida para uma proposta de literatura, que tem como fim

⁷³ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a. p. 13.

⁷⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 14

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ A noção de “fixação de um meio social” é utilizada por Auerbach em diferentes capítulos de *Mimesis*. Me refiro mais especificamente aos estudos “2. Fortunata” e “20. A meia marrom”, nos quais o autor analisa respectivamente as obras de Petronio (*Satyricon*) e Virginia Woolf (*Ao farol*). Para essa construção, ele leva em conta os diferentes modos narrativos que as obras podem utilizar: se uma narração objetiva ou subjetiva, se com a predominância de ambientes físicos externos ou imagens internas às consciências dos personagens e por aí vai. O crítico considera

contemplar a realidade da vida que está à sua volta. O discurso de José Alcides para por aí. Certa fixação até aparece em outros momentos, mas completamente subordinada a outros elementos desorientadores que acabam por minguar qualquer perspectiva de “contemplar a realidade”.

Isso é notório no segundo capítulo do romance que se chama “O quarto de Mausie”. É nesse espaço de intimidade que essa personagem é introduzida na obra. A partir desse ponto, a narração, as cenas descritas e as ações dos personagens acontecem em meio a um caos e uma desordem incompatíveis com qualquer fixação do meio social. Isso é muito bem expresso pelas primeiras páginas do capítulo, nas quais o escritor lança mão de uma escrita marcada pelos elementos do corpo e da natureza, expondo algo como uma realidade surreal:

O UNIVERSO de Mausie é a Dança de Zorba, o universo do louco. Mavi, A dança de Zorba. O disco doido girando na eletrola, ganindo. Cão ferido, acorrentado. Mavi, A Dança de Zorba. A água escapando da torneira, da banheira, da pia. Vazando no centro da parede. A água escapando, fugindo, desperdiçando-se: energia. Energia de que necessito não para fabricar a bomba atômica, mas para uma bomba que estou a idealizar. Se eu pudesse represar toda essa água! A Dança de Zorba. Mavi. A dança doida. O fogo. As labaredas da dança. A agonia da dança. A morte da dança. (ÓLEO DE BRONZEAR APARELHO DE GILETE PINCEL QUEIJO PASTEURIZADO PENTE ESCOVA DE CABELOS DE ESCOVAR ROUPA DE ESCOVAR DENTES CIGARROS ISQUEIROS FÓSFOROS SABONETE TALCO ÁGUA DE COLÔNIA PEPSAMAR SONOASIL SOCONAL MILTOWN AMPLITICIL AMPOLAS AMPLITICIL COMPRIMIDOS DRÁGEAS VERMELHAS AZUIS ROSADAS BRANCAS CINZAS AMARELAS MODESS BISCOITOS SUTIANS CALCINHAS DE NYLON AZUL LILÁS RÓSEA VERMELHA BIQUÍNI DE UMA PEÇA MEIA PEÇA SINGUINHA AZULADA BABY-DOLL REVISTAS X-9 MANDRAKE ROMANCE EL LOBO ESTEPARIO) Mavi a Dança de Zorba a tempestade zunindo assoviando o vento ganindo mavi a dança de zorba o toca-disco girando a água escapando do encadeamento a água entrando da chuva o vento com a chuva entrando em lufadas o vento molhado da chuva o vento furioso da chuva cuspidando gelo alfinetes agulhas entrando pela janela escancarada lobo sangrado fera procurando refúgio acoçada medo de raios coriscos Mausie o corpo de medusa insensível largado na cama os cabelos úmidos compridos ouro do acaso esvoaçando cobrindo ombro braços seios vento da chuva molhando pernas coxas umbigo de fêmea morta água da chuva vento borrifando rosto olhos boca orelhas braços abertos pijama aberto seios sexo vento da madrugada possuindo seu corpo no gozo silencioso d'alva. O vento doido rodando dentro do quarto já não sacode seus cabelos pesados de chuva, apenas zune nos basculantes da janela, que se despedaçam. A Dança de Zorba continua – o disco molhado resistindo à ventania louca. El Lobo Estepario, e, sobre o livro, abateu-se um jarro que portava rosas vermelhas, hortênsias e lírios. As hortênsias ornavam o chão ao pé da cama onde Mausie estava morta.⁷⁷

De início, é notória a louca bricolagem que José Alcides pratica com os códigos e signos da linguagem nesse trecho, ainda mais se considerarmos a narração relativamente objetiva do capítulo anterior, a passagem é como um pensamento falado. A definição de André Breton, no

essas noções pertinentes ainda para textos muito diferentes entre si, mas que têm em comum a pertença ao gênero romanescos, uma linha de raciocínio que pretendo seguir ao longo presente análise.

⁷⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 20.

seu primeiro Manifesto do Surrealismo, de 1924, sobre o artifício literário da escrita automática, parece contemplar muito bem o trecho de José Alcides Pinto: “um monólogo de facilidade de falar tão rápido quanto possível [...] automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”⁷⁸.

Se considerarmos que o trecho não trata de um pensamento qualquer, mas sim de um personagem que é um poeta, além de louco, a coisa fica ainda mais interessante. Breton terminava por concluir essa estilística como uma postura destruidora e revolucionária: “Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral”.⁷⁹ Contudo, é importante frisar, lembrando algo que Roland Barthes afirmou sobre tais pretensões destruidoras que: “um código não se pode destruir, pode-se apenas jogar com ele”.⁸⁰ Portanto, é importante despir a tentativa de José Alcides de qualquer pretensão em implodir os códigos tradicionais, isso suas pretensões eram bem mais modestas.

Além disso, apesar da desordem e da loucura narrativa entranhadas no trecho em questão, podemos notar uma ambientação externa e objetiva mínima: o quarto de Mausie com seus janelões abertos, o vazamento no banheiro conjugado ao quarto, a madrugada chuvosa, a sua dança ao som de uma música reproduzida no toca-discos.⁸¹ Entretanto, essas coisas externas e objetivas só aparecem de modo subordinado a um “processo interno”⁸² no qual a caótica, porém bela, personalidade de Mausie é definida junto com toda sua aura. A cena noturna de êxtase tem como espectador o poeta que a narra em toda sua sublimidade e beleza: “Ela estava linda e jovem como a estrela d’Alva sobre o bosque de eucaliptos da Clínica de Repouso [...] Sua voz era linda como a brisa das tardes.”⁸³. Além disso, tal acontecimento só podia ser

⁷⁸ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo (1924)”. Em: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 189-190.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 60.

⁸¹ Além da ambientação algumas outras coisas no trecho valem a pena serem sublinhadas, ainda que de forma meramente explicativa. Isso em virtude ao fato de elas serem citadas repetidamente: “A Dança de Zorba” e “Lobo Estepário”. Trata-se de dois produtos culturais muito populares na década de 1960. O primeiro era um disco de vinil que continha a trilha sonora do filme grego-estadunidense “Zorba, O grego”, de 1964 do diretor grego Michael Cacoyannis, que aparentemente foi sucesso de bilheteria. O segundo, mais explícito, faz referência ao romance homônimo (O lobo da estepe) de autoria do alemão Hermann Hesse. O livro ganhou finalmente sua primeira edição traduzida especialmente para o português brasileiro em 1968, pela editora Civilização Brasileira, como informa Nelson W. Sodré em sua coluna “O Momento Literário” no número 18 da Revista Civilização Brasileira, no mesmo ano.

⁸² AUERBACH, *Op. cit.*, p. 23.

⁸³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 20

apreciado com totalidade e plenitude por certas pessoas: “Um momento de ritual tão belo que só os loucos resistem.”⁸⁴.

Essa subordinação do movimento externo a um movimento interno faz com que a narração do poeta e a reflexão de sua consciência predominem sobre qualquer descrição. As linhas da história contada se desenrolam nas páginas seguintes ao longo de idas e vindas, entre cenas internas da consciência dos dois personagens, ações externas que os acometem, bem como diálogos entre os dois. Tal prosseguimento acaba por conduzir a trama a novos trajetos, nos quais o leitor poderá notar uma peculiar circunscrição da personagem Mausie.

Isso começa a ocorrer a partir do momento em que a mulher desperta do já citado transe, ou dança, na qual estava envolvida. Quando Mausie acorda, o narrador passa a palavra a ela pela primeira vez no livro: “Eu sou Joana d’Arc, a guerreira; eu sou também a louca e a santa.”⁸⁵ A partir dessa e de outras palavras, podemos ver uma mulher que se apresenta como ativa e forte, dizendo ser a própria Santa Joana d’Arc, enfatizando a sua trajetória de simples camponesa até a glória da santidade. É nesse trecho da alegoria com a santa católica e do diálogo dos dois personagens que eles acabam fazendo referência explícita à situação política brasileira. Mausie vive o delírio de Joana d’Arc e traça um paralelo entre a França medieval e o Brasil de 1968:

Eu ainda não era a santa, era apenas uma camponesa. Eu só seria santa depois de queimada, pois minha carne ainda cheirava a suor e a sangue, e eu tinha um desejo louco de ver a França livre do jugo da Inglaterra, como tu tens, ó meu poeta, vontade de ver tua pátria livre, porque como os heróis e os mártires, tu presentes que dias negros se abaterão contra a tua pobre pátria.⁸⁶

O paralelo explícito do opressor Regime de ocupação inglês com o opressor Regime dos militares, ambos vilipendiando a pátria e o povo, é seguido por uma modelação detalhada que Mausie faz da trajetória da Santa Joana d’Arc, e concluída pelo seguinte trecho marcadamente beligerante:

Dou-te o posto de comandante de tropa. [O Rei fala a Joana d’Arc] E levarás contigo um escudeiro, dois pajens, dois arautos de arma e um capelão, e a ti entregarei, ainda, uma armadura e uma bandeira. E então marcharás com o exército da França e faras guerra contra os ingleses. E a França será livre – disse eu ao rei. E este cumpriu a sua palavra. E assim eu fiz a guerra e a França foi livre e eu fui queimada na fogueira e fui santa. E assim eu fiz a História da França. E, como eu, um dia, tu farás também tua pátria livre. Mas é preciso que seja portador de muitas forças desconhecidas.⁸⁷

⁸⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 21

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 22.

⁸⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 23.

A menção às forças desconhecidas como habilidades necessárias para libertar a pátria e o próprio fato de a questão “brasileira” aparecer como parte desse todo místico e diacrônico maior, só é compreendido e solucionado em seus problemas políticos a partir de questões divinatórias e diabólicas, que ilustram bem o fato de que esse mínimo resíduo do que se poderia chamar “realidade política”, aparece completamente atrelado à cena fantástica e delirante, fazendo com que as duas dimensões existam em pé de igualdade. Quando observamos essa cena surreal, ainda mais considerando a já citada escrita automática, podemos notar certa predominância da linguagem em relação ao sentido, algo que Walter Benjamin elencou como uma característica marcante das artes surrealistas. Isto é, as narrações automáticas e as cenas de transe se misturam a um mundo sensível e palpável da realidade política e social, mas não se submetem a ele, e nem possuem como meta passar uma mensagem unívoca sobre ele.

Essa forma própria que o livro tem de figurar uma realidade factual da política brasileira, por conseguinte, é estranha, por exemplo, às características valorizadas por Nelson W. Sodr e e por seu paradigma nacional. Em sua leitura, literaturas como as de Antonio Callado e Carlos Heitor Cony inscreveram o real justamente por terem dispensado recursos fantásticos. De algum modo, essa perspectiva lembra o posicionamento de Walter Benjamin expresso em um texto da década de 1920,⁸⁸ sobre a proposta surrealista (cujas características guardam algumas semelhanças com o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*):

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolu o as energias da embriaguez. Podemos dizer que essa   sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento   de caráter anárquico. Privilegi lo exclusivamente seria sacrificar a prepara o metódica e disciplinada da revolu o a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa.⁸⁹

Entre o sexo: a loucura, a morte, inscreve minimamente uma fixa o do meio social, mas isso não se desenvolve para a constru o uma proposta ficcional que tem como meta “esclarecer” o real da sociedade, algo que estaria “obscurecido” pelas aparências imediatas. Isso   fundamental para identificarmos o conflito de ideias que o texto de José Alcides estabelece com os outros textos que circulavam no meio cultural da época. Desse modo, temos uma dialogicidade profundamente conflitiva entre o romance e os diversos discursos elencados no t pico anterior, afinal, as características de perspectiva de Sodr e não eram uma simples ilha

⁸⁸ Trata-se do ensaio intitulado “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” presente no volume 1 das Obras Escolhidas de Walter Benjamin, publicado pela Editora Brasiliense. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradu o de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1)

⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 33.

de pensamento, mas um continente que abrangia desde colunas publicitárias em revistas culturais de circulação, como os exemplos citados na revista *Leitura* do Rio de Janeiro, até teses e paradigmas acadêmicos altamente conceituados e prestigiados, como a “Teoria da Formação”, prestigiada nos estudos literários até hoje.

Antes de concluir esta questão, vale a pena voltar ao “Quarto de Mausie”, segundo capítulo do romance. Após o diálogo entre os personagens, retornamos à mesma ordem de acontecimentos externos, mas que novamente são submetidos à consciência interna do narrador. Este, por sua vez, põe em destaque o perfil de Mausie. Um novo episódio de transe acontece, mas dessa vez o narrador-poeta é ativo e não mero espectador. Ele e Mausie estão deitados no chão de um bosque que existe nas dependências da Casa de Repouso e aos poucos a cena vai sendo tomada por um erotismo: o poeta tira sua camisa de cor vermelha e a donzela despe suas calças de veludo marrom, uma cena que faz a união do engajamento político (a cor vermelha, associada às esquerdas) com o contracultural (calças de veludo marrom ao melhor estilo hippie). Aos poucos, tudo ao redor entra em suspensão em uma ação extasiante na qual os dois personagens transam.

Abstraído o elemento erótico,⁹⁰ vemos nos momentos seguintes, através do olhar do poeta, Mausie em seus tons profanos e divinos. Passada a adrenalina do sexo, ela muda completamente de fisionomia deixando de tratar o poeta de forma doce e assumindo uma postura bastante severa com ele.

E eu lhe disse: Amas-me? E ela disse-me: É impossível agora. Ainda estou possuída da amargura da tua carne e do teu sangue, pois ainda havia um pouco de santa em mim quando me possuíste. Falava, e as palavras iam perdendo a sua magia, força de seu sortilégio. E eu pedi que falasse mais e mais, pois não queria que ela se metamorfoseasse em Medusa ou Minerva. Eu a queria mulher, e não deusa. E ela falou até voltar sua condição natural de mulher insubmissa, com seu olhar de guerreira e de fêmea no cio. Começou a andar, a correr, a saltar.⁹¹

Depois que ela sai correndo em fúria pelo bosque, o poeta como que a partir de uma memória desobstruída por essa ação previamente presenciada, rememora certos traços de sua personalidade: “Mausie não nascera para o prazer terrestre, e logo se desvencilhava das pessoas [...]”⁹², contudo, “[...] era só tocar-lhe os seios e ela se transfigurava.”⁹³, ela novamente se

⁹⁰ Para uma análise mais detalhada do erotismo em *Entre o sexo: a loucura, a morte e na obra de José Alcides Pinto*, ver: PRUDÊNCIO, Leonardo. *Literatura e pornografia em José Alcides Pinto*. Em: SILVA, Claudicélio Rodrigues da. **Cala a boca já morreu quem manda no meu gozo sou eu**. 4º Colóquio da Língua de Eros [Livro eletrônico]. 1 ed. Fortaleza: Ed. dos autores, 2023.

⁹¹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 26.

⁹² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 27.

⁹³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 26.

amansava e o tratava com carinho. Dessa calma, a passagem retorna à fúria, mas dessa vez com um caráter sobrenatural inexistente até aqui:

E o sol se fez grande e violentamente vermelho. Seu olho irradiou em nossos corpos urânio e sódio, e da grama se levantaram formigas vermelhas e negras, enormes como gigantes e tentaram-nos separar, inútilmente. Nossos umbigos estavam unidos à terra, plantados profundos para além das raízes das árvores seculares. Quando o ódio dos insetos e a fúria dos elementos desapareceram, então nossos umbigos se desvencilharam da terra e Joana d’Arc estava em pé diante de mim com a espada nua para decepar-me a cabeça.⁹⁴

Nesse momento, ela “já não era a guerreira nem a santa nem a mulher, mas qualquer coisa sobrenatural e quase cruel naquele estranho êxtase diabólico e divino”.⁹⁵ Todavia, a cena ameaçadora e colérica muda por intervenção do poeta, que estava sendo ameaçado: “Porque fazes isso, Joana? Ah, foi bom que falasses! Eu ia te decepar a cabeça, pois sonhava que estava em luta com o inimigo inglês. [...] E ela quebrou a espada”⁹⁶, a partir daí a mulher se transforma novamente: “E já não era Joana, a santa, a guerreira da França; mas novamente Mausie, fumando e sorrindo; os pés sujos de terra, orvalhados da grama; os pés macios como o pelo dos seios e do rosto”.⁹⁷

A personagem é bem circunscrita pelo narrador, porém, ela é uma metamorfose ambulante. As suas mudanças não são evolutivas, mas disruptivas, logo, o que aparentemente é uma figura bem acabada, torna-se enigmática e imprevisível. O capítulo “O quarto de Mausie” termina com esse embaralhamento do conteúdo da trama e dos personagens, algo em plena sintonia com a desordem narrativa da escrita automática, com a qual o capítulo começou.

Distanciando-se um pouco desse ponto de partida, analiso de modo mais detido a relação que a narração alcideana estabelece com a questão da suposta “realidade nacional”. Dessa forma, submetendo o romance a essa questão da historicidade brasileira, expressa pelas críticas literárias e pelos periódicos culturais citados até aqui, pode-se apontar em que medida tais textos estabelecem um diálogo entre si, e em quais termos: se o discurso de um nega o outro, se concorda ou se o deforma.

As menções ao quadro político e social da realidade brasileira são retomadas no vigésimo capítulo “A mula voadora e a casadinha burguesa”, alocado na terceira parte. Neste, predominam novamente cenas insólitas e até um pouco fantásticas. A narração se assemelha a

⁹⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 27-28.

⁹⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁷ *Idem.*

uma das divagações do poeta, na qual ele vive mais um momento de aparente transe quando está simplesmente a voar no lombo de uma mula, sob o luar, enquanto observa as estrelas:

ANDAR de mula sob um céu brilhante. A mula subia as ladeiras, deslizava sobre as colinas. Depois era o luar brilhante como seda nova se desenrolando sobre as árvores escuras cheias de olhos que acompanhavam suas sombras. Você tem olhos amarelos, olhos de acácia, burra. Cada palavra é um jacto de mijo que sai da boca imbecil. Mausie, no mínimo, diria que a mula tinha olhos de lobo. Esta casadinha imbecil me larga este jacto de mijo açucarado. Pois está bem unida comigo. Vou fazer que a amo. O amor na base da idiotice burguesa. O amor fingido, ecomendado. Amor de situação. Faço isso, sem sei por quê. Mas bem sei. Faço isso só de mal, só pra cornear o marido. Não sou um calhorda. Sou por uma moral sadia, cristã mesmo, no bom sentido do termo. Mas não me falem na “Marcha da Família pela Liberdade” que eu cago nas calças, ou melhor, na cueca, porque, ao contrário, vão pensar que sou anarquista, mas eu não sou. Uso calças e cuecas, cuecas curtas, é claro, bem colante com o biquini das mulheres.⁹⁸

Ao fim das três páginas que compõem o curto capítulo entendemos que a tal mula faz parte do cenário da Casa de Repouso e suas proximidades, pertencendo a um camponês que morava em uma fazenda vizinha. É no meio dessa cena esquisita e um tanto mágica, que, durante uma rememoração, o poeta faz menção a um fato da realidade política brasileira ao citar a Marcha da Família com Deus pela liberdade.

No trecho citado, a modelagem da cena real da política brasileira aparece completamente imersa na questão da moralidade do poeta, que na verdade é uma “imoralidade”. Ao se apresentar como adepto de tal “moral sadia”, é evidente a ironia do personagem, afinal, seguindo certa lógica, ele estava naquela situação como uma agente da falta de moral, isto é, um agente da traição cometida pela mulher. Esse não é o único capítulo em que o poeta rememora casos que teve com diferentes mulheres. Isso se repete muitas vezes na trama e em circunstâncias tão peculiares que ele acaba formando a imagem de um verdadeiro boêmio. É nesse ponto da ironia, feita sobre um assunto considerado tão “baixo” como a libertinagem e a imoralidade, que surge o assunto da Marcha da Família, ou seja, o escritor trata esse tema, normativamente tão importante e digno, de forma bem fútil e despojada.

Temos nessa passagem que a “representação” da realidade social e política “brasileira”, de repente, é referida de forma tão irrisória e ignóbil. Essa completa desconexão entre certo tema e o que seria o “modo adequado” de o representar, feita na escritura de José Alcides é uma evidente “quebra da mimesis”. Portanto, quando somado ao episódio totalmente delirante da mula voadora, temos mais uma vez os elementos de uma mínima fixação do meio social, submetidos a componentes literários desorientadores, de modo que essa ficção acaba por não se mover com o objetivo de desvelar a realidade social na qual existe.

⁹⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 103.

Para concluir os raciocínios passemos ao vigésimo segundo capítulo do livro: “Esta, uma obra prima”, integrante da terceira parte. Temos aqui, novamente traços da realidade nacional, mas dessa vez eles surgem de forma diferenciada:

VÃO me processar por ter escrito esta obra prima. Sim. É uma obra prima de nossa literatura, mas as autoridades deste país não sabem o que é uma obra prima, a não ser aquela letra-cuia do Hino Nacional, escrita pelo Osório Duque Estrada e com aquela música espalhafatosa de Francisco Manuel da Silva, e que, apesar do estrondo de tambores, o Brasil (florão da América) continua deitado eternamente em berço esplêndido. É isso o que as nossas autoridades tomam por uma obra prima. Estou certo disso: vão iniciar o processo. Na verdade, meu romance não é obsceno. É um livro de sua época. Autores obscenos tivemos no século XVIII, o século áureo da libertinagem. Vão me processar porque as autoridades interpretam esta obra prima como um pastiche obsceno. Meu irmão contratará o advogado de defesa. Meu irmão é pão-duro pra burro, mas tem posição. E na hora-h abre os peitos. Não quer escândalo na família.⁹⁹

Neste trecho, acompanhada da questão metanarrativa, o fato político do indício de censura ou perseguição desencadeia na trama uma ameaça sobre o poeta, e a partir dela e das consequências que isso poderia ter para o personagem, vemos-o expor ideias sobre diferentes assuntos. Diante disso, ele fala da ignorância dos militares, faz uma autoavaliação sobre a estética e o caráter do seu romance; fala do irmão que é um crápula avaro e por fim, algo que não foi citado no trecho, mas que corresponde ao fim do capítulo de três páginas; faz um juízo sobre os diferentes tipos de heróis que foram levados a julgamento na história.

Dessa forma, temos que o dado da realidade política brasileira funciona como um “acontecimento periférico libertador”¹⁰⁰, ou seja, um fator externo às ações e decisões do personagem acaba por definir as suas atitudes, condutas e principalmente suas opiniões emitidas. Em suma, o fato “real” dispara uma reflexão da consciência do herói da trama. No caso do texto literário de José Alcides temos algo de diferente, em relação ao romance de Virginia Woolf, analisado por Erich Auerbach. Se o crítico alemão concluiu, a partir do texto da escritora inglesa, que a reflexão da consciência das personagens conduzia a uma tamanha abertura em que predominava uma total ausência de ponto de vista exterior ao romance, o caso não se repete aqui. Em *Entre o sexo: a loucura, a morte*, o leitor ou leitora nota claramente e desde o início, um ponto de vista eminentemente político e crítico de uma certa realidade, algo que acontece ao longo de toda a obra.

⁹⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁰ A noção é cunhada por Erich Auerbach, em uma análise sobre o romance *Ao farol* de Virginia Woolf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 487.

Retomando este vigésimo segundo capítulo, podemos entendê-lo como paradigmático para pensar o romance a partir dos problemas que aparecem nos textos das revistas e da historicidade investigada nesta dissertação. Uma primeira conclusão diz respeito a relação de *Entre o sexo: a loucura, a morte* e a crítica hegemônica nos anos 1960. Ainda que nesse último fragmento, citado uma dada realidade factual “nacional”, apareça com dado destaque na trama, como atestado pelo acontecimento periférico libertador, ela funciona a partir de um episódio metanarrativo, um ingrediente literário que por excelência embaralha as fronteiras entre o objeto do livro, seu “real” exterior e o próprio livro enquanto narrativa escrita. Além dessa disposição do capítulo 22, vale lembrar aquilo que foi analisado nas páginas anteriores, e que é uma tendência maior do livro: os resíduos de uma realidade “nacional” manifestam-se submetidos a elementos desagregadores que não deixam que tal “real” desenvolva a obra rumo a uma revelação mimética do real político e social do Brasil.

A segunda conclusão é que esse mesmo capítulo 22, ainda que seja um ponto fora da curva, nos demonstra que o *Entre o sexo: a loucura, a morte* não é radical ao ponto de levar suas ideias aos limites e às desconstruções que a linguagem pode produzir nela mesma e nos próprios vocábulos e sensibilidades políticas de uma dada época, algo feito por exemplo por Virginia Woolf em seu romance *Ao farol*, como indica Auerbach. Em *Entre o sexo: a loucura, a morte*, José Alcides não chega a um “esfacelamento da ação exterior”¹⁰¹ em sua totalidade como o fez Woolf, mas ele também não advoga tal “real” por ele mesmo e sempre o submete ao delírio da loucura, afinal, como já dito, o livro escolhe jogar com esses signos místicos e com a figuração do real.

Desta maneira, podemos entender melhor como o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, nas suas propostas e sensibilidades políticas, recusa a hierarquização de temas, e uma concepção de ficção que tem como meta inscrever e desvelar, pela literatura, uma suposta realidade da vida. Se assemelhando às “artes estéticas” descritas por Jacques Rancière, se este romance de José Alcides assume alguma função para sua ficção, poder-se-ia dizer que ela tem como meta inscrever a vida diferente do que ela é, já que tal “capacidade de inventar pertence a cada um, à louca que inventa sua cantiga, ao sertanejo que inventa suas histórias ou ao escritor que inventa as histórias deles”.¹⁰²

Contudo, tão importante como pensar o romance em um determinado “regime estético” localizado historicamente, é encontrar as fissuras em uma teorização de tal tipo, afinal ela não dá conta das várias figuras expostas em *Entre o sexo: a loucura, a morte*, mesmo porque não

¹⁰¹ AUERBACH, Erich. *Op. cit.*, p. 498.

¹⁰² RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

tem tal pretensão. Por isso, em alguns momentos da análise, é importante focar menos naquilo que pode ser entendido como elemento de um modelo e mais nos detalhes que podem o dismantelar ou, como propõe Leyla Perrone-Moysés, dar atenção aos “escândalos da estrutura”¹⁰³ que as obras de arte podem dar a ver.

Assim, é pertinente colocar a obra específica de José Alcides aqui analisada em perspectiva com uma questão postulada por Roberto Schwarz no seu texto “Cultura e política 1964 – 1969” publicado no fervor dos acontecimentos, no ano de 1970. Dentre outras coisas, Schwarz escreve sobre a tutela ou autonomia que as produções culturais da década de 1960, especificamente as de cunho crítico (“de esquerda” nos termos de Schwarz) possuíam em relação a verdadeiras “ideologias oficiais”, seja aquela advogada por um partido, por um crítico, ou por um intelectual. Para este autor, a produção artística só escapava das amarras e regras ditadas pelos discursos autorizados “na medida em que nalgum ponto rompesse com o sistema de conciliações engendrado, que não obstante lhe dava o impulso”.¹⁰⁴

É nesse lugar dúbio de romper protocolos e seguir ideias convencionais, nessa espécie de fissura, que o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* se localiza. Essa ideia é sintetizada pelo próprio José Alcides em uma autoconsideração que fez em entrevista de 1996, concedida a Floriano Martins, organizador da antologia *Fúrias do oráculo: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto* (1996): “Voltei-me para o homem e suas lutas, para o descaso da justiça social, e tentei transformar a realidade em ficção. O fantástico acompanhou-me nessa frente de cultura [...]”¹⁰⁵. Nesse ponto podemos observar José Alcides pedindo a bênção à tal “poesia social” citada no início do presente capítulo. Contudo, sua “participação” como já citado é de um tipo bem qualificado, como ele afirmou em entrevista de 1988:

É preciso mudar o rumo da arte, escrever com o corpo, os nervos, a sensibilidade, as emoções, colocando a poesia a serviço do povo (o lado social), que é bem acentuado em toda minha obra, como o é o fescenino. A arte é a virtude e a razão maior do ser no mundo, no caso, antes de tudo, da vida do artista.¹⁰⁶

É somente compreendendo esse jogo que o autor faz, com as formas e os temas que têm apelo popular e crítico, que podemos dimensionar a tímida fixação do meio social praticada por ele em *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Ora cedendo à tematização da realidade, ora

¹⁰³ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “Prefácio”. Em: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. XIII.

¹⁰⁴ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969”. Em: **Cultura e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 17.

¹⁰⁵ MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto**. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996. p. 357

¹⁰⁶ MARTINS, Floriano. *Op. cit.*, p. 324.

desagregando-a com os elementos da figura, da metáfora e do delírio. Foi assim que José Alcides Pinto se afirmou e reafirmou no espaço público como louco e poeta, como em uma entrevista originalmente de 1988, veiculada na antologia *Fúrias do oráculo*: “Sou o mesmo: aquele que come as flores de aniversário. O que anda vestido e nu, sendo louco e poeta. O que vê o mundo pelo avesso. [...] gostaria, se pudesse, de ensinar até as pedras a se levantarem contra os tiranos da terra.”¹⁰⁷ Palavras provenientes de um poema seu publicado em 1964 na revista *Leitura*, chamado “Eu”:

Eu sou eu. Integro e inviolável dentro de mim mesmo.
 O que não se descobre. Anônimo sob minha própria espinha.
 Atual em minha sombra incorpórea, sem faltar um só dos meus gestos físicos.
 Eu sou eu. O fantasma de preto escanchado no arame do quintal sob a
 sombra das árvores e sob a sombra da lua
 misteriosamente colhendo o silêncio com as mãos invisíveis
 e tecendo uma mortalha com o nó dos dedos para vestir o próprio corpo.
 Eu sou eu. O retrato destituído de vida. O gesto estático.
 O que está no limiar e afogado no abismo
 o que anda vestido e nu, sendo louco e poeta.
 Eu sou eu e sozinho. Diverso sobre mim e sob eu mesmo
 Oculto e visível como a lua caída no poço.
 Proclamado como o homem dentro da praça, no meeting, sacudindo
 com os gestos da boca, palavras secas nos olhos da multidão.
 Intocável e impossível como o que não se conhece e não morre.¹⁰⁸

Retomando a historicidade da obra, principalmente os anos pós – golpe no Brasil, é pertinente citar um estudo de Walnice Nogueira Galvão, no qual ela delinea o período específico entre 1964 e 1968 como um momento de renascimento ainda mais radical das atividades culturais apesar da repressão militar e da instituição da censura. Em suma, Walnice vê uma continuidade deste com o período anterior das décadas de 1940, 1950 e início de 1960, quando predominou uma efervescência cultural de rico debate, no qual tudo era politizado e contestado e as estruturas “arcaicas” do país precisavam ser derrubadas. Todavia, tudo mudou com o novo padrão repressivo instituído pelo Regime após a outorga do Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968. Pensando sobre o que ocorreu com a literatura e a cultura nesse período, a princípio tão inóspito e castrador da expressão e criação, marcado pela “impossibilidade de expressão” a autora afirma que os escritores e demais artistas, que estavam amordaçados pela censura lançaram mão de um “estilo peculiar” em suas obras, utilizando

¹⁰⁷ MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996, p. 333.

¹⁰⁸ PINTO, José Alcides. “Eu”. **Leitura**. v. 78, jan., 1964a. p. 19.

experimentos como a elipse e a metaforização. Desse modo, segundo ela, ocorreu “uma perda de realismo e um ganho na elaboração indireta e cifrada da matéria artística”.¹⁰⁹

A problemática proposta por Walnice Galvão chama atenção quando colocada em perspectiva ao romance de José Alcides Pinto, afinal, com esse livro, o escritor já estava utilizando figurações e metáforas que fugiam a um realismo tradicional em um período anterior à censura mais rígida, já que o livro foi publicado em dezembro de 1968 e, portanto, produzido antes disso. Além do mais, é importante sublinhar que sua produção com tais características já existia e se construiu ao longo das décadas de 1950 e 1960. Logo, a especificidade da política institucional de seu período, isto é, a realidade “factual” e “conjuntural” da história não revela muita coisa sobre a produção das figurações insólitas e delirantes na sua obra.

Além disso, é possível identificar nas publicações de José Alcides Pinto antes do marco de 1968 um tipo de marketing editorial circundado por certo apelo a uma proposta ficcional que fuja à uma proposta realista, é o que vemos na quarta capa de *O criador de demônios* de 1967 (Figura 1). O texto da quarta capa diz o seguinte:

A Literatura Fantástica.

Potocki, Le Fanu e Lovecraft foram os três primeiros autores que iniciaram a coleção cujo nome encima a presente nota. Todos, até ontem, inéditos no Brasil, mestres embora de um gênero que tem pouca aceitação, por parte de inúmeros representantes da "intelligentsia" nacional, mas que, por outro lado, tem inúmeros cultores no meio dos que não se satisfazem com um burocratismo literário normalmente predominante em nossa cultura.

A eles vem, com muita segurança, aliar-se um autor brasileiro, José Alcides Pinto, com O CRIADOR DE DEMONIOS, que bem pode ser classificado como uma pesquisa do terror. Não o terror de Lovecraft, com o seu mito de Cthulhu e dos Grandes Anciãos, ou o de Le Fanu, totalmente integrado no ciclo dos vampiros ou como terror de Potocki, sonhos e realidades num verdadeiro pote de misturas infernais, mas com o terror do hospício, do mundo dos loucos, da realidade dos insanos. Literatura fantástica, o que fez Alcides Pinto? Diga-o o leitor após o seu contato com... O CRIADOR DE DEMONIOS.¹¹⁰

Tal apelo ao fantástico vem sempre acompanhado de uma crítica ao “burocratismo literário”, termo recorrente também na orelha do livro *Entre o sexo: a loucura, a morte* (Figuras 2 e 3): “Alcides Pinto é um autor que não se satisfaz com o burocratismo literário” seguido por “A aventura, a conquista, o salto para os abismos da vida, em seus lances dramáticos e conflitantes, é o clima deste seu estranho romance”.¹¹¹

¹⁰⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. GALVÃO, Walnice Nogueira Galvão. “As Falas, os Silêncios (Literatura e Imediações: 1964-1988). Em: SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl. **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 187.

¹¹⁰ PINTO, José Alcides. **O criador de demônios**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967, s/n.

¹¹¹ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, s/n.

A valorização de tal “anticonvencionalismo” no fim dos anos 1960 já não era novidade, uma vez que elementos do fantástico, do insólito e do absurdo já apareciam em obras das décadas anteriores. Isso é algo que Antonio Candido afirmou ao observar a “linha experimental-renovadora” de algumas obras do período 1960 e 1970 em estudo de 1979, publicado originalmente na “Revista de Crítica Literária Latinoamericana” em que ele faz um balanço das ficções brasileiras dos anos 1940 em diante. Para este crítico, durante essas décadas, se tornou dominante uma “literatura do contra”, principalmente “[...] contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa [...]”.¹¹² Impressões como a de Antonio Candido sobre livros desse estilo nos quais, segundo ele, a tomada de partido ou denúncia foram substituídos pelo modo de ser e de existir, do ângulo da pessoa ou do grupo retratado na obra, podem muito bem servir para o caso de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Além disso, temos o fato de que o enunciado literário do romance de José Alcides investe nos artifícios do fantástico e do “irracional”. Pode-se ver a atmosfera respirada pelo livro em uma afirmação marcante de Antonio Candido, no seu influente livro *Formação da literatura brasileira* de 1959, sobre uma suposta dominância na literatura brasileira de um nacionalismo “infuso” e “artístico”. Por ser texto referência das críticas literárias praticadas no Brasil dessa época, o livro expressa algumas dessas características:

Os escritores se sentiam limitados na operação literária de imaginação e fuga do real; seu exercício de fantasia era prejudicado pela missão de descrever sua realidade imediata. [...] e isto contribuiu para incutir e acentuar a vocação aplicada dos nossos escritores, por vezes delegados da realidade junto à literatura. Se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo que confunde não raro as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação.¹¹³

Afunilando a análise para a própria obra de José Alcides Pinto, é importante afirmar que se comparado a outros livros seus, tanto de poemas como romances, *Entre o sexo: a loucura, a morte* quase não é citado pela fortuna crítica, que se dedica mais a seus romances da década de 1970¹¹⁴ como *Os verdes abutres da colina*¹¹⁵, em resenhas e estudos publicados em suplementos

¹¹² O estudo “A nova narrativa” foi publicado junto com outros artigos do autor no volume *A educação pela noite*: CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. Em: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 214.

¹¹³ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. 1º volume (1750-1836), p. 21.

¹¹⁴ Marcadamente os dois romances publicados em 1974: *Os verdes abutres da colina* e *João Pinto de Maria: biografia de um louco*. Ambos os volumes são respectivamente o segundo e terceiro da denominada *Trilogia da Maldição*, que teve seu primeiro título, *O dragão*, publicado pelo autor ainda em 1964.

¹¹⁵ 1ª edição: Companhia Editora Americana, Rio de Janeiro, 1974. 2ª edição: Edições Livraria Gabriel/ Nação Cariri Editora, Fortaleza, 1984. 3ª edição: Editora UFC, Fortaleza, 1999. 4ª edição: Editora Topbooks, Rio de Janeiro.

literários de jornais como *O Povo* (Fortaleza – CE) e *Diário do Nordeste* (Fortaleza – CE), além de *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Correio de Notícias*, *Jornal Do Brasil* (esses quatro últimos do Rio de Janeiro) e principalmente na antologia *Fúrias do oráculo: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto* (1996), cujos estudos não poupam análises comparativas desses livros com o chamado “realismo mágico”. Logo, além de não possuir um lugar nas prateleiras da “literatura nacional”, o romance de 1968 também não tem espaço relevante na obra do autor, já que além de ser pouquíssimo lembrado nas críticas, só teve uma edição, a de 1968.

Decerto, a sensibilidade política não pode ser tomada como simétrica ao que um texto literário “explicitamente político” expressa nas suas linhas, pois tal dimensão da arte pode estar em camadas mais profundas que a superfície de seu discurso. Considerando isso, não significa que uma obra menos focada no discurso berrante e “engajado”, e mais preocupada com as tensões e aberturas que ela pode provocar no âmbito da linguagem, seja “menos política”. O maior foco estético e linguístico pode ser tão, ou mais complexo e revolucionário, que um foco na virulência do discurso, uma vez que convenções como a da mimese realista podem soar como algo conservador, pois coloca cada parte do discurso em seu devido “lugar”.

Em sua operação escriturária, o romancista José Alcides Pinto parece ao menos tentar chegar a uma radicalidade de tal tipo, ao tratar dos aspectos cotidianos de um bando de “doentes mentais”, de modo a, no limite, negar a vida comum e ordinária que se apresenta na realidade à nossa volta, transformando-a em outra coisa, eclipsando a “realidade”. Além disso, o modo narrativo do livro com grande teor de experimentação formal também tenta radicalizar a linguagem e a própria tradicionalidade do romance realista com suas cenas delirantes e escritas automáticas. Isso demonstra que atentar para a dimensão estética dos romances, pode nos fazer perceber que tais artes podem produzir polivalências políticas centrais para entendermos as imaginações e utopias de determinada época histórica.

2 AS FORMAS DA LOUCURA

A ficção possui diversas formas de abordar a loucura. Para ficar apenas em dois exemplos “clássicos” poderíamos citar dois personagens criados no século XIX: Román Raskólnikov e Simão Bacamarte, personagens de *Crime e castigo* (de Fiódor Dostoiévski) e *O alienista* (de Machado de Assis), respectivamente. A partir de caminhos diferentes tais obras conduzem a um clímax parecido: na hora mais decisiva, seus protagonistas, homens de razão, percebem que as teorias racionais que os levaram a tomar decisões drásticas eram falhas, assim eles entram em um estado de loucura. O que as ficções de Dostoiévski e Machado de Assis parecem nos sugerir é que a falha não acontece por algum defeito em sua concepção ou sistema lógico, mas sim porque a existência humana, permeada por seus dramas, incoerências e ambiguidades, é irreduzível a um sistema lógico e racional que a explique em sua totalidade. Devido a isso, Raskólnikov cai pois não suporta em sua própria mente a exatidão da sua teoria sobre a divisão da humanidade entre homens “ordinários” e homens “extraordinários”. O psiquiatra Simão Bacamarte cai, pois percebe que a linha que divide “normais” e “anormais” não é tão exata como ele pensava. E à queda da razão em ambos os livros se segue o triunfo da loucura: Raskólnikov em um acesso “monomaniaco” confessa seu crime. Simão Bacamarte liberta todos os internados e interna-se como um louco na Casa Verde.

Essa forma trágica de queda da razão e triunfo da desrazão foi muito bem apresentada pelas literaturas oitocentistas. Talvez tenha sido somente a partir da abertura desse caminho que as literaturas do século XX puderam figurar outras formas para a loucura. Nesse sentido, o presente capítulo traz possibilidades de leitura das formas pelas quais a ficção deste século, especificamente a de José Alcides Pinto, falou sobre a loucura. Quando escrevo “forma” me refiro a um certo peso conceitual desse termo para os estudos históricos e literários: me refiro à ideia proposta por Hayden White no seu escrito “Teoria literária e escrita da história”¹¹⁶ de que a linguagem é ao mesmo tempo forma e conteúdo. O artigo faz parte do esforço teórico maior do autor em demonstrar que a experiência histórica e a historiografia são indissociáveis da relação humana com a linguagem e que isso tem consequências severas para se pensar a teoria e a metodologia dessa disciplina. Dentre as várias proposições do autor, a que nos interessa é a que ele afirma que:

[...] a linguagem nunca é um conjunto de “formas” vazias esperando para serem preenchidas com um “conteúdo” factual e conceitual ou para serem conectadas a referentes pré-existentes no mundo, mas está ela própria no mundo como uma “coisa”

¹¹⁶ WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p.21 -48. 1991.

entre outras e já é carregada de conteúdos figurativos, tropológicos e genéricos antes de ser atualizada numa enunciação qualquer.¹¹⁷

Quando essa perspectiva é assumida pode-se dimensionar, em termos comparativos e históricos, o modo a partir do qual diferentes ficções deram tratamento ao tema da loucura. Assim, narrativas como as de Machado e Dostoiévski travaram seus combates contra o racionalismo exacerbado a partir das grandes reviravoltas em suas tramas, mas também a partir das suas linguagens objetivas e das narrações sequenciais típicas da literatura oitocentista – o que nem de longe significa prejuízo para suas obras. Contudo, o que temos no século XX é uma proposta ainda mais radical e que leva às últimas consequências a tematização da loucura. É uma outra forma que tenta ao mesmo tempo imitar e inventar uma linguagem da loucura para a própria obra. Algumas dessas tentativas já foram citadas até aqui, como o surrealismo de Breton e outros também o poderiam ser. Apesar disso, o foco aqui é evidentemente a ficção de José Alcides Pinto. Para dar início a tais questões começo citando um texto mais periférico do autor que pode ser articulado como ponto de partida para entender as formas da loucura na sua ficção:

O homem não pode dar ao mundo senão aquilo que lhe possa servir de bom exemplo – algo que possa tirar proveito. Contudo, se não houvesse destruído a ideia doentia, estaria na contingência de arriscar-me à aventura, agora, com a morte de Chico das Chagas Frota. Pois este, sim, era um assunto de romance. Podia até intitular o texto de Uma história do diabo, portanto, em verdade, o diabo fora o protagonista deste drama, responsável pela sua loucura, armando um circo em seu quarto [...] Até que um dia o louco amanheceu enforcado, pendurado nos caibros como um judas, o nó da corda desaparecendo na inchação do pescoço. No quarto, o silêncio era tão forte que se podia ouvir o ressonar dos morcegos grudados a seus trapos e a transpiração do demônio, invisível no recinto, fazendo quarto ao defunto.¹¹⁸

Esse trecho de *Manifesto traído* - livro importante lançado no ano de 1979, mas que não será a ocupação central do presente capítulo - retoma o personagem Chico das Chagas Frota, que apareceu pela primeira vez na obra *Os verdes abutres da colina* (1974). O narrador de *Manifesto traído* expõe as entranhas de sua escrita ao falar que o tema da loucura diabólica poderia ser considerado “um assunto de romance”. Como veremos adiante, essa autorreflexão do próprio narrador da obra cria um tipo de metanarrativa fundamental para o desenrolar da loucura na ficção alcideana. Quem nos fornece essa ideia é Nuno Gonçalves Pereira. Na sua dissertação, ele afirma que os loucos em José Alcides Pinto são verdadeiras máquinas criadoras de discursos sobre o mundo e sobre si mesmos. Nuno Pereira não chega a se aprofundar na

¹¹⁷ WHITE, Hayden. *Op. cit.*, p. 27.

¹¹⁸ PEREIRA, Nuno Gonçalves. **A Escrita da história na Trilogia da Maldição**: cantares de um anjo maldito. Dissertação (Mestrado). Curso Mestrado em História Social, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004. p. 48.

questão, mesmo porque sua problemática é outra (a da escrita da história na *Trilogia da maldição*), mas sugere o seguinte caminho:

É assim que vemos o grande monólogo interior do interno de *O criador de demônios*, cujo título aliás aponta diretamente para essa problemática do diabo e do desconhecido, e a narrativa de *Entre o sexo, a Loucura e a Morte* que pode ser lido como a biografia de um amor intenso e incatalogável por qualquer espécie de saber ou conhecimento acerca do homem. De uma forma geral podemos encarar esses discursos como uma recusa à lógica e à racionalidade de uma modernidade historicista [...] podemos afirmar que a loucura tomada arquétipo na obra de Alcides representa a si própria como o único caminho neste mundo, que pode conduzir o homem para a auto-realização, o auto-conhecimento e a efetivação da dimensão numinosa da vida.¹¹⁹

Sua análise se encerra aí. As palavras são breves, mas são de uma sensatez rara quando se leva em conta as poucas análises que existem sobre essa parte da obra alcideana. Desse modo, seguindo as provocações sugeridas pelo autor, desenvolvo três leituras possíveis que perseguem três especificidades do tema da “desrazão” na ficção alcideana (principalmente no romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, de 1968): 1) a loucura como elemento que tenta revolucionar a forma romance (seção “2.1 A estética da loucura”); 2) a loucura como experiência que mobiliza a eternidade e desafia o tempo cronológico (seção “2.2 As polifonias de Mausie”); e por fim, a loucura personificada na figura do escritor (seção “2.3 Um louco poeta”).

2. 1 A estética da loucura.

O problema do sentido das artes literárias remete a um longo debate com várias posições, que vão desde as “regras” das tragédias identificadas por Aristóteles em sua *Poética*, até os debates de fôlego dos séculos XIX e XX sobre os diversos elementos que se sedimentam nas superfícies das narrativas: história, experiência social, estilo autoral, imaginação ficcional e por aí vai. Em meio a essa variedade de perspectivas, faz-se necessário sublinhar uma, a partir da qual, podemos inferir sobre as possibilidades de leitura à prosa de José Alcides Pinto no romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*, objeto da presente dissertação.

A princípio, é importante lembrar as proposições feitas no capítulo 1, de que a ficção romanesca não atende à ordem do registro. Contudo, isso não significa que ela seja isenta de qualquer ordem. Ela possui mesmo uma ordem narrativa. Isso pode significar qualquer coisa, uma vez que este gênero literário não se adequa bem a regras. Por isso, procurei pensar junto a Gilles Deleuze e Félix Guatarri quando estes propõem que o trabalho de crítica e invenção sobre uma literatura pode ser feito a partir da identificação dos seus protocolos de experiência. Os

¹¹⁹ PEREIRA, Nuno Gonçalves. **A Escrita da história na Trilogia da Maldição**: cantares de um anjo maldito. Dissertação (Mestrado). Curso Mestrado em História Social, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2004. p. 48.

dois autores praticam essa abordagem na investigação filosófica sobre o conteúdo e a expressão da literatura de Franz Kafka, no livro *Kafka. Para uma literatura menor*.¹²⁰

Desse modo, desenvolvo a seguinte hipótese sobre aquilo que considero ser a ordem narrativa de *Entre o sexo: a loucura, a morte*: uma experiência de loucura. De início, vale a pena relembrar que a insanidade é a peça mais importante do romance, pois ela interliga a trama e é a condição da maioria dos personagens. Além disso, essa insanidade é um dos assuntos mais comentados pelo narrador-protagonista. O diferencial em relação ao romance aqui estudado é que a loucura é conteúdo e forma.

Até aqui, nada de extraordinário, afinal, romances que contam com a presença do irracional não são novidades excepcionais. Como afirmou Júlio Cortázar em texto da década de 1960 sobre a “Situação do romance”, foi notório o aparecimento no início do século XX de romancistas de obra “viva” e “significativa” que “levam ao extremo, de uma ou outra maneira, essa tendência a conceder o primeiro plano [da narrativa] a uma atmosfera ou a uma intenção manifestadamente irracional”.¹²¹

Situado nesse espaço geral de convergência da literatura com o que é visto como “não racional”, temos a especificidade de *Entre o sexo: a loucura, a morte*: ela tem a ver com o contato. Trata-se de um contato imediato, e não necessariamente analítico, que a obra faz o leitor ter com o mundo e com o humano. Esse contato ocorre a partir de três componentes literários: um estilo de escrita, uma ideia específica de arte e uma proposta narrativa que, no limite, diz o que é a vida. Essas três peças são recorrentes do início ao fim do livro e se constroem intrinsecamente ligadas à loucura, como se argumenta a seguir.

“Meu coração não descansa um milésimo de segundo. Estou com a camisa respingada de tinta. Escrevo com a velocidade da luz. E não posso parar”¹²². Estas são as primeiras frases do capítulo “O poeta”, da segunda parte do livro, no qual o narrador-protagonista descreve um ocorrido na Clínica de Repouso. Esses escritos são uma boa expressão do estilo praticado por José Alcides Pinto neste romance. O trecho parece explicar como se dá – fisiologicamente – o processo de criação das escrituras automáticas presentes ao longo do livro. São parágrafos de uma poética sem grandes inibições, com frases mais ou menos inacabadas e que contemplam certa absurdez imediata que os sentidos captam.

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Kafka. Para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

¹²¹ CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 73.

¹²² PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a. p. 67.

A autorreflexão sobre o processo de escrita é algo que cruza de modo parecido os diferentes narradores alcideanos. Os casos em que isso ocorre revelam certa regularidade, a partir da qual podemos entrever as marcas do José Alcides Pinto autor, como se lê em outro romance seu publicado em 1979. Trata-se de *Manifesto traído*, que retrata um homem narrando suas recordações enquanto vive na cidade do Rio de Janeiro em situação de miséria. O escrito é considerado pela fortuna crítica sobre José Alcides como um misto de romance, depoimento e memória.

Até agora ainda não me arrependi de ter rasgado meus apontamentos à hora do crepúsculo de um desses dias há pouco passados. De que me serviriam? Era apenas um caderno manuscrito, contendo alguns apontamentos vagos e inexpressivos, referentes ao meu passado, às recordações da família, à vida de meu avô Chico das Chagas Frota - o “doido” como era conhecido por todos. Evidentemente que uma vida dessas não causa orgulho a ninguém botar em letra de imprensa, mesmo em forma de ficção e entregar ao público. Só um louco seria capaz de tamanha façanha, ou alguém que vivesse acossado por um espírito mau espírito das trevas poderia cometer tamanho desatino.¹²³

A regularidade é a da exposição das entranhas da escritura. A maioria dos narradores alcideanos nunca escondem suas pretensões quanto ao relato que estão a contar. Nesse trecho de *Manifesto traído*, o narrador expõe sua resignação em escrever/publicar suas lembranças, deixando a escrita aparecer como processo de avanço e recuo de certa necessidade: “Tinha um romance a escrever, não era bem um romance, mas recordações da infância, da mocidade, da família;”¹²⁴

Outra questão importante, é que a já citada ausência de inibições não é total. Ela não exclui, por exemplo, certa atitude moral do narrador de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, de filiar a si e sua obra a um tipo de “protesto social” em favor dos “desfavorecidos”. Recorrendo a um tipo de pedagogia política destinada a atingir seu leitor, ele se filia aos subalternizados:

Eu sei que os eunucos não gostam do meu livro. Os eunucos e os maridos exemplares (os cornos) e as esposas exemplares (as prostitutas grã-finas) mas as criaturas gostam. As criaturas que são gente vivendo de verdade, sofrendo fome, injustiças; criaturas que já não parecem criaturas mas bichos, apodrecendo nas extremidades, nádegas, mente, pá-rias e loucos, etc. Estes sabem que eu apreendo o mundo e sua beleza trágica.¹²⁵

Mais uma vez as vítimas das críticas cortantes do poeta são os representantes máximos da “moral burguesa”, tão atacada por ele: maridos e esposas “fiéis”. No sentido contrário, ele

¹²³ PINTO, José Alcides. **Manifesto traído**: depoimento/memória. Fortaleza: Editora e Gráfica Lourenço Filho, 1979. p. 48.

¹²⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.* p. 43.

¹²⁵ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a. p. 100.

aproxima seu livro dos esfarrapados, famélicos, loucos aprisionados e marginais de modo geral. Este é um dos vários movimentos a partir dos quais sua estética - que se propõe “desagregadora do real” - esbarra na insistência em uma linguagem política apegada aos elementos da “realidade”. É evidente que isso não implica em uma literatura escrava da ideia de documentar o real, afinal, como pode-se ler no próprio capítulo 1, o livro traz em sua forma elementos desagregadores do “real”.

Ainda tratando sobre o estilo desinibido que José Alcides assume em *Entre o sexo: a loucura, a morte* cito seu descompromisso com as leis gerais da gramática. O narrador é um poeta erudito que conhece os clássicos da língua portuguesa, de Camões a Eça de Queiroz, passando também por Gregório de Matos, porém sua erudição não se compromete com a norma dessa língua. Apesar de respirar uma atmosfera bacharelesca, ele esboça certo desprezo por ela:

Os imbecis dos gramáticos! Calhordas! Armam uma discussão. Discutem todo um semestre por causa de um pronome: tu/lhe: putos/opostos/pospostos. Frescos. Outra classe calhorda é a dos bibliotecários. Fiz um curso de Biblioteconomia. Possuo até o diploma, um canudo florido. Outro dia estive pensando: isto seria bom para enrolar no fumo de um cavalo. Protegê-lo das mutucas no inverno. Pobre dos animais machos, ficam de fumo vermelho e inflamado. As animais fêmeas (as e não os) gramáticos que se fodam!, instalam um seminário e até um congresso para colocarem os e os as nos seus devidos lugares, quando os devidos lugares de colocarem os pronomes seriam na própria bunda. Não há diabos que os aguentem.¹²⁶

Como os demais estilos vanguardistas que fizeram sucesso no século XX, a proposta do poeta também é de contestação, não só à burocracia literária, mas também às autoridades bacharéis, representadas pelos bibliotecários. Talvez, por essa atitude vanguardista e pela sua falta de modéstia, ele considere seu livro uma “obra prima”. Por isso ele performa uma cena de perseguido político por causa da sua arte, algo que não se concretiza ao fim do livro, mas que tem grande destaque na terceira parte: “[...] Estou certo disso: vão iniciar o processo. Na verdade, meu romance não é obsceno. É um livro de sua época”. Os anos 1960 são representados como um tempo mais propício, em que o erotismo é algo comum e presente na vida pública cotidiana, portanto, um livro erótico seria algo natural e não deveria ser objeto de censura. Até porque, “[...] Autores obscenos tivemos no século XVIII, o século áureo da libertinagem. Vão me processar, porque as autoridades interpretam esta obra prima como um pastiche obsceno.”¹²⁷ Portanto, existe uma incompreensão por parte das autoridades militares de seu próprio tempo. Um discurso erótico no século XX não deveria soar obsceno, como acontecia nas sociedades de corte do XVIII.

¹²⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 61.

¹²⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 109.

Tal escrita espontânea, não premeditada e sem moralismos, já foi identificada no capítulo anterior, em suas semelhanças com a ideia maior de “automatismo” defendida por André Breton no seu “Manifesto do surrealismo” de 1924. Contudo, a proposta de José Alcides guarda, em relação ao automatismo bretoniano, certa divergência e peculiaridade, que é inclusive o ponto crucial de seu estilo. Conforme o programa surrealista de Breton, a noção de automatismo englobava, além da escrita poética, algumas práticas relacionadas ao interesse do autor pela psicanálise, quais sejam, os sonos induzidos e os relatos de sono. Alguns intérpretes da obra bretoniana alargam ainda mais tais afirmativas:

Esse objetivo de liberação do pensamento permite afirmar que o automatismo não pode ser entendido como uma técnica a serviço do bem escrever, mas como um instrumento de sondagem das faculdades mentais, tendendo à liberação da imaginação e, por conseguinte, da ação humana.¹²⁸

Estas pretensões investigativas são estranhas à experimentação do texto literário narrado pelo poeta “doente-mental” de José Alcides Pinto¹²⁹. Suas palavras vêm ao mundo por uma necessidade: exprimir a beleza e o caos da louca Mausie.

NÃO me interrompam. Estou escrevendo a biografia de uma mulher rara: Mausie. Meu coração não descansa um milésimo de segundo. Estou com a camisa respingada de tinta. Escrevo com a velocidade da luz. E não posso parar. É a sua beleza que me inspira. Não posso me aviltar - ela disse. E deu um de seus gritos de pássaro louco, bicho mortalmente ferido. Grito de apelação, de desespero, de morte: Seus pés estão plantados no chão, no barro do chão, com as raízes, as ervas verdes. Seus pés molhados e quentes, pés de deusa sensual, irrompendo no seio da terra, lavrada de homens com um gosto de raiz e erva.¹³⁰

O tom metanarrativo do início do parágrafo remete à mente e à consciência do narrador, a qual o leitor tem acesso a partir de um tipo de autoconfissão. No entanto, tudo muda quando, no desenrolar, a cena caminha para a transformação de Mausie, testemunhada pelo poeta.

Em tal narração de foco fragmentado se vê uma cena que passa das afirmativas dos personagens as impressões do narrador, sem demarcações explícitas - como aspas - que poderiam existir. Isso tem o efeito de bagunçar as fronteiras entre o ocorrido e a alucinação do louco que narra, e o livro chega mesmo a tentar abolir elas. Essa suposta incompletude das orações é, na verdade, proposital. Ela funciona como um recurso de linguagem que tenta

¹²⁸ AZEVEDO, Érika; PONGE, Roberto. André Breton e os primórdios do surrealismo. **Revista Contingentia**, v. 3, n. 2, nov. 2008. p. 283.

¹²⁹ Nesse âmbito, chama atenção certa afirmação posterior de José Alcides Pinto em entrevista de 1991, veiculada originalmente no jornal *O povo*: “Eu sou tão primitivo que acho todos os psiquiatras doidos e todos os psicólogos confusos. Nunca li Freud, nem me interesso por psicologia. As pessoas podem superar a própria loucura, como fazem os poetas. Os terapeutas não curam ninguém.”. O trecho citado é reproduzido na antologia *Fúrias do oráculo* de 1996. Ver: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996. p 346.

¹³⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 67.

produzir um efeito de ruptura nas frases que ainda estavam sendo construídas. Esse efeito de interrupção na leitura, que autores como Roland Barthes denominaram de “anacolutos” constroem o livro como um romance dos interstícios: o pouco de sentido que eles carregam é construído por estas interrupções.¹³¹ Isto persiste em mais dúzias e dúzias de capítulos distribuídos nas cinco partes do romance. Tal presença avassaladora da realidade disforme compõe a maior parte da escritura do romance, que se propõe a passar as rédeas da narração à própria loucura e assim, a partir desse estilo, colocar o leitor em contato com a brutalidade do mundo.

Assim, esse estilo de escrita se consolida como uma das principais características do romance de José Alcides. O ponto atingido por essas loucuras e escritas automáticas é o da criação de uma outra forma de narrar o gênero romanesco, para além do tradicional. Uma análise crítica que, na própria época da publicação do livro, parece ter chegado a conclusões parecidas é a de Fernando Py, em um artigo originalmente publicado na edição de dezembro de 1968, da *Revista Cadernos Brasileiros*, do Rio de Janeiro. Cito aqui a versão deste texto veiculada na seção “Fortuna Crítica” do livro *Poemas Escolhidos*, um volume que reúne vários livros de poesia de José Alcides Pinto. Fernando Py, escreve:

O livro é narrado e escrito na primeira pessoa, tal procedimento compraz ao autor, ao que tudo indica partícipe do enredo dessa narrativa maldita, singular, e ao mesmo tempo poética, com as marcas visíveis da escritura. Este romance é, por natureza, um livro experimental no qual José Alcides Pinto mergulha fundo com seus demônios e sua inarredável tendência para o fescenino e o escatológico. [...] Neste seu terceiro romance – zona de sombras e mistérios que Alcides Pinto bem conhece e sabe transmitir de modo muito original – o autor aparece em toda sua crueldade.¹³²

Outro resenhista do livro parece ter chegado a conclusões diferentes. É o caso de J. Herculano Pires, na sua resenha “Razão da loucura”, publicada em 20 de setembro de 1968 no jornal *Diário da Noite*. Na crítica, o autor elenca diversas “razões” (objetivos) que a loucura teve em diferentes literaturas ao longo da história: dos “antigos” que tinham para com ela uma relação de respeito, até Erasmo (autor do *Elogio da loucura*) que a louvava. Em cada uma dessas operações literárias, a articulação foi bem sucedida pois em alguma medida tais leituras “rompem o nosso esquema tríplice”.¹³³ Contudo, segundo seu juízo a literatura de José Alcides falhou em atingir uma nova forma literária:

¹³¹ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 15.

¹³² PY, Fernando. “Sexo, loucura e morte”. Em: PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003, p. 358 – 359.

¹³³ PIRES, J. Herculano. “Razão da loucura”. Em: **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20/09/1968, Segundo Caderno, p. 5.

Essas tentativas se justificariam de duas maneiras: primeiro, como tentativa real de atingir uma nova forma literária; segundo, como tentativa real de fazer barulho e ganhar fama. Parece-nos que em nenhum desses dois casos o romance de Alcides atingiu o alvo. Sexo, loucura e morte são hoje três palavras que não espantam nem inquietam ninguém. Vai longe o tempo em que as palavras assustavam. Hoje, todas elas têm passaporte livre. Basta lembrar que já se fala numa estética fundada no palavrão, para se compreender que as palavras feias se tornaram belas. Estamos também na era da cirurgia plástica.

O romance de José Alcides Pinto é praticamente ilegível. Pode-se dar um doce ao leitor que o percorrer de fio a pavio, O poeta gastou sua poesia e o romancista perdeu sua experiência. Claro que outras pessoas podem pensar diferente. Cada cabeça, uma sentença. Mas pensar é uma coisa e experimentar é outra. Falta ao romance de Alcides a verdadeira razão da loucura, que amarraria o leitor ao texto. Falta aquela loucura legítima, sem fantasias nem arranjos, que encontramos em Dostoiowski e Herman Hesse, para só falar nesses loucos.¹³⁴

Estas duas resenhas são umas das poucas existentes sobre *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Apesar das diferenças, elas indicam que a questão mais latente para os leitores resenhistas do livro foi sua forma escrita.

Desse modo, retomando a análise do romance, temos adiante um panorama que sugere que a loucura não figura como mera entidade, *self* ou mesmo como uma identidade, mas sim enquanto entidade narrativa. Nesse sentido, a insanidade não provém somente de certos personagens demarcados, mas está intimamente relacionada à própria forma, criando uma densa teia que remete a outros momentos da narrativa que se passam fora da Casa de Repouso. Em um desses momentos é introduzida a figura do pai do poeta que aparece a partir de uma lembrança da juventude, quando ele se lembra de ter revelado ao pai o desejo de ingressar na Faculdade de Belas Artes:

Quando, no fim do ano, ao término do curso, fiz ciente a meu pai dos meus desejos, mostrando-lhe o programa do vestibular. Ele atirou-me os papéis na cara e fêz-me sentar na mesa, a sua frente, na sala da Biblioteca, e recitou-me este discurso de uma verdade cruel, e que jamais pude olvidar [...] Alimentar este sonho absurdo que te conservou ignorante da verdade da vida até agora? Não compreendes que o artista é um louco, um imbecil, um idiota que troca prazeres por uma angústia voluntária? A arte é um massacre, um despojamento da personalidade, quando não é uma esquizofrenia.¹³⁵

Que pesem as afirmativas do pai, um homem de razão, um “homem prático” como ele mesmo o apresenta, é notória a comparação do artista com um louco em um tom pejorativo. A arte é vista como algo “sem razão de ser”: “[...] Em vez de estares a sujar as mãos com tinta, a borrar telas, por que não empregaste o dinheiro em coisas práticas?”¹³⁶ Inicialmente essas palavras são motivo de sofrimento para o poeta, mas depois, encadeiam outro efeito na

¹³⁴ PIRES, J. Herculano. *Op. cit.*, p. 5.

¹³⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 75.

¹³⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 76.

narrativa. Ainda que como um trauma, o poeta as assume para si. Isso aparece com certo tom de ironia: “Com este discurso meu pai destruiu o que havia de falso e ingênuo em mim. Tornei-me um homem prático, como ele quis. E hoje, tudo que tenho, devo àquele discurso, que me pareceu tão cruel.”¹³⁷ Irônico, pois o personagem assumiu a partir desse dia uma postura exatamente oposta. Ele não se tornou prático, mas sim um boêmio e poeta, que durante crises se internava na Casa de Repouso. Ainda assim, ele assumiu para si essa peculiar ideia do pai: “a arte é uma esquizofrenia e o artista é um louco”, levando-a às últimas consequências e transformando tal discurso da norma em matéria da arte. Eis o segundo componente literário para uma experimentação da loucura pelo leitor da obra.

No diálogo entre os dois personagens, o ainda jovem poeta expõe seus desejos e justificativas: “[...] Contudo, e apesar desse arrazoado esmagador, interfeiri: a arte surgiu-me concomitantemente com o amor. Senti no meu interior a necessidade de afirmação de minha personalidade”.¹³⁸ A sua arte não se confunde com o mundo, mas sim o contrário: “[...] Eu sinto a necessidade de mudar a aparência real das coisas, de criar o meu próprio mundo”.¹³⁹ O poeta quer colocar o leitor em contato com este outro mundo, fazer com que ele o experiencie e no limite conheça a sua ideia arte: a loucura romanesca. Isso também ocorre no capítulo “Departamento de publicidade” no qual ele ironiza a escritura de um livro diante das demandas do mercado editorial:

HAVIA-ME esquecido de dizer ao leitor que este livro está sendo escrito a quatro mãos e com um plano executivo marcado para quatro dias à pronta entrega, sem um minuto a menos de atraso, pois trata-se de uma tarefa muito singular e para tanto já firmamos nosso nome no contrato onde há um item com esses dizeres: “O sinal a entrega do trabalho será confiscado e todos perderão o direito às parcelas restantes se a obra não for entregue no prazo estipulado”. Portanto, resolvemos, eu e meus assessores, pôr mãos à obra, a fim de que ela cresça rapidamente. Os patrões querem que organizemos para esta obra um Departamento de Publicidade, acostumados que estão a lidar com firmas comerciais. Esta imposição tornou muito difícil nosso plano de trabalho. Aliás, só nos revelaram esta cláusula depois de assinarmos o contrato.¹⁴⁰

Além disso, é interessante a referência ao romance enquanto um produto feito pela maquinofatura, conforme a divisão do trabalho. Essa ideia já havia sido levantada por outro narrador-protagonista da literatura brasileira: Paulo Honório de *S. Bernardo*, romance de Graciliano Ramos. Neste caso, o livro acaba por sugerir que tal empreitada seria impossível, já

¹³⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 78.

¹³⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 77.

¹³⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 117.

que Paulo Honório desiste de escrever seu livro a quatro mãos e faz isso sozinho¹⁴¹. O narrador alcideano parece não se resignar dessa missão:

Não há tempo a perder. Teremos de encontrar um jeito de redigir o capítulo fatal e encaixá-lo na obra. Meus assessores estão acovardados, mas tive uma inspiração genial. Essas coisas sempre me ocorrem em momentos muito difíceis. Era preciso tirar da cabeça, antes de mais nada, de que um livro não é diferente de uma firma comercial. Pelo contrário, em tudo se assemelha, e, se repararmos nos detalhes, a analogia é perfeita. Estava vencido o complexo.¹⁴²

Além da óbvia crítica à mercantilização da literatura, o trecho demonstra a intenção do narrador de bagunçar a própria ordem da história. As muitas vozes que deixam-se ouvir no romance comprometem qualquer entendimento seu como uma narrativa monológica. As “várias” mãos que escrevem a obra, tentam dissociar seu conjunto de ideias a uma só pessoa. Aí reside toda sua “esquizofrenia” romanesca, uma vez que esta condição psíquica é associada pelos próprios personagens racionais do livro a um “despojamento da personalidade”, isto é, fragmentação, ausência de personalidade individual, coesa e autêntica. Essa relação entre a loucura e um estilo de escrita também é feita em outras partes da obra de Alcides Pinto. Nesse sentido, cito outro trecho de *Manifesto traído*, no qual o narrador continua a refletir sobre o romance que desejava escrever:

Novamente a ideia macabra, doentia, aparece na cabeça. Sinto necessidade de escrever um romance. Aproveitar as ideias que se agrupam coordenadas. Não seriam apenas frases tolas, desconjuntadas, sem sentindo penso nisso agora com mais proficiência. Não poderia deixar o passado de lado. Apegar-me-ia a ele e descreveria minha infância desgraçada (não podia fugir disso); a figura burlesca de Chico das Chagas Frota, meu avô, falando sozinho, falando com os espíritos, trancado no quarto com os morcegos demônios de asas casposas; as maluquices de Nazaré Donato, defecando na rua, a cabeça, a roupa, o corpo inteiro coberto de excremento, rindo sem sorrir riso parado dos loucos.¹⁴³

Pode não ser evidente, mas aqui, o Alcides Pinto autor se sobrepõe ao narrador do livro e expõe duas opções estéticas. Citando sua constante necessidade de não deixar o passado “de lado” ele fala de dois caminhos a partir dos quais isso poderia ser feito: um “desconjuntado,

¹⁴¹ “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e editor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. [...] O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteira que me zanguei. [...] Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta.” RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 88. ed., Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 7 – 11.

¹⁴² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁴³ PINTO, José Alcides. **Manifesto traído**: depoimento/memória. Fortaleza: Editora e Gráfica Lourenço Filho, 1979. p. 53.

sem sentido” e o outro “com mais proficiência”. Vale lembrar que *Manifesto traído* é um livro de 1979, época em que o autor já havia publicado suas principais obras ficcionais, por isso, considero que a afirmação sobre os dois caminhos, é uma referência às duas principais “linhas de força” da sua literatura.

Dentre os escritos proficientes estão as “estórias” de Alcides Pinto, em suma, seus livros que se propõem a contar uma trama coesa, com personagens coesos, paisagens detalhadas e uma linguagem mais objetiva - apesar de não menos enigmática. Eles são seus maiores sucessos editoriais: *Os verdes abutres da colina*, *João Pinto de Maria (Biografia de um louco)*, seus poemas *Os catadores de siri* e *O Acaraú – Biografia do rio*, e por aí se vai. São os maiores sucessos porque são “Textos de prazer”, termo que tomo emprestado de Roland Barthes, na sua obra *O prazer do texto*: “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”.¹⁴⁴

Já os escritos desconjuntados são seus textos mais experimentais, marcados por escritas automáticas e despreocupados com uma trama coesa, no qual se localizam *Entre o sexo: a loucura, a morte*, *O criador de demônios*, os poemas *Ilha dos Patrupachas*, *Cantos de Lúcifer* e *O vale dos abutres*, a miscelânea *Reflexões, terror, sobrenatural* e por aí se segue. Em resumo, são “textos de fruição”, que para Barthes é um tipo de texto que “põe em estado de perda, que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças [...]”.¹⁴⁵

Estas duas linhas não são uma “dualidade”, mas funcionam como um “díptico”, pois convergem para o mesmo ponto final da ficção de José Alcides Pinto: uma poética marcada pela tematização do erótico, da morte, da loucura, do diabólico e do divino, tudo isso representado ora como a redenção, ora como a ruína do homem.

Apesar disso, seus caminhos são diferentes, representando por assim dizer, duas estéticas distintas. É na opção por uma escrita desconjunta que se pode ler por exemplo, os aforismos do poeta, terceiro e último componente da ideia de arte que a escrita de *Entre o sexo: a loucura, a morte* emana. Em resumo, é uma escrita que “faz entrar em crise sua relação [a do leitor] com a linguagem”.¹⁴⁶ Em passagens um tanto cômicas, seu narrador distribui várias sentenças sobre a vida, se dirigindo diretamente ao leitor:

QUANDO não estou dormindo estou sonhando. Dou até a bunda se vocês destrinçarem essa adivinhação, esta carta enigmática. Naturalmente, que depois da leitura dessa frase, vocês pensarão que estão a perder tempo com as ideias de um

¹⁴⁴ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 22.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Idem*.

louco. É possível até que haja um pouco de razão em tudo isso. Mas o que é a razão? A vida é loucura, toda ela. Mausie compreendia a vida. Se vocês não abrirem os ouvidos para o que vou lhes dizer, não vale a pena terem lido esta obra prima. Esqueçam os códigos de moral, os conceitos de religião, e observem como a humanidade se contorce no antro, no caos.¹⁴⁷

Essa passagem expõe a ordem narrativa do delírio tão cara à obra. Além de estabelecer um contato direto com o leitor, o narrador-protagonista revela seu constante estado de sonho, mesmo acordado. É somente vivendo dessa forma, assumindo essa loucura, que ele torna suportável viver em um mundo de absurdos, como aquele pronunciado pelo pai na sua juventude. Uma imagem da vida que a identifica com a loucura.

O caso de José Alcides Pinto é o de um escritor muito consciente sobre tudo o que envolve a questão do “como narrar?”. As sucessivas autorreflexões dos seus narradores e o, há pouco citado, balanço sobre sua própria obra feito em *Manifesto traído*, demonstram bem isso. Como diz o narrador desse romance: “E das evocações do passado, das torturas do presente, poderia trazer muita coisa à luz da verdade e à luz da história, e podia, até mesmo, ser um livro de sucesso, dependendo, unicamente, de sua maneira de narrar os fatos.”¹⁴⁸ Com essas palavras, o narrador-autor José Alcides demonstra que sabia que sua “loucura romanesca”, levada a cabo no livro de 1968, poderia cair em relativo ostracismo, como de fato aconteceu. Sabia também que uma proposta mais coesa poderia ser mais frutífera para a crítica que influencia o campo literário. Entretanto, não se resignou em tomar o caminho mais ousado e experimental.

Observando as dinâmicas do livro abordadas até agora, pode-se ver que a sua experiência leitora se assemelha a uma experiência da loucura. Trata-se de um livro sobre como “ler livros”. Um manual de como ler o mundo de uma forma diferente: a forma da loucura. A partir disso, José Alcides propôs um jogo com a linguagem do gênero romanesco, demonstrando as inquietudes deste tipo de literatura que tanto se reinventou durante o século XX. Com tal loucura romanesca, ele tentou colocar em movimento e em reconsideração as funções e os elementos formais do romance. A loucura apareceu nele, não como uma experiência de desrazão e falta de sensatez - imagem cunhada pelas ciências e filosofias progressistas da modernidade - mas como uma “linha de fuga” a essa lógica tão excludente.

¹⁴⁷ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, p. 133.

¹⁴⁸ PINTO, José Alcides. **Manifesto traído**: depoimento/memória. Fortaleza: Editora e Gráfica Lourenço Filho, 1979. p. 31.

2.2 As polifonias de Mausie.

“Eterneity is the Standing still of the Present Time.” (Hobbes *apud* Borges, 2008, p. 136).

O louco é um polifônico por primor. Na ficção literária é frequente a presença de personagens loucos que, a partir de diálogos com outras pessoas ou de suas próprias falas, expressam um dilúvio de ideias sobre si mesmos e sobre o mundo à sua volta. Em meio a essa miríade de sentidos geralmente delimita-se um personagem, que pode ser bem acabado ou inconclusivo, sendo este último tipo predominante nos grandes romances modernos. Mikhail Bakhtin dedica algumas palavras sobre esse tema ao debater a personagem e seu enfoque por um autor no seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*¹⁴⁹, esboçando algumas conjecturas teóricas às quais pretendo desenvolver examinando o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte*.

A relativa liberdade e independência dos personagens em uma trama romanesca já se tornou um objeto constante de reflexão entre críticos literários. Externalizando sua leitura sobre a obra de Fiódor Dostoiévski, Mikhail Bakhtin escreve que nela não importa o que uma personagem é no mundo, mas o que o mundo é para ela, uma formulação que servirá de base para sua teoria da polifonia dostoiévskiana. Para o crítico russo, o fundamental em tudo isso é que as falas e ações das personagens perturbam a possibilidade de existência de um plano monológico, isto é, a existência de liberdade e autonomia destes personagens na obra de Dostoiévski, só é possível porque seus romances assumem uma “posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim”¹⁵⁰, algo que pode levar à imprevisibilidade (falta de acabamento) dos protagonistas (Bakhtin os chama de “heróis”) na sua narrativa:

O herói do subsolo dá ouvido a cada palavra dos outros sobre si mesmo, olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações da sua imagem nessas consciências; conhece até a sua definição objetiva, neutra tanto em relação à consciência alheia quanto à sua própria autoconsciência, leva em conta o ponto de vista de um “terceiro”. Mas sabe também que todas essas definições, sejam parciais ou objetivas, estão em suas mãos e não lhe concluem e imagem justamente porque ele está consciente delas; pode ultrapassar-lhes os limites e torná-las inadequadas. Sabe que lhe cabe a última palavra e procura a qualquer custo manter para si essa última palavra, sobre si mesmo, essa palavra da sua autoconsciência, para nela não ser mais aquilo que ele é.¹⁵¹

¹⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

¹⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁵¹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 70.

Tal método de revelar e elucidar a palavra das personagens não é um traço exclusivo do “homem do subsolo”, mas também é comum a outros “homens de ideias” de Dostoiévski. A autonomia e autoconsciência destes homens os conduzem a uma insolubilidade. São personagens inconclusos. Podemos dizer que tais arranjos certamente encontram paralelos em outros romances modernos, não sendo exclusividade de Dostoiévski. É nesse sentido que pretendo abordar Mausie, a amante do poeta-narrador, e que junto com ele, é a protagonista do romance.

A confluência da obra de Dostoiévski na ficção alcideana é apontada por alguns críticos e pelo próprio escritor em diferentes oportunidades.¹⁵² Mausie pode ser vista como uma dessas confluências. Ela é uma mulher jovem que junto com o poeta encontra-se internada na Casa de Repouso. Como os outros personagens, sua história de vida é pouco contada, não ficando evidente sua idade e tempo de internação. Do pouco que é contado, o leitor fica sabendo o motivo de sua internação. Ela tomou um vidro inteiro de remédios e ao acordar em um hospital, após ser socorrida a tempo, mostrou resistência a permanecer internada, o que levou um familiar a interná-la na Clínica de Repouso. Após tais ocorrências, ainda na sua juventude, ela conheceu o poeta nessa instituição psiquiátrica e teve com ele um romance conturbado, marcado por ciúmes, brigas e reconciliações.

Isso é contado principalmente nas duas primeiras partes do livro. Em uma primeira leitura, esse início parece introduzir os personagens que vão compor toda a história, com destaque para Mausie e o poeta, e também coadjuvantes como o Dr. Abílio, o Tio Herculano, o pai do poeta e alguns dos internados. Alguns personagens compõem aquilo que pode ser entendido como o presente do narrador e outros fazem parte de uma época mais distante, que compreendem memórias de infância, adolescência e juventude do poeta¹⁵³. Entretanto, a partir da metade do livro, por volta da página 100, tais personagens são relativamente abandonados da trama, inclusive Mausie, predominando histórias esporádicas narradas pelo poeta.

¹⁵² De modo ilustrativo cito apenas uma entrevista de 1988, reproduzida na antologia *Fúrias do oráculo* (1996), na qual José Alcides Pinto afirma: “O escritor viola as leis da natureza, embora se beneficiando delas. É por vezes um iconoclasta. Nem todos, é claro, mas eu vejo assim. Eu pertenço, talvez, à corte dos malditos. Dos que esbofeteiam o mundo. O que há de podre nele. Kafka. Dostoiévski. Sartre. Camus [...]”. Em: MARTINS, Floriano (org.). **Fúrias do oráculo**: uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1996, p. 330.

¹⁵³ Apesar de contemplar diferentes fases da vida do protagonista e narrador, o livro não possui tantas características daquilo que se costuma chamar de “romance de formação”. Suas memórias são introduzidas de modo aleatório, desordenado e acabam por não demonstrar de forma ordenada e evolutiva a “formação” de sua personalidade ao longo da vida.

Apesar dessa ausência de envolvimento dos personagens em uma trama sequencial, de reviravoltas e conclusões, alguns deles deixam sua marca na estória. Mausie é o principal caso. Junto com outros personagens, ela ocupa o já descrito campo da desrazão. Algo que ilustra isso é que a maior parte de suas aparições no livro acontecem em algum tipo de situação delirante ou de transe, como a do capítulo “O quarto de Mausie”, examinado anteriormente nesta dissertação. Um detalhe importante a ser ressaltado neste momento é que tais delírios guardam uma relação intrínseca com a natureza, sendo na maioria das vezes, desencadeados por ela:

Seus cabelos no vento voavam. E ela se tornava meiga e triste como uma criancinha. Eu sentia que sua alma soluçava, e que ela estava a pensar em alguma coisa eterna, assim como o Bicudo. As borboletas batiam-lhe as asas no rosto, morriam sufocadas nos fios de cabelos. E o sol mordía a grama brilhante, e o calor que subia da terra penetrava em seu sexo, e ela cobria a boca cheia da luz do sol e das sombras que as árvores projetavam, e possuída de grande gozo, morria, para renascer mais bela e mais jovem momentos depois. Onde está ‘El Lobo Estepario’? Ela gritava e seus cabelos soltos gritavam também. Gritavam os braços e as pernas dançando, gritava o corpo em ritmo de ritual, gritava o eco pelas quebradas das montanhas, a sombra gritava repartida em pedaços na grama, gritavam os pés de deusa altos do chão. Gritava unido o vento na voz dela.¹⁵⁴

Tudo começa com os ventos que prenunciam a tempestade e tudo termina quando essa tempestade finda. Ainda neste capítulo vemos o desfecho pela ótica do poeta. Como em tantos outros momentos ele a trata com grande carinho e destaca as suas peculiaridades: “Mausie é diferente das outras mulheres”. O que verdadeiramente chama atenção nesse momento é quando o poeta evidencia as palavras de Mausie: “Somos todos eternos”, ao que o poeta pontua: “Só uma criança ou um louco falaria assim”¹⁵⁵. A insistência de Mausie na ideia de eternidade retoma a epígrafe do romance (Figura 4): “A imagem da vida é movediça, mas o reino de Deus é eterno”:

Um detalhe importante é que a frase carrega a seguinte referência: “(Manchete, p: 90, 27-3-65)”¹⁵⁶. A releitura e reescrita da frase por José Alcides acaba por ser uma das ideias principais do romance: a referência a um tempo eterno ao qual os loucos têm uma maior sensibilidade. Tempo esse que também pode significar uma nova experiência de humanidade. Mas antes de desenvolver tais conjecturas, é importante tratar da frase veiculada na revista *Manchete* e de sua autoria.

A frase – sem autor indicado – acompanha uma seleção de fotografias de Sérgio Jorge, intitulada “O instante mágico”. Em fins da década de 1960, quando estava vinculado à revista, este proeminente fotojornalista vivia um dos auge de sua bem conceituada carreira, que já

¹⁵⁴ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, p. 46.

¹⁵⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, s/n.

incluía passagens pelos jornais *O dia* e *A gazeta* (ambos do Rio de Janeiro) e fotos marcantes sobre a inauguração de Brasília, entre outros eventos de grande destaque. Em “O instante mágico” vemos uma variedade de imagens que têm como foco o cotidiano (Figuras 5 e 6).

Elas são acompanhadas de legendas que tentam adicionar uma carga dramática ao que se vê. Deixando de lado a tentativa por parte do editor da revista de transpor para a linguagem escrita algum tipo de sensação que – ao menos no seu juízo – a fotografia sozinha seria incapaz de provocar – algo comum de se ver quando o discurso jornalístico tenta se relacionar com a arte – o destaque neste ponto são as frases de efeito. Misturadas à arte de Sérgio Jorge, elas parecem contemplar uma certa forma de ver o tempo. “A imagem da vida é movediça, mas o reino de Deus é eterno”; “Há tempo para nascer e para florir e para recordar o tempo”. Quando romanceadas, tais percepções tomam vida no corpo e nas ideias de Mausie: “Mausie acordava, e era como uma estrela nascendo no céu da manhã. [...] Abriu as pernas e empinou o ventre de adolescente. O sexo mostrou-se fendido, vermelho como uma romã.”¹⁵⁷ Intersecção entre divindade e natureza que ganha coloração mais intensa conforme suas experiências de delírio tematizam a eternidade. Todos somos eternos.

O ponto alto desses devaneios, aquilo que dá margem às conjecturas aqui esboçadas, acontece no capítulo “O delírio de Mausie”, que é narrado por ela em primeira pessoa. Neste trecho a mulher relata ao poeta um sonho de “pesado delírio” que ela teve, predominando uma narração em forma de fluxo de consciência e sem ordenação temporal clara. Esse recorte também evidencia, mais que outras partes do romance, que as artes literárias possuem certas peculiaridades e dignidades difíceis de serem transpostas para outras linguagens, como a acadêmica, que rege a presente dissertação. Lidar com a ficção pela ótica da Historiografia implica trabalhar com essa dificuldade, evitando abordagens excessivamente hermenêuticas que possam exigir do texto romanesco ideias instrumentais sobre uma dada realidade.

Nesse sentido, mais que em outros momentos, reafirmo aqui uma proposta investigativa que aceita o fato de que muitas vezes as ficções fazem perguntas que não têm respostas. Lidar com isso é compreender o potencial reflexivo dessas perguntas, sem cair na tentação de respondê-las com o jogo raso da informação-comunicação, afinal, lembrando o compromisso desta dissertação com as já citadas ideias de Gilles Deleuze, a criatividade artística não se limita ao âmbito factual e informativo.¹⁵⁸ Portanto, entendo que as provocações que Mausie faz a

¹⁵⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 32-33.

¹⁵⁸ DELEUZE, Gilles. “O que é um ato de criação?”. Em: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

seguir não necessitam de uma resposta fechada, sendo fundamental a elas novas provocações.

Eis seu relato:

Não havia um fio, sequer; uma onda de rádio, através da qual viesse uma informação da terra ou de outros mundos. Não encontrei em toda Marte nenhum vestígio dos aparelhos teledirigidos que russos e americanos disseram cair aqui. AQUI! Como se eles pudessem ao menos fazer uma vaga ideia de como é isso. As imagens que vemos pela televisão em nossos programas habituais, e pudemos melhor observar pelas folhas dos jornais os imensos desertos brilhantes em contraste com a negra solidão estelar, como transmitiram as agências noticiosas e a imprensa em todo o mundo não coincidem com a brancura cintilante que observo aqui. Minha existência em Marte, ainda me soa como um pesadelo. Pois como eu ia te dizendo, há muito de empírico e de improvisado nas declarações dos cientistas. Daqui, meu poeta, vejo a nossa terra pequenina como uma bola de gude. (Oh, a afetividade pelo absurdo do sonho, pela abstração pura). Peço-te mais uma vez desculpas, ó meu poeta, meu romântico poeta, meu Orfeu. Minha memória rejuvenesce, como acontece exatamente nos sonhos terrestres, quando sonhamos com o passado de nossa adolescência. Pois, se aqui houvesse criaturas ou outro tipo de seres pensantes, e se eu lhes dissesse que naquela bolinha cintilante existiam seres como eu, certamente me ririam na cara, e diriam que eu estava louca, se soubessem também o que significa a loucura.¹⁵⁹

A descrição de Marte é uma tentativa de versificar a esfera do planeta. Tentativa que se assemelha à de outro louco: Carlos Argentino, personagem de Jorge Luis Borges, que tenta descrever “O Aleph”: “[...] um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos”¹⁶⁰. Em ambos os casos existe um empenho de captar, pela via da linguagem, o absoluto e a simultaneidade do que se vê. Tais imagens guardam alguma relação com a eternidade tão citada pela heroína de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Talvez a eternidade resida em “ficar parado” [“standing still”] e observar isso. Uma experiência mais propícia a ser sentida do que descrita. Mausie e Carlos Argentino são loucos e somente suas percepções despojadas do tempo linear têm uma predisposição a essa eternidade. Concluo essa questão retomando outro trecho do capítulo que explicita José Alcides Pinto como um leitor de Borges:

Como Adão e Eva expulsos do Paraíso, somos só poeira cósmica, como os grandes ciclones açoitando os litorais, as costas marítimas terrestres, desmanchando as dunas. Assim são os ciclones aqui, anunciando um inverno glacial que não acontece. É uma formação contínua que se destrói à proporção que se constrói. E isso é o seu construir, o seu acontecer. É da própria natureza do Planeta. [...] Como dizia, a imaginação se desenvolve e, por um instante, vejo diante de mim uma forma assombrosa, espécie de. Não há a que comparar, pois é uma forma completamente nova e desconhecida. Sei que ela ameaça me devorar, mas não sei como vai me devorar. E isso é realmente pavoroso o não saber como serei devorada. Creio que é um delírio do subconsciente. Não obstante, sinto que estou consciente, capaz de distingui-la, se possível fosse uma distinção. Mas tenho não obstante, do conceito de algo novo, a intuição de que é uma forma primitiva. E essa dualidade de pensamentos, diversos entre si mesmos, me tortura.¹⁶¹

¹⁵⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 50.

¹⁶⁰ BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 145.

¹⁶¹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 52.

Mausie poderia muito bem estar descrevendo o “Aleph” com essas palavras. Me resigno a qualquer tentativa de enumerar ideias que possam existir nesse fluxo de consciência. A simultaneidade do que a personagem narra é oposta a qualquer registro historiográfico ordenado que eu possa recorrer aqui. Algo, contudo, espero reconstituir a seguir.

Na sua primeira aparição, Mausie se transmutou na santa e louca Joana d’Arc para ajudar seu amante a libertar sua pátria dos tiranos. Nesse sentido, é importante ampliar a reflexão feita sobre os delírios dessa mulher para além de um tipo de metáfora histórica. É nesse sentido, que destaco uma outra citação do poeta sobre sua heroína. O que se segue consta no capítulo “A praia de Ipanema”. Nele, vemos o poeta absorto em seus pensamentos e de frente para o mar, a pensar em sua donzela. O que se descreve é uma cena típica de *Entre o sexo: a loucura, a morte*: o protagonista em uma de suas crises depressivas e de revólver carregado para se suicidar, a praia em sua volta, jovens fazendo sexo entre as pedras, estrelas cujo brilho se refletem na água, peixes saltando para fora e caranguejos copulando na areia. O ato sexual associado pela narração a algum elemento da natureza é algo recorrente. O sexo é visto como algo natural, ainda que isso não signifique que ele é romântico, puro e ordeiro, afinal o erotismo não é uma versão polida e regrada do sexo.

Eu estava na praia de Ipanema, nas imediações do Forte, esperando que o milagre acontecesse, mas o milagre acontecesse, mas o milagre não acontecia. Porque não sei. Mas não acontecia. Aconteciam muitas coisas belas e feias, mas o milagre mesmo não acontecia [...] E o milagre era o corpo de Mausie, ausente daquela praia, daquele céu sobre o mar com suas nuvens negras e estrelas pontilhando a noite coruscantes.¹⁶²

O referido milagre, a aparição de Mausie, seria a única coisa que preservaria a vida do poeta, o único meio de o convencer a não cometer o suicídio. Com o desenrolar da cena, acabamos por entender que a força dessa mulher preserva mais coisas que a vida de um simples poeta:

Se algo de verdadeiramente estranho acontecesse – algo além de Mausie – seria o instante derradeiro, o instante do esvaziamento do mistério e estaria acabado o profundo sentido da existência. Desapareceriam o mito e o sonho, a loucura e a magia de que é feita a existência de Mausie. E os deuses, os santos e os petas não existiriam mais. E não existiria Deus – ele que é a mais perfeita encarnação do absurdo, da abstração, da loucura e da estética E não teria existido Bach, Fellini, Antonione, Gandhi, Kennedy, Patrice Lumumba, Marx e Lenine, s e não existisse Deus.¹⁶³

Mausie desencadeia toda essa polifonia. São muitas vozes e ideias caóticas. É fácil entender como Marx e Lenin são caros aos jovens da década de 1960. Difícil é entender e conciliar o líder anticolonial Patrice Lumumba com o imperialista J. F. Kennedy. Porém, não

¹⁶² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁶³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 85-86.

sigamos caminhos convencionais e racionais, já que até agora eles se mostraram infrutíferos para a compreensão dos signos de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Com esse panorama de nomes e ideologias, que têm em comum pertencerem ao passado, o poeta representa a mulher e ele mesmo a partir do diálogo, com muitas vozes que sobem à superfície do romance: “Mausie é mais poderosa que eu e suas ideias vêm dos esconsos da verdadeira loucura, que era onde geravam as ideias de Marx e de Dostoiévski; Kafka e Teilhard de Chardin”¹⁶⁴.

Junto com Marx, Gandhi, Lenin e Lumumba, são citadas outras personalidades históricas: Helena de Tróia, Cleópatra, Francisco de Assis, Inácio de Loyola, Yuri Gargarin. Todas elas não teriam existido sem a força de Mausie no mundo. “Nem existiria a bomba atômica, nem Hiroxima teria desaparecido”¹⁶⁵. Temos aqui uma polifonia histórica. Aos olhos do poeta, Mausie aparece como uma organizadora da história, de todos seus eventos e personalidades. Até Deus depende dela. Como bem se pode ver, não se trata da história laica e progressista, mas sim a história como experiência mítica e mística, mágica e teológica. A louca e santa não organiza a história a partir de sua agência racional no presente, como um sujeito consciente e interventor do mundo prático. Sua relação com a trajetória dos humanos é mais profunda, inclui deuses e um destino a cumprir-se. Assim, essa personagem surge como um dos vetores a partir dos quais *Entre o sexo: a loucura, a morte* tematiza uma história de características teológicas e naturais.

Talvez, devido a essa sensibilidade para com a natureza, Mausie seja uma personagem tão decidida na sua própria força. Isso fica explícito no capítulo “Mauren O’Hara”, no qual o poeta fala sobre o conteúdo de uma pasta de desenhos pertencente a sua amada: “O primeiro desenho é o esboço de um marujo, num cais solitário. Ao pé do desenho, leio esta epígrafe: ‘Eu fugi de toda a barbárie para encontrar em mim a minha civilização’”¹⁶⁶. Nesse ponto vale a pena chamar atenção para uma questão peculiar. Remeto a um outro desenho, neste caso, pertencente a José Alcides Pinto e reproduzido na abertura do primeiro capítulo, da primeira edição do livro *A face do enigma: José Alcides Pinto e sua escritura literária*, de autoria do poeta Dimas Macedo, obra que traça um perfil biográfico e literário de José Alcides (Figura 7).

Como relata Dimas Macedo, e segundo o próprio José Alcide Pinto sugeria, o desenho era um autorretrato dado a ele por uma mulher com a qual se relacionou, que possuía o mesmo nome da heroína de *Entre o sexo: a loucura, a morte*.¹⁶⁷ Ao lado do corpo de uma mulher consta

¹⁶⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 85-86.

¹⁶⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁷ Sobre o assunto, Dimas Macedo afirma o seguinte: “Mausie, personagem de *Entre o Sexo: a Loucura / a Morte* e, e talvez a figura de mulher mais bem trabalhada pelo romancista, também não é fruto da imaginação ou do

o seguinte escrito “Mausie para Alcides”. A despeito da Mausie fictícia ser inspirada ou não em uma possível Mausie verdadeira, o importante aqui é a operação escriturária de Alcides ao tentar identificar as duas. Além dessa tentativa posterior – a edição na qual foi publicado o desenho é de 2002 – de dar autenticidade e verossimilhança a uma personagem, fica explícita a sua leitura crítica sobre ela: “O amor mais louco da minha vida”, ou seja, uma loucura que não exclui o amor. Tudo isso conflui para a coerência de Mausie, ainda que ela seja uma personagem inconclusiva, algo que se explicita pelas suas ações no romance. Os desenhos da Mausie fictícia também mostram que ela constrói sua imagem e suas ideias a partir de intertextualidades:

Noutro desenho havia aquela terrível sentença de Máximo Górkí: “Deus existe para que a morte não seja terrível”. E era terrível de se ler, impossível mesmo de pronunciá-la. Felizmente havia uma de Dostoiévski que invalidava a de Górkí: “Só Deus cria no vácuo”. Afinal, Deus existia, pelo menos para criar mundos de vácuo. Mausie desenhava com espantosa facilidade. Os desenhos que não portavam frases traziam referências de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Miró, Rouault, Chirico, Mondrian, Kandinsky, Klee, Picasso, Salvador Dalí e também dos pintores clássicos da história da arte: Miguel Angelo, Giotto, Rafael, Leonardo da Vinci, Boticelli.¹⁶⁸

Essas são as ideias polifônicas de Mausie. A ideia autocentrada de reconhecer a civilização dentro dela mesma. A partir da confluência de “opostos”, ela se define: confronta o pensamento teológico de Dostoiévski com o ateológico de Górkí, gosta de pintores vanguardistas, mas não exclui os clássicos. As várias vozes citadas servem a um propósito: sua coerência existencial. É na desordem e na duplicidade que ela se afirma como imponente. Isso já fica claro ao leitor em um dos primeiros capítulos do livro, chamado “As coisas de Mausie”, quando é descrita a sua “perfeita desordem”. A cena ocorre quando uma enfermeira da Casa de Saúde vai até o quarto da interna e se depara com um cômodo caótico: “Que confusão! Mas disse tão alto que muitas pessoas correram para olhar. E era tão perfeita a desordem que nem mesmo a enfermeira nem os curiosos ficaram com raiva [...]”. Por representar a ordem, a enfermeira arruma o recinto e reclama com a interna: “Estava uma desordem!”, ao que ela responde: “Ah, estava? Eu fiz de propósito. Não havia água nas torneiras, o banheiro dava

devaneio criativo, em nenhuma hipótese. O autorretrato de Mausie, dedicado a Alcides, bem assim alguns dos seus desenhos decoraram, durante muito tempo, a sala principal da residência do poeta, em Fortaleza. Na vida real, Mausie não foi apenas personagem de Alcides Pinto: ‘foi o amor mais louco’ do poeta, em toda a sua vida, segundo ele mesmo revela, e talvez o momento em que o sexo, em sua obra, se torna o eixo máximo de gravitação e de pulsão criadora.” MACEDO, Dimas. **A Face do Enigma: José Alcides Pinto e sua escritura literária**. 2. ed. Fortaleza: Imprece, 2012, p. 31 -32.

¹⁶⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 81-82.

prisão de ventre”¹⁶⁹. O que se segue é a humilhação da enfermeira por Mausie. Do duplo: ordem/desordem surge a mulher que não se resigna às autoridades da Clínica.

Entretanto, como entender seu desfecho? Apesar de não seguir uma sequência na trama, o livro sugere um final em seu último capítulo: “A eternidade”. Ele narra o fim da clínica que foi vendida e seria revertida em outro negócio pelos novos proprietários. Os internos parecem lamentar ter que voltar para suas casas e todos eles ficam abatidos, mas nenhum deles tanto quanto Mausie: “[Ela] não é mais aquela criatura explosiva, cheia de vida e possuidora de dons sobrenaturais. Algo de estranho, de muito estranho, se processou no seu comportamento, na sua maneira independente de ver as coisas, encarar a vida”. Tudo se processa de modo que no último dia de funcionamento da clínica, após uma noite de revolta da natureza: “O vento não cessava de golpear os basculantes. Uma noite escura, com lufadas fortes despedaçando as árvores lá fora [...]”, todos são encontrados ao raiar do dia, menos Mausie: “Abandonamos a mesa e subimos ao quarto. Não havia aí ninguém. Olhamos pela janela. Seu corpo jazia na grama. E, acima de seu busto brilhante, uma rosa vermelha desabrochava”¹⁷⁰. Apesar da trajetória forte e arrebatadora, ela tem um desfecho suicida e minguante. Não que o ato de tirar a própria vida seja expressão disso, afinal, em determinados contextos literários isso pode representar um tipo de libertação. Contudo, o que mais marca seu desfecho é a falta de algo que sempre lhe sobrou: energia e, sobretudo, energia mística.

2.3 Um louco poeta

A ideia de um poeta louco em busca de comunicação com o mundo exterior é uma tônica da ficção e da poesia de José Alcides Pinto. Como já evidenciado até o presente ponto da dissertação, não se trata de um personagem desatinado que traz à tona mensagens sem sentido sobre a realidade, mas justamente o contrário: alguém que, por não compartilhar a percepção de mundo normativa e racional, possui sensibilidade e sensatez o suficiente para perceber e falar sobre os absurdos do mundo moderno que o cerca. Como também já espero ter ficado evidente ao longo desta pesquisa, que não se trata somente de dizer ou mesmo denunciar as injustiças cometidas contra pessoas ou grupos, como os loucos internados nos manicômios, ou mesmo os demais “párias” da sociedade aos quais o narrador protagonista de *Entre o sexo: a loucura, a morte* tenta se associar em alguns momentos do livro, acenando timidamente ao “engajamento” dos literatos em voga na década de 1960. O “dizer o absurdo” dos loucos poetas

¹⁶⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 197.

de José Alcides é o falar sobre o insólito da nossa realidade e da nossa experiência enquanto humanos.

Pois bem, para tratar desse louco poeta que é quase um “tipo” da literatura alcideana, às vezes aparecendo como personagem de uma estória romanceada ou mesmo assumindo as rédeas dela, em uma narração em primeira pessoa, pode-se retroceder no tempo cronológico da história fazendo um deslocamento para o início de sua produção literária na década de 1950. *Noções de poesia & arte* é um livro publicado originalmente em 1952 pela editora Pongetti do Rio de Janeiro, que aqui é citado a partir da coletânea *Poemas Escolhidos volume II*, publicada pela Editora GRD do Rio de Janeiro, que reúne diversos livros de poesia do autor. *Noções de poesia & arte* é dividido em duas partes e traz a seguinte epígrafe que já tenta propor ao leitor que aquele não é somente mais um livro de poesia tradicional, mas sim um que se coloca na esteira da renovação da linguagem poética no Brasil: “Novos caminhos sigo, uma nova fala me empolga: como todos os criadores, cansei-me das velhas línguas. Não quer mais, o meu espírito caminhar com solas gastas”.¹⁷¹

A primeira parte do livro conta com seis poemas em versos, sobre temas diversos como a morte, o luto, a natureza, a vida cotidiana e homenagens a poetas como o francês Antonin Artaud e o brasileiro Deolindo Tavares, com o qual José Alcides possuía amizade. Os poemas são: “Ante o túmulo de minha irmã Gerci”, “Acalanto para Deolindo Tavares”, “Poema”, “Poema de um por-de-sol sobre o Cassino da Urca”, “Poema a Antonin Artaud” e um poema sem título. A segunda parte do livro traz um longo poema em prosa chamado “O vale dos Abutres”, que pode ser lido como parte da “linha de força desconjuntada” da obra alcideana como citado no tópico “2.1 A estética da loucura”. Trata-se de um poema de linguagem relativamente objetiva, se comparada às prosas automáticas dos romances já citados até aqui, além de uma trama desconexa, porém coesa. Ele é dividido em diferentes seções e ao longo delas pode-se ler a trajetória de um louco poeta constantemente colocado diante da morte:

No vale dos abutres, do outro lado da montanha que ficava a incontáveis milhas de distância, achava-se o corpo da irmã insepulto. [...] E o abutre a devorava apenas com o olho esquerdo, pois um único possuía. Sua cabeça era oval, e um delicado lábio superior suprimia o bico, de onde caía um queixo desarticulado. Revoltado, o louco poeta arrancou um maxilar e atirou-o com violência sobre o local da água em agitação.¹⁷²

As setes primeiras seções retratam o poeta diante da morte, sempre figurada por algum elemento animal, no trecho acima os abutres, e em outros dois, morcegos e gatos. Ele se revolta

¹⁷¹ PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos v. II**. São Paulo: Editora GRD, 2006, p. 18.

¹⁷² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 23.

contra a morte, enlouquece ao batuque do frevo, dança com os macabros gatos e morcegos, até que tudo se conclui como uma tragédia: o poeta dança com a morte e é vencido por ela. No entanto, como em toda a literatura alcideana a morte não é o fim, na seção seguinte o poeta retorna ressuscitado, mas agora ele toma a narração para a primeira pessoa e coloca em destaque duas problemáticas: sua relação com o “si mesmo” e com o tempo. É nesse trecho que se encontra a origem de um fenômeno que se tornou recorrente adiante: um louco poeta que problematiza a experiência humana no mundo: “Sou como o vento da caverna, percorrido e sentido por todos, e nunca dali desabitado. Tal um Deus, daqui somente escuto o perpassar dos anos. E é sob o enigma de mim, que me habito de mistérios, que procuro a um passado sono recriar-me”.¹⁷³ O poeta encarna um tipo de entidade mística, associada a fenômenos da natureza de aparência eterna, como o vento da caverna que sempre esteve e sempre estará ali, mas que as pessoas demasiadamente humanas sentem como algo passageiro. Essa obsessão do poeta por um tempo não sequencial: “Embalde procuro na origem das coisas o fim que é seu próprio princípio”,¹⁷⁴ tem como consequência esse enigma que ele é para si mesmo, algo que é incômodo: “Vivo sempre num profundo e eterno desconforto”.¹⁷⁵

Já em *Noções de poesia & arte* encontra-se um José Alcides Pinto como jovem autor em formação. De 1952 em diante muita coisa em sua literatura mudou, mas alguns temas permaneceram e foram desenvolvidos ao seu limite. O tempo quase circular do louco poeta de “O vale dos abutres” pode ser lido como uma prequela à experiência eterna de Mausie. Ao longo de sua trajetória literária, José Alcides visivelmente construiu a si mesmo como um desses loucos poetas, como pode ser atestado em entrevistas¹⁷⁶.

Outra trama enigmática, mas expressa em uma linguagem surpreendentemente objetiva é o “Poema doida(mente) surrealista” de 1965. Figurando no livro de poesia *Cenas*, também citado aqui a partir da coletânea *Poemas escolhidos volume II*, esta escritura é narrada em primeira pessoa naquilo que podemos considerar um estado de loucura. A pessoa relata, em tons que lembram a descrição do Aleph borgiano, a simultaneidade daquilo que viu durante o estado de alucinação. Eis os primeiros versos:

¹⁷³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁶ A título de ilustração pode ser citada aqui uma entrevista datada de junho de 1988, veiculada originalmente no suplemento “DN Cultura” do jornal *Diário do Nordeste* e reproduzida na antologia *Fúrias do oráculo*. Respondendo uma pergunta sobre em que circunstâncias seus livros eram escritos, José Alcides Pinto responde o seguinte: “Andava fora de mim quando o escrevi. Marginal de mim mesmo. Mas desde lá até hoje não mudei muito. Sou o mesmo: aquele que come as flores no aniversário. O que anda vestido e nu, sendo louco e poeta. O que vê o mundo pelo avesso”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996. p. 333.

Eu vi a crença diluída na água
 o sol cristalizado na nuvem
 o vento amarrado no pescoço das mulheres
 um deus de barro cozido no fogo.
 Vi uma adúltera fazendo milagre
 E uma santa mulher seduzindo um estudante.
 Vi setecentas e setenta e sete andorinhas
 Voando mortas para o estrangeiro. [...] ¹⁷⁷

Estes primeiros sobrevoos, à semelhança da narração de Mausie, versificam um planeta em crise apocalíptica. Da falta de ordem e oposição das adúlteras que curam e das santas que induzem ao caminho da luxúria, passando pelo herético deus de barro e chegando às macabras andorinhas que levam à morte pelos céus, pode-se notar um mundo onde a “crença [já foi] diluída”. Já do verso 22 ao 29, na metade do poema, o observador muda totalmente de foco e escreve uma cena hesiódica que lembra a *Teogonia*:

[...] Vi as estrelas faiscantes agarradas
 ao membro de Júpiter; e as ondas do mar
 erguendo as movediças bundas.
 Vi Júpiter no cio trepando com o unicórnio
 e o orgasmo de Orfeu misturar-se às espumas.
 Vi o estupro da lua e a mulher-sereia
 acoplada ao corpo de um padre na Bahia de Todos os Santos. [...] ¹⁷⁸

É evidente que a sugestão de que nestes versos pode-se ler um tipo de releitura dos versos de Hesíodo é algo a ser feito de modo mais mediado, por isso mesmo considero que tais versos figuram como um tipo de pastiche, um tipo de bricolagem, que tem em mente a seção “História do Céu e de Crono” da *Teogonia*, quando os filhos revoltosos da Terra e do Céu, entre eles Crono, tramam cortar fora o membro do pai. O resultado deste plano, apesar da grande violência, é mais vida, com o nascimento de Afrodite.¹⁷⁹ No “Poema doida(mente) surrealista” o elemento da violência vem à tona com o estupro da Lua. Por fim, dos versos 30 ao 32 um conjunto de aberrações: “[...] Vi loucos, idólatras, mulheres sem sexo/ videntes, profetas, dervixes e rabinos/ atirados nus com lobas nos albergues. [...]”.¹⁸⁰ Após essa passagem pelo

¹⁷⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁹ “[...] Veio com a noite o grande Céu, ao redor da Terra/ desejando amor sobrepairou e estendeu-se/ a tudo. Da tocaia o filho alcançou com a mão/ esquerda, com a destra pegou a prodigiosa foíce/ longa e dentada. E do pai o pênis/ ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo/ para trás. Mas nada inerte escapou da mão:/ quantos salpicos respingaram sanguíneos/ a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano/ gerou as Erinias duras, os grandes Gigantes/ rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos,/ e Ninfas chamadas Freixos sobre a terra infinita./ O pênis, tão logo cortando-o com o aço/ atirou do continente no undoso mar,/ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina/ atingiu, depois foi à circumfluída Chipre/ e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva/ crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite [...]” HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 93.

¹⁸⁰ *Idem*.

nascimento de deuses (que pode ser lida como origem do mundo) o poema é concluído com o derradeiro fim apocalíptico que o poeta começara a narrar nos primeiros versos:

[...] Mas soara a hora do Ângelus
e eu já havia me regenerado e andava para atrás
de Cristo beijando o pó de suas sandálias.
Eu, misturado aos seus discípulos, mas
com a dúvida de Tomé na mente.¹⁸¹

Experimentações poéticas como essas, mostram que o tipo do louco poeta alcideano – ou nesse caso, louco poema – foi lido por críticos como uma aproximação às vanguardas artísticas já na época de publicação. Em 22 de janeiro de 1967 o suplemento literário do *Jornal do Comércio* reproduziu uma crítica assinada por Maria B. Viana cujo título “Lúcifer” chama atenção do leitor. O pequeno texto versa principalmente sobre a segunda edição de *Cantos de Lúcifer* que acabara de ser publicada pela Editora GRD, mas também traz considerações sobre a poesia de José Alcides Pinto de modo geral. Dele, a seguinte sentença chama atenção pela filiação que faz de José Alcides Pinto à André Breton:

Realmente estamos diante de um autor muito estranho, um poeta que sabe o que quer da arte e conhece todas as curvas de seu caminho. Alcides Pinto o grande surrealista brasileiro, deu à Escola de Breton um tratamento novo que o torna digno do título. Sua poesia situa-se entre o absurdo da existência e a loucura, enveredando pelo fantástico, que foi, também, o caminho dos chamados poetas malditos: Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire e Artaud.¹⁸²

Neste ponto, mais uma vez foi feita a associação dessa linha de força “desconjuntada” da obra alcideana ao surrealismo, enquadramento que revela mais sobre a operação da crítica do que sobre alguma peculiaridade importante de ser relatada aqui. De todo modo, as palavras de Maria B. Viana demonstram que o elemento do poeta louco não passou despercebido pela fortuna crítica escrita sobre a poesia do autor.

Contudo, foi em *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968) pela via do gênero romanesco, que José Alcides Pinto desenvolveu ao máximo esse “tipo” literário. Segundo o louco poeta, que é o narrador-protagonista do livro: “A família atrapalha tudo. A família é pau que fode o sujeito”.¹⁸³ Essa afirmação é muito significativa, visto que, ao longo do livro ficamos sabendo que seu pai foi o responsável por seu diagnóstico de “débil mental” e “esquizofrênico”, quando na adolescência o protagonista revelou a ele o desejo de cursar Faculdade de Belas Artes, ou seja, é uma pessoa considerada louca a partir de enquadramentos externos feitos contra ele. Ora

¹⁸¹ *Idem*.

¹⁸² VIANA, Mário B. “Lúcifer”. Em: **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 22/01/1967, Letras, p. 6.

¹⁸³ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, p. 184.

enquadrado como um anormal pelo pai moralista desde a juventude, ora enquadrado por psiquiatras contratados pelo pai, ele acabou internado na tal Clínica de Repouso. As demandas morais da família abalaram o psicológico do poeta. O pai exigia que ele escolhesse uma profissão prática de cientista ou médico. Para ele, os atos do filho não eram nada mais que uma irracionalidade.

O poeta louco de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, aparentemente se chama Arthur de Freitas Santiago. Ele só é referido dessa forma uma única vez em todo o livro, no capítulo “Os diplomas” da quinta parte. No referido capítulo, pode-se ler uma narração em primeira pessoa na qual ele, em mais um momento de rememoração, fala sobre suas aventuras: “A minha última aventura é uma dessas coisas de assombrar. Aceitei a indicação de meu nome para figurar numa dessas famigeradas legendas de partidos políticos”.¹⁸⁴ O personagem chega a reproduzir no livro um manifesto e um programa relacionado à sua candidatura. É nesse trecho do manifesto – que faz o romance parecer uma espécie de pastiche da linguagem política – que vemos o nome: “O Prof. Artur de Freitas Santigo Júnior nasceu no município de Abelhas, nesse Estado. Sua primeira educação foi-lhe administrada pelo tio paterno, Pe. Azevedo R. de Freitas”.¹⁸⁵ Essa é a única referência a um nome próprio para este personagem em todo o livro e devido a tal desimportância, optei por nomeá-lo simplesmente de “poeta louco”.

Vários são os momentos em que o narrador louco coloca sua condição de artista como algo importante e relevante para as problematizações que o romance suscita. Considerando as pretensões da presente seção, cito outro momento no qual ele se coloca especificamente enquanto poeta. O capítulo chama-se “Um jovem poeta da pátria”. Como já relatado, o livro não possui uma linha temporal evolutiva e nesse momento pode-se ler sobre o poeta já em sua velhice e angustiado com o tempo da sua morte, que se aproxima cada vez mais. Ele relembra a época de ouro da sua vida, enquanto dialoga com a musa que o inspira: “Ninguém se lembra deste jovem poeta, Mausie, mas ele está aqui no meu caderno de anotações. Não é um grande como Neruda, Guillen, Maiacovski, Lorca, mas é um poeta importante, porque é o nosso poeta da liberdade”.¹⁸⁶ Ao longo do diálogo melancólico ele faz mais declarações sobre sua juventude e conclui o capítulo com o seguinte poema.

Eu era jovem e não me rendia
Eu, réprobo, rebelde!
Eu, insurrecto, endemoniado!
Eu, bandido, calceta, mal-aventurado
Posto a ferros.

¹⁸⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 184.

¹⁸⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 186.

¹⁸⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 130.

No pelourinho. Na roda. No fogo.
 Esquartejado. Nos postes as postas do corpo.
 Eu, Prometeu.
 Eu, Espártaco.
 Eu, Joana d’Arc
 Eu, Galileu,
 Eu, Giordano Bruno
 Eu, João Huss
 Eu, Marat
 Eu, Filipe dos Santos
 Eu, Tiradentes.
 Eu, sempre ressuscitava!

Ó vós, carniceiros!
 Ó vós, carrascos de ontem e de hoje!
 Não estais cansados de matar-me?
 Ó vós, tiranos!
 Ó vos, aduladores, víboras e vermes!
 Ó vós, traidores, malditos!
 Não vêdes [sic] que jamais me renderei?
 Milhões de vezes fui morto.
 E sempre ressuscitei.
 Jovem, belo na fúria!
 Impávido no suplício.
 Estai certos!
 Tantas vezes virei ao assalto
 Que o que quero há sempre de se cumprir.¹⁸⁷

A ideia de liberdade e martírio corre por todos os versos deste poema. O “poeta da liberdade” se coloca no corpo de diferentes mártires existentes ao longo da história¹⁸⁸, mas não se trata de uma performance ou encenação. Trata-se da figura do “pária”, lutador pela liberdade (“endemoninhado”, “bandido”, “calceta” e “mal-aventurado”), que existe eternamente, sempre sendo condenado à morte e sempre ressuscitando. As semelhanças com o poema em prosa de 1952 são evidentes e a distância temporal entre as publicações parece ser contornada com as duas tramas que se encaixam, dando formas circulares à ficção de José Alcides.

Os tons adicionais de insurreição, palavras de ordem contra os tiranos e a promessa do cumprimento da sua vingança, dão ao poeta louco de *Entre o sexo: a loucura, a morte* uma imagem de maior rebeldia se comparado ao louco poeta de *O vale dos abutres*, citado no início desta seção, que se preocupa mais com o significado de sua existência no mundo: “[...] Estou sempre à minha própria carne insatisfeito. Às vezes acredito-me sepultado e redivivo. [...] Em verdade, sou tão-somente eu mesmo que o alheio abrigo a mim não traz nenhum proveito.

¹⁸⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 130 – 131.

¹⁸⁸ Prometeu, figura mitológica da Grécia Antiga martirizada por Zeus. Espártaco (103 – 71 a.C.) martirizado pelas legiões de Crasso. Joana d’Arc (1412 – 1431) martirizada pelo bispo Pierre Cauchon. Giordano Bruno (1548 – 1600) martirizado pela Inquisição. Jan Huss (1373 – 1415) martirizado pela Inquisição. Jean-Paul Marat (1743 – 1793) martirizado pela girondina Charlotte Coday. Filipe dos Santos (1680 – 1720) martirizado pelo conde Assumar. Tiradentes (103 – 71 a.C.) martirizado pelo visconde de Barbacena.

[...]”.¹⁸⁹ No primeiro caso, se sobressai um discurso cuja especificidade política quer atacar a tirania existente no mundo. Já no segundo, o alvo de crítica é a própria ideia da identidade humana como algo íntegro e plenamente identificável. Para todos os efeitos, ambas são criações desse peculiar e desatinado poeta que, com seus versos e prosas místicas, busca dizer algo problematizador sobre a experiência humana na terra.

¹⁸⁹ PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos v. II**. São Paulo: Editora GRD, 2006, p. 27.

3 NARRAR A HISTÓRIA, ESCREVER O TEMPO

1 E chegaram à outra margem do mar, à região dos gerasenos. 2 E descendo Jesus do barco, veio logo ao seu encontro, saído dos túmulos, um homem possesso de um espírito impuro. [...] 9 E Jesus perguntou-lhe: “Qual é o teu nome?”. Ele diz-lhe: “O meu nome é Legião, porque somos muitos.” Evangelho segundo Marcos, cap. 5.¹⁹⁰

Narrar a História sempre implica alguma defasagem. Assumir tal *déficit* não significa renunciar ao rigor, nem mesmo à qualidade de uma pesquisa histórica, mas sim levar às últimas consequências a ideia benjaminiana de que o passado é irrecuperável em sua totalidade. Diante disso, o que nos resta - e isso é muita coisa - é articular os vestígios desse, que por falta de uma palavra melhor, chamamos de “passado”. Por muitas vezes assumir isso foi tido como certo constrangimento na historiografia moderna. Michel de Certeau escreve sobre isso quando fala do “ausente da história” e, dentre outras coisas, identifica esse constrangimento com a operação da historiografia moderna de distinção sequencial entre passado-presente-futuro.

A característica dos procedimentos é constituída pelos deslocamentos e reclassificações do material. O trabalho sobre as “fontes” recebe elementos depositados no chão de um presente e já rotulados por uma sociedade como “reliquias” (nos arquivos, museus bibliotecas, etc.); ele homologa uma geografia do passado como um dado cultural, encontrando aí uma base que lhe é já fixada e que, salvo leves alterações, não é modificada por ele. Em vez de elaborar mapas, o trabalho consiste em criar a interação, começando pelas manipulações das quais eles são o objeto. O historiador procede a uma triagem, corta, reclassifica e desloca os documentos de acordo com regras adequadas a operações e a códigos de leitura; ou, dito por outras palavras, com elementos que lhe são fornecidos como “passados” - mas de forma desconexa -, ele efetua uma “preparação” (no sentido químico do termo). Os significantes dispersos na cultura e qualificados por ela como “antigos” são recortados segundo pertinências, dispostos de acordo com uma ordem, transformados em objetos abordáveis. Nesse aspecto, a alteridade recebida como um fato é, por uma série de operações, conduzida a uma razão que a torna assimilável, “compreensível”.¹⁹¹

A partir de tais métodos a historiografia pode mapear suas “regiões exteriores” (seus passados), e a partir disso dar conta deles através de uma compreensão feita no tempo presente. Compreensão que transforma esse outro em objeto inteligível. Temos aqui delineado os principais referentes desta historiografia: “o passado”, ou o “presente”, que se desloca até esse tempo distante buscar seus materiais. Como inquisidora desse passado, a historiografia criará para ele denominações: “Idade Antiga”, “Idade Média”, “Idade Moderna”, sempre tentando “descobrir”, “desvelar” e “revelar” algo sobre eles.¹⁹² É nesse sentido que Michel de Certeau

¹⁹⁰ BÍBLIA. **Novo Testamento**. Os quatro Evangelhos. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 183.

¹⁹¹ DE CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise**: entre a ciência e a ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 183.

¹⁹² Faz-se necessário citar uma interpretação que nos lembra que com tais palavras, Michel de Certeau não estava querendo propor um “método a ser seguido”, mas sim, fazendo uma constatação crítica a respeito da “historiografia moderna”. Quem o diz é o historiador Régis Lopes Ramos: “Para Michel de Certeau, o estudo sobre a operação

retoma em outra obra, a pergunta feita pelo exorcista a um possesso, que é de natureza parecida com a que o historiador moderno faz ou seu “passado”: “Quem está aí?”

Um eixo semântico dos textos diabólicos está indicado pela questão que tem por fórmula, no exorcista: "Quem está aí?" e no médico: "O que é isto?". Todos os dois, o exorcista e o médico, respondem com nomes próprios – extraídos, ou da série demonológica (Lúcifer, Asmodeu, etc.) ou da série médica (melancolia, imaginação, hipocondria, histeria, etc.). Estes nomes designam, igualmente, "essências" determinadas pelo saber de um e de outro. [...] Então, da denominação à confissão o saber fecha o seu círculo.¹⁹³

Neste caso, o nome próprio importa, pois revela a suposta “essência”. Pois bem, é nesse sentido que trago a citação bíblica sobre o exorcismo do geraseno por Jesus, milagre que é narrado de formas diferentes nos três evangelhos sinópticos. Considerando as grandes expectativas historiográficas por um nome como resposta à pergunta do “quem está aí?”, a resposta do geraseno que estava possesso: “É Legião” pode ser articulada como uma grande provocação a tais expectativas catalogadoras. Não é uma resposta exata à dúvida igualmente exata “quem é você?”. Não se trata de uma pessoa, ou uma única entidade, mas várias. A justificativa “porque somos muitos” pode ser insuportável para uma historiografia ocupada com a homogeneização do “outro”. Ela até pode contornar isso com o recurso a um “singular coletivo” (“trata-se deste grupo, desta massa”), porém, a provocação é ainda válida: não *sou* um, nós *somos* muitos. Estamos diante de um discurso que ao menos tenta resistir à classificação.

Assim, esta provocação evidencia que a montagem passado-presente-futuro do discurso historiográfico não consegue evitar que suas fissuras apareçam. As fugas acontecem a todo momento nos discursos que a historiografia toma como “fonte”. Diferentes dos textos historiográficos, os textos ficcionais assumem tais falhas, até mesmo quando tematizam de algum modo a história. No presente capítulo proponho algumas chaves de leitura a respeito deste tema, tendo como base dois romances de José Alcides Pinto: o já citado *Entre o sexo: a loucura, a morte e Estação da morte*. Os dois romances têm em comum o fato de que deixam a ver uma outra experiência humana com aquilo que chamamos de “história” e constroem isso a partir de uma trama ficcional que narra um outro relacionamento entre os tempos.

de dar sentido ao passado por meio da escrita envolve a identificação de lugares e procedimentos, e a própria maneira de compor a escrita (algo que, em certa medida, pode ser chamado de narrativa). Mas não basta fazer essas identificações. O que ele chama de ‘operação historiográfica’ não é simplesmente a proposição de um método a ser seguido, como pode sugerir uma leitura mais instrumental, e sim o vislumbre do modo pelo qual uma maneira específica de dar sentido ao passado foi se constituindo: ‘a história moderna ocidental’ (DE CERTEAU 1982, p. 14)”. RAMOS, Francisco Régis Lopes. José de Alencar e a operação historiográfica: fronteiras e disputas entre história e literatura. **História da Historiografia**. Ouro Preto, v. 8, n. 18, 2015, p. 161.

¹⁹³ DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 255 – 256.

Desse modo, a nível introdutório de tais problemáticas é proveitoso tratar de um capítulo em específico de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, chamado “As pulgas”. A seção se inicia com os pensamentos do narrador-protagonista quando este se encontra em um quarto da Casa de Repouso, e pulgas que existem no local infestam a sua cama. Elas entram-lhe pelo nariz, ouvidos, pelas calças e até na cueca, o que leva o personagem a um estado nervoso: “Filhas da puta. Não consigo visgar uma, nem para me vingar, quebra-la nos dentes”.¹⁹⁴ Tal estado de ânimo produz no poeta uma certa “ideia genial”:

Agora, neste momento, tive uma ideia genial – se pudesse emprega-la na revolução! Seria pior que a bomba atômica. Não estou a gracejar. Uma bomba poderosa de mil toneladas de pulgas atirada contra a cidade dos tiranos. Seria a loucura comum. A gente morria de rir. [...] De vez em quando me aparecem ideias geniais. É que, como eu, de ideias grandes, são poucos no mundo. Preciso de alguém para cooperar. Executar o plano. A guerra. Varrer da face da terra os tiranos. Em verdade, a coisa melhoraria. Eu e Mausie.¹⁹⁵

Eis uma invenção de grande utilidade para a ruptura avassaladora que uma “revolução” requer. A explosão da bomba de pulgas suspende a realidade ao seu redor como a bomba atômica. Um instante que se realiza em si mesmo. Não é uma bomba que mata, mas condena os “tiranos” ao incômodo eterno de pulgas lhe cascaviando. Colocando tal recurso literário em disposição a tudo que aqui já foi citado de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, pode-se considerar novamente que se trata de colocar em suspensão o tempo da razão convencional, ainda mais se considerarmos que o poeta só vê possibilidade de isso acontecer com a colaboração de Mausie. Este trecho sugere, ainda que de forma bem elementar, que o romance possui uma capacidade de bagunçar o tempo “real” a partir de artifícios transitórios, mutáveis, surreais e das figurações do absurdo. Um outro tempo que pode emergir a partir da escritura.

Sobre esse assunto, o crítico e filósofo Benedito Nunes já formulou que o tempo enquanto problema no romance é complexo e variado, pois a flexibilidade temporal da sua forma e o seu tratamento diferenciado, permitem que ele se alie a diversas modalidades de tempo. Em resumo: “[...] o tempo ficcional reconfigura o tempo cronológico, que é, conforme vimos, a representação dominante do tempo real”.¹⁹⁶ É partindo dessas considerações, e das deixas de José Alcides Pinto sobre a explosão temporal da bomba de pulgas, que busco sublinhar no tópico “3.2 O tempo sem o tempo”, aspectos do romance *Estação da morte* que sugerem esse tipo de reconfiguração, que só acontece a partir de conflitos entre diferentes tempos.

¹⁹⁴ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, p. 65.

¹⁹⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁶ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995, p. 75.

Para finalizar esta introdução, cabe citar o desfecho do capítulo sobre as pulgas. O poeta conclui seus fluxos de pensamentos citando Mausie, para quem a palavra é passada muito sutilmente na narração, algo recorrente em todo o romance: “Eu e Mausie. Mausie vertiginosamente imortal. E ainda concebo ideias. Mas, Mausie, vai além. [...] (Eu tinha dez anos). Falem sobre a Liberdade. Era o tema da composição da aula. [...]”.¹⁹⁷ Quando a memória da aula é relatada, já estamos lendo uma narração de Mausie, que fala de um episódio memorável de sua infância: um debate com o professor durante uma aula de História na escola:

E eu disse: que liberdade, professor? Chega um português e três calhordas e gritam às margens do Ipiranga: Independência ou Morte! E não sai um só tiro. Isso é Liberdade? Levante-se minha filha. Você tirou 10. Você é a melhor aluna da classe. Mas é claro que outras coisas eu poderia ter dito.¹⁹⁸

Deste final retiro a outra problematização tratada no presente capítulo na seção “3.1 A jaculação homérica da História”. É um outro problema que a ficção alcideana joga para o pensamento comum da História. A cena é um tanto satírica. Uma criança contesta certo ordenamento da historiografia brasileira tradicional de que a emancipação política foi um ato de libertação. Ora, isto ocorre porque este mesmo discurso tradicional, por vezes, colocou a violência como algo inerente aos processos libertários. O aguerrido discurso da pequena Mausie vem provocar essa historiografia moderna, como já o fazia Friedrich Nietzsche, no ano de 1874, na sua *Segunda consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, ao afirmar que: “não temos necessidade dela [da História] do modo como temos o ocioso refinado dos jardins do saber, por mais que este olhe com altaneiro desdém os nossos infortúnios e as nossas privações prosaicas e sem atrativo”.¹⁹⁹ Provocações que sugerem uma outra narração da História, bem como outra relação dos humanos para com ela. Isso cresce cada vez mais à medida em que se avança na leitura de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, portanto, já é momento de abordá-las.

¹⁹⁷ NUNES, Benedito. *Op. cit.*, p. 66

¹⁹⁸ NUNES, Benedito. *Op. cit.*, p. 66

¹⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre a História**. Tradução de Noéli Correia Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2005, p. 68.

3.1 “A jaculação homérica da História”

“Quem poderá ser criativo, verdadeiramente, se desde cedo é embriagado pela História?”
(Tavares, 2003, p. 186).

Narrativa, história e erotismo. Estas três palavras representam tipos de discurso que apesar das diferenças entre si possuem grandes afinidades. Um marco nesse sentido foi o aparecimento de uma obra considerada por alguns o paradigma do romance moderno: *Os 120 dias de Sodoma*²⁰⁰. De diversas formas esse clássico da literatura mostra aos leitores que esses três âmbitos: o narrativo, o erótico e o historiográfico, só se sustentam e se relacionam a partir de fortes doses imaginativas tomadas por aquele ou aquela que escreve. Devido às diversas referências feitas ao livro de Sade por José Alcides Pinto em *Entre o sexo: a loucura, a morte*²⁰¹, vale a pena uma aproximação com essa ficção.

Um dos pontos centrais do livro do Marquês é a ideia de que, entre os verdadeiros libertinos, as sensações provocadas pelo ouvido “são as que mais deleitam e que deixam as impressões mais profundas”²⁰². Portanto, quando os quatro nobres decidem trancar-se em um isolado castelo nos alpes franceses, dentre as diversas pessoas forçadas ou convidadas a fazerem parte da libertinagem, estão quatro “historiadoras”. Elas são velhas prostitutas aposentadas que, devido à suas grandes experiências, terão a função de narrar para os presentes, durante 120 dias, as 120 “paixões” mais lascivas que testemunharam ou experienciaram:

Tratava-se do seguinte: depois de se cercarem de tudo que melhor satisfizesse pela lubricidade os outros sentidos, ouviram contar, nos mínimos detalhes, e por ordem, todos os diferentes excessos da orgia, todas as suas ramificações, todas as suas conveniências, em suma, o que se chama, em linguagem libertina, todas as paixões. Não se imagina a que ponto o homem as inventa quando sua imaginação se inflama.

²⁰⁰ Quem o diz é Michel Foucault: “Pode-se mesmo dizer que sua obra é o ponto que recolhe e torna possível toda palavra de transgressão. A obra de Sade é, sem dúvida, o limiar histórico da literatura. [...] A designação sem reticência; os movimentos que percorrem meticulosamente todas as possibilidades nas famosas cenas eróticas de Sade são apenas uma obra reduzida à pura palavra de transgressão, uma obra que em certo sentido apaga toda palavra já escrita e, por isso, abre um espaço vazio onde a literatura moderna encontrará o seu lugar”. FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. Em: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 145.

²⁰¹ Pode-se mesmo dizer que o narrador de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, sente inveja do Marquês de Sade por não ter sido ele a escrever aquela obra prima do século XVIII. Podemos entender isso em um dos vários momentos que o poeta se regozija (ou se queixa?): “[...] eu acho que sou igual a Bocaccio e ao Marquês de Sade, na sua época. Ou se quiserem (porque como vocês já viram, eu sou um bocado confuso) sou o Bocaccio e o Marquês de Sade do meu tempo. Só que possuo um pouco mais de talento”. PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a, p. 183.

²⁰² SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem**. Tradução e notas de Rosa Freire D’Aguiar. Posfácio de Eliane Robert Moraes. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

[...] e quem conseguisse descrever em detalhes esses excessos talvez fizesse um dos mais belos trabalhos sobre os costumes, e até mesmo um dos mais interessantes. Portanto, tratava-se de, primeiro, encontrar criaturas capazes de dar conta de todos esses excessos, analisá-los, desenvolvê-los, pormenorizá-los, graduá-los e conferir a tudo isso o interesse de uma narrativa.²⁰³

A imaginação e a narrativa têm um papel fundamental para a realização dos desejos e vontades dos libertinos. É uma liberdade que vem da letra, que faz com que a forma da obra seja constituinte do próprio conteúdo relatado. Portanto, para a existência do próprio erotismo, é fundamental conceber grande peso inventivo à ficção romanesca. Dispersas e guardadas nas memórias das velhas, ou mesmo contadas de forma desregrada e sem criatividade, tais paixões não significariam nada, mas organizadas em torno de uma narrativa pensada e adequada, são motivo de gozo.

O romance de José Alcides desenvolve alguns aspectos dessas reflexões sadeanas, principalmente porque é um discurso que se utiliza do erotismo e da narração sobre o passado para produzir uma nova significação. Para articular uma leitura sobre tal temática em José Alcides, busco pensar junto a Dércio Braúna que, na esteira das produções recentes sobre ficção e história, faz a seguinte provocação: “Onde se lê *literatura* não se poderá ler *história*?”²⁰⁴. Partindo disso e no caso da literatura alcideana, pode-se questionar: qual história o louco narra? Ou melhor, qual a relação da *estória* que o louco narra, com a *história*?

Portanto, considerando que sim, é possível ler a história onde há literatura, é necessária a elaboração de um roteiro de trabalho que, de início, se preocupe em captar que história essa loucura romanesca e erótica conta e, no limite, como seu escritor configura o passado.

O romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* não possui uma trama unívoca. Como já apresentei ao longo desta dissertação, ele também não possui um tempo narrativo linear com início, meio e fim. Em meio a toda essa loucura romanesca também não há pretensões explícitas em conceber o romance enquanto tratado sobre uma época, ou mesmo registro sistemático da história. José Alcides chegou a citar em mais de uma entrevista sua admiração por autores como Liev Tolstói ou Thomas Mann, reconhecidos por romances monumentais como *Guerra e paz* e *Doutor Fausto*, que possuem uma preocupação manifesta em dar conta do passado sobre o qual narram: acontecimentos do século XIX e XX. A produção alcideana destacada aqui não tem uma preocupação desse tipo, entretanto, é evidente que alguma relação com a história existe

²⁰³ SADE, Marquês de. *Op. cit.*, P. 44-45.

²⁰⁴ BRAÚNA, José Dércio. **Tentações de um “historiador falhado”**: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2022. p. 15.

nela, uma vez que o livro tematiza o passado em diversos momentos, ainda que de forma desordenada, mesmo porque todo texto ficcional sedimenta algum tipo de historicidade.

Não pretendo adentrar na longa discussão sobre o papel desempenhado pelas formas históricas nas ficções literárias, um debate vasto e por vezes qualificado. Pretendo somente ressaltar os registros históricos existentes nas manifestações ficcionais. É evidente que não se tratam de registros literais sobre um referido momento, mas sim da investigação de como o romance, localizado em uma dada época, estabelece “relações dialógicas com o passado” e “impregna-o” de certos signos. Tais palavras vêm de outro pensador sobre as relações entre ficção e história: Júlio Pimentel Pinto, cujo trabalho sobre a literatura de Jorge Luis Borges²⁰⁵ traz pensamentos agudos para tratar da ficção no geral:

Passado que reaparece e reproduz-se num movimento que é menos real que sígnico, menos evidente no universo do concreto e mais eficaz no campo estético. Os artifícios borgianos remetem-se a uma história que se aproveita significativamente de uma anatomia crítica em princípio reservada aos registros literários, mas que facilmente daí transborda para os mecanismos de produção do discurso historiográfico. O que em um momento foi preocupação de fidelidade às características de uma dada época de ser, posteriormente, lido menos como estratégia de entendimento do referido momento e mais como referencial para compreensão da maneira pela qual, num certo tempo, se estabelecem as relações dialógicas com o passado e quais os signos que a impregnam.²⁰⁶

Dessa maneira, passemos às ideias do romance. Referências ao passado e à história são feitas em diferentes partes do livro e a partir de diferentes personagens. A maioria delas provém do poeta-narrador que nas suas sentenças envereda por vários tempos, que vão do bíblico, passando por uma antiguidade mítica e chegando até o seu presente, na segunda metade do século XX. Intrigante nesse sentido é o capítulo “A moral de Bergson” que está no cerne das reflexões sobre história existentes no romance. Localizado na quinta parte, este confuso capítulo não se encaixa muito bem no restante da trama presente no livro. Isso é uma tendência dos capítulos localizados na segunda metade do volume, que são compostos cada vez mais de rememorações e aforismos do poeta, de modo que este narrador cada vez mais abandona a trama coesa que podia ser entendida na primeira metade: a jornada dos seis loucos internados na Casa de Repouso. O capítulo em questão precede e é precedido por outros que parecem simples aforismos do escritor, desconectados e sem consonância com a trama, algo que se repete na maioria dos capítulos da quarta à sexta parte (segunda metade do livro) e que fazem com que o romance perca parte de sua potência reflexiva e narrativa.

²⁰⁵ PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade. FAPESP, 1998.

²⁰⁶ PINTO, Júlio Pimentel. *Op. cit.*, p. 216.

Uma perspectiva crítica como esta delineou-se já na época de publicação do romance. Trata-se de uma pequena crítica do livro publicada no *Jornal do Brasil* de autoria de Aguinaldo Silva, nome importante da teledramaturgia atual, que à época era jornalista e escritor. Aguinaldo faz elogios e críticas ao livro. Considera ele “falho” como tantos outros livros nacionais e estrangeiros, mas com um mérito: a ousadia de seu escritor em enveredar por uma narrativa não linear e não normativa, o que não é uma opção óbvia, uma vez que tal caminho é muitas vezes visto como um terreno de “tormentas”:

[...] o romancista [José Alcides] ainda está latente, não consegue tornar-se senhor de sua matéria, e aqui e ali deixa cair de suas mãos o tênue fio que comporia sua mensagem. Da unidade conseguida nos primeiros capítulos José Alcides parte para o caos da segunda metade que desvirtua inteiramente seu livro. Nem mesmo a tentativa de compor um painel das neuroses e da desagregação atuais justifica a liberdade a que o romancista se entrega nas páginas finais, a ponto de romper até mesmo com a ideia inicial.²⁰⁷

Tal leitura crítica não desaprova o livro de José Alcides Pinto por mero conservadorismo gramatical, visto o uso não normativo que José Alcides faz da gramática e da língua portuguesa, muito menos por causa de sua desordem temporal narrativa. Aguinaldo propôs que a relação subversiva que o romance estabelece com os códigos normativos e lineares da língua e da literatura é falha, porque não consegue formular uma mensagem unívoca e acaba por entrar em contradição com sua “ideia inicial”.

Para todos os efeitos, há um mínimo conjunto de ideias que se dão a ler no romance. Unívocas ou não, algumas delas se dedicam à história, como se pode ler no capítulo supracitado. “A moral de Bergson” é marcada por um diálogo entre o narrador e sua interlocutora, uma mulher que nunca é nominada e só é apresentada como a esposa de um capitão do exército. Ao longo das desconexas vezes que ela aparece, pode-se perceber que ela tem o poeta como seu amante: “Minha filha, você topa comigo? Se topa, então vamos. Eu sou o Barba Azul e sou o pirata também; sou Tarzan, rei das selvas e sou Casanova; sou Don Juan e sou Roldão; sou poeta dos mais audaciosos. O capitão comigo se fode”.²⁰⁸ É durante seus encontros com essa mulher que o narrador confessa seus devaneios, sempre de forma metalinguística e autorreflexiva: “Não quero que a senhora perca o interesse pela minha obra. Não o faça. Eu sei que seu maridinho já lhe disse: Eu conheço bem esse tipo”.²⁰⁹

²⁰⁷ SILVA, Aguinaldo. “O irmão fulgêncio e Mausie, a rainha”. Suplemento do livro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 de out. de 1968.

²⁰⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 146.

²⁰⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 165.

É também durante um desses encontros que o poeta profere alguns aforismos sobre a história. Suas frases desajeitadas mantêm diálogo com dois outros tempos passados: um passado mais antigo, que remete à origem mítica da humanidade e um passado mais recente que se refere às mudanças em curso no século XX. Ele descreve para sua amante como era o mundo em seu início: com os humanos fiéis à sua “natureza de bárbaros”, com os povos da antiguidade, hebreus, sírios, godos, medas que “claudicavam” entre si, a ausência do tabu do incesto “assim como foram no início as raças de Abraão e Israel”.²¹⁰ O poeta não chega a pintar essa paisagem como um reino de bonança e ausente de quaisquer maldades e crueldades, algo que fica claro com uma citação do assassinato de Abel por Caim, mas tem uma convicção peculiar de que tudo isso está em harmonia com o “Criador”. O narrador coloca em diálogo e em plena coexistência a História Antiga (factual) e a estória bíblica (mítica), e desse misto surge a interpretação de um passado, se não harmônico ao menos natural, no qual o animal humano vivia em consonância com o não humano.²¹¹

Esse tempo natural aparece em relativa contraposição ao passado mais próximo do poeta, quando este se refere a acontecimentos e invenções do século XX que pareceram suplantar os modos de existência anteriores, como as pílulas anticoncepcionais e as Guerras Mundiais. O trecho a seguir evidencia uma parte do livro na qual o narrador se aventura a fazer considerações históricas dispersas sobre a época que vê passar diante de seus olhos. Elas se assemelham mais a aforismos soltos sobre o passado do que alguma tentativa historiográfica monumental como as de Tolstói ou Mann, mas ainda assim guardam uma relação com a história:

Não sou Bocage nem Henry Miller, mas conheço tua vulva oval e rosada e o anel brilhante do teu ânus e o rubro mel que tua bocetinha destila. (Ó, os ciclos e os mapas dos livros de...) Mas tudo isso é coisa de ontem e outrora. As novas drogas tornam os ciclos obsoletos. As pastilhas anticoncepcionais têm o contragosto do Papa mas ao gosto-gozo das mulheres. Este século não sobra. Os homens tomam vitaminas e anabolizantes extraídos dos testículos do galo. E ainda assim recorre à língua que a batalha é de Waterloo, a tomada é de Bastilha, o cerco é de Monte Castello, a explosão é de Hiroxima. Este século não dá para quem deseja. É o século mais louco da história. E da histórica também. Que os sábios traduzam isso. Onde encontrar hoje um Champollion? Todo mundo é cego no sexo. Todo mundo é de venda enfiada no fundo. Não há pedestal que sustente “A moral” de Bergson. E não há mais Berson que pregue a moral. O século é sexy (sic) palavra brilhante e espiral e quente. Eu não me refiro a este mundo onde o espírito é de carne e de merda também. O espírito é bosta-nova e bossa-nova.²¹²

²¹⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 167.

²¹¹ Para uma análise mais completa sobre o mal e suas simbologias na obra alcideana, ver: OLIVEIRA, Ana Tamires da Silva. **As manifestações do mal em Os Verdes Abutres da Colina**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2019.

²¹² *Idem*.

Lemos aí no que o louco século XX difere do restante da história da humanidade. É mais do que nunca, a sobreposição do humano à natureza. O ponto é que o narrador não parece fazer juízo de valor sobre essa situação – especialmente no caso dos anticoncepcionais, afinal ele se afirma contra a “moral burguesa” – mas sim indicar um ponto de não retorno que parece se aproximar. Não deixa de se assemelhar a uma visão apocalíptica cristã, mas é algo que está para além disso. Um mundo ameaçado não pela técnica em si, mas pela moral dos portadores destas técnicas e das violências indiscriminadas que eles foram capazes de praticar, assim como o desencantamento de tudo que é natural no mundo. Também reside nesse trecho uma ironia contra esses arquitetos do século e seus aedos que narram os feitos e as invenções megalomaníacas: mesmo com a evidente loucura que se apoderou do mundo, tais homens ainda recorrem à linguagem para afirmar enunciados ordenadores dos fatos passados: “a batalha é de Waterloo, a tomada é de Bastilha, o cerco é de Monte Castello [...]”. Temos aí um tipo de sátira do discurso histórico dos homens técnicos. Isso fica mais evidente quando se explora algumas colocações de personagens racionalistas da obra sobre o tema.

Tal é o exemplo de um tio seu, que assim como seu pai, aparece na história como alguém que incorpora um tipo de racionalismo exacerbado. O livro traz pontualmente personagens desse tipo, que parecem personificar a técnica e a razão desta era do progresso que é o século XX. Isso se dá no capítulo “Tio Herculano”, no qual é apresentado, com pouco louvor, pelo sobrinho: “Meu tio é o sacana mais cretino que conheço”²¹³. O capítulo inicia-se de forma pacata em uma cena banal vivida pelo poeta: “Uma formiga preta, das maiores que existem aqui no chão de pedra e grama da Clínica de Repouso, sobe em minha perna. Guilhotino-a entre as unhas”. A atitude dele de matar o inseto pode até ser banal, mas o que é dito a seguir demarca como ele deseja ser visto pelo leitor ao relatar esse ato: “O que mais me angustia nas formigas é o seu contínuo vaivém, a precisão do seu raciocínio, a sua matemática, a sua capacidade de autodefesa.”²¹⁴

Tio Herculano, Dr. Abílio e o pai do poeta são personagens típicos da literatura de José Alcides Pinto. Eles se assemelham muito a João Pinto de Maria, do romance homônimo, e ao Padre Tibúrcio, de *Os verdes abutres da colina*, para ficar apenas nos livros mais marcantes do autor. Geralmente avarentos, todos eles têm grande interesse na razão, no dinheiro, na prática e na técnica. Portanto, é importante para o poeta louco se distanciar dessas figuras e mesmo apresentá-los como sua antítese, pois se ele não suporta nem as formigas com seus movimentos disciplinados e exatos, quem dirá os “cretinos” desse tipo. Assim, o escritor constrói várias de

²¹³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 58.

²¹⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 57.

suas obras, com personagens opostos uns aos outros, de um lado algum desviante, seja ele louco, boêmio ou artista e de outro algum avaro, psiquiatra disciplinador ou engenheiro. Tramas permeadas por homens e mulheres escravos da “razão” em oposição a pessoas que têm o devaneio como seu modo de existir. Herculano faz parte do primeiro grupo e um dia recebe um telefonema anônimo de um sujeito intrigante. O homem do outro lado da linha o convida para jogos de azar e aos poucos os dois descobrem que têm algumas coisas em comum: o gosto por jogos e a mesma data de nascimento. Este fato desperta na mente dos dois uma grande empolgação: “Ah, meu amigo – gritou o desconhecido no telefone, preciso conhecê-lo de perto. Você deve ser uma dessas criaturas raras. Um desses raríssimos homens da História em todo o mundo”. Tal inquietação ocorre por uma simples causa: eles não admitem a existência da coincidência:

Até parece que somos seres de outro planeta, isso eu me lembrei por causa dessas explorações espaciais, desses voos cósmicos, pois não é verdade que até os russos já enviaram uma mulher ao Cosmos? E agora a proeza dos norte-americanos! Sou um homem que crê na ciência. Acredito mesmo que o homem chegue à lua antes de 1970. Com a ciência eu não brinco. Sobretudo os acontecimentos históricos, os grandes acontecimentos, estes não são obra do acaso, Ptolomeu, Édison, Newton, Santos Dumont, César Lattes não vieram ao mundo por acaso. Assim como Sócrates, Platão, Aristóteles, Shakespeare. Isso para ficar com alguns. Incluo César Lattes, para mostrar a nosso povo que temos atualmente um gênio.²¹⁵

Essa crença em uma teleologia que seria arquitetada pela razão também é o objeto da sátira do poeta sobre as batalhas importantes citadas nas páginas anteriores. O livro inteiro narra o conflito entre esta visão e aquela do poeta louco, que vê a História como algo aberto ao acaso e em possibilidade de contato com o natural. Ainda assim, a perspectiva progressista da História se manifesta no romance sempre de forma contundente, com uma obsessão dos homens racionais pelo “momento histórico”, como quando o pai do poeta reage à seguinte declaração do filho: “[...] Eu sinto necessidade de mudar a aparência real das coisas, de criar o meu próprio mundo. O que estás a me dizer, imbecil? Transformar o natural? Não és meu filho, certamente”. Seu raciocínio, como o do Tio Herculano, não é exatamente de exclusão da natureza do sistema de ideias reinantes, mas submissão dela às leis das ciências naturais, e por conseguinte expansão desse sistema para a interpretação da História: “Vês o funcionamento dos teus rins? Eles filtram a urina e depois a expõem do corpo para que não apodreça no seu organismo. Tudo obedece a uma lei natural. Lógica. [...] Cada órgão tem sua função específica. Nada existe por acaso”²¹⁶.

²¹⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 59.

²¹⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 78.

Bem como na teleologia do Tio Herculano: os grandes acontecimentos históricos não ocorrem por acaso.

A preocupação em lidar com esse tipo de tempo ainda é evidente na literatura contemporânea. Em *Jerusalém*²¹⁷, um romance bem diferente de *Entre o sexo: a loucura, a morte* no que tange à forma, mas semelhante nos temas da loucura e da razão, o escritor Gonçalo M. Tavares dá forma a alguns personagens que nos instigam a pensar o funcionamento desse tipo de “teorização” no século XXI. Um deles é Theodor Busbeck, homem formado na ciência, psiquiatra de formação e que devido aos seus caracteres poderia muito bem ser um dos diretores da Casa de Saúde. Paralelamente ao seu emprego no Hospício Georg Rosenberg ele se dedica a entender e descobrir a “regularidade” do coração da História, um projeto pessoal seu de “perceber o funcionamento da máquina da História”²¹⁸.

Theodor tem o desejo peculiar de escrever uma “História do horror” que se dedique a investigar a relação entre diferentes casos de genocídio contra diversos povos ao longo do tempo, assunto que como qualquer outro da História, deve possuir um padrão que foge ao mero acaso, afinal, para ele: “qualquer História tem uma normalidade, nada existe sem normalidade”²¹⁹.

Em sua missão de chegar aos “miolos da história”, Busbeck elabora sua obra, uma acumulação de números e informações factuais sobre “povos vítimas” e “povos emissores” de violências e massacres ao longo do tempo, identificando suas “regularidades” e regras a partir de gráficos e tabelas. O autor do livro chega mesmo a uma proposição ultrajante: faz prognósticos de possíveis genocídios para o futuro. Além de o tratamento “fetichizado” de tais temas, ele não hesita em criar novas hipóteses que reduzem as pessoas a números:

Uma das teses fundamentais da investigação de Busbeck e que mais comentários e efervescência instalara nos meios intelectuais era, então, a ideia de que a História só terminaria quando os gráficos: 'povo N emissor de sofrimento' e o mesmo 'povo N receptor de sofrimento' estivessem equilibrados 'com exactidão e ao pormenor: número de indivíduos de um lado e de outro.' A História específica de um povo chegaria ao seu ponto máximo e portanto limite — o que significava que: ou aquele povo terminaria ali, ou o mundo, como um todo, desapareceria — quando se atingisse este equilíbrio: o zero como resultado do balanço entre violência recebida e exercida.²²⁰

A história regular e “matematizável” de Busbeck é uma das várias consequências possíveis da história “regida por leis naturais e racionais” dos personagens alcideanos. Tal

²¹⁷ TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

²¹⁸ TAVARES, Gonçalo M., *Op. cit.*, p. 53.

²¹⁹ TAVARES, Gonçalo M., *Op. cit.*, p. 46.

²²⁰ TAVARES, Gonçalo M., *Op. cit.*, p. 203.

obsessão pelos massacres contra povos no geral revela não uma sensibilidade para com os vitimados, mas uma reverberação sem valor histórico. Isso se dá pelo fato de que a história não possui métodos capazes de fornecer prognósticos factuais. Além disso, a forma e o conteúdo desse tipo de relato não propõem sequer uma reflexão política que se ocupe do futuro, ou que se preocupe em fazer uma reelaboração sobre as ideologias e concepções de mundo que subsistem a esses massacres²²¹. Mesmo assim, Theodor continua a teorizar:

Esta constatação servia para Theodor Busbeck reforçar ainda mais o pressentimento científico, se assim se pode designar, de que tanto a História colectiva como a História individual de um ser humano caminhavam para o equilíbrio entre o sofrer e o fazer sofrer. O mundo era o conflito entre uma carga positiva e uma carga negativa e esse mundo terminaria quando, quer a nível geral, universal, gigantesco, quer a nível individual e microscópico, se atingisse o zero, a anulação das duas cargas fortes e opostas. Esse seria o momento do fim do mundo e do fim de cada coisa.²²²

O que talvez as ficções de Gonçalo Tavares e José Alcides tentem nos atentar é para a necessária falibilidade de uma História resumida a gráficos e tabelas, pensada como um organismo; um cérebro. Pensada como algo sem espaço para sentimentos e escrita sem criatividade, tal história não consegue dar conta do fenómeno, muito menos produzir uma reflexão valorosa sobre ele. Ela não é capaz de produzir uma reflexão que ilumine o presente, mostrando aquilo que havia de inesperado tanto para os sujeitos que vivenciaram aqueles momentos de perigo do passado, uma proposta historiográfica que Walter Benjamin definiu como a possibilidade de “atiçar no passado a centelha da esperança [...]”.²²³

A própria recusa do personagem alcideano a essa História progressista não foi um percurso linear. Ela só aconteceu ao longo de muito tempo e com grande insistência sua, algo que ele conta ao rememorar diversas épocas da sua vida, quando seu pai o pressionava a ser um homem “prático” e “racional”. Isso é convergente com outro personagem louco de José Alcides Pinto. Trata-se do também narrador-protagonista de *O criador de demônios* (1967), - romance que precede *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968) - que se encontra internado em uma clínica

²²¹ Uma valorosa interpretação deste tipo é articulada por Primo Levi ao definir os Campos de extermínio nazistas como “último elo” de uma corrente viciosa de ideologias nacionalistas que subjaz a diferentes povos: “Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que ‘cada estrangeiro é um inimigo’. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; [...] Quando isso acontece, porém quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de concentração. Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências como uma lógica rigorosa. Enquanto a concepção subsistir, suas consequências nos ameaçam [...]”. LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. São Paulo: Rocco, 2022, p. 6.

²²² TAVARES, Gonçalo M., *Op. cit.*, p. 204.

²²³ BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Belho Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 12

psiquiátrica e que, no auge de sua loucura, repete exaustivamente as frases que tentaram empurrar em sua cabeça ao longo da vida. As palavras são quase as mesmas:

Se ao menos pudesse saber as horas... O relógio de pulso a dois palmos de meu alcance, ao centro da mesinha onde se encontram o jarro com as rosas, um pacote de algodão e um vidro de Merthiolate. Sei que é Merthiolate porque entornaram o líquido. Algodão. Merthiolate. Para que? Por quê? Há uma razão para tudo. Nada existe ao acaso. Repito esta frase centenas de vezes, em sequências, partes, pedaços, unidades. HÁ UMA RAZÃO PARA TUDO. NADA EXISTE AO ACASO. HÁ UMA RAZÃO PARA... Desprezo a última palavra da primeira sequência. O mesmo procedo com a segunda frase. E vou eliminando palavra por palavra, letra por letra, até o cérebro não gerar mais dínamo esgotado -, bomba que perdesse todo o ar de seu conteúdo. Até zero. ZERO.²²⁴

Tais frases aprisionam este outro protagonista em esquemas exatos e cansativos: “não gosto das ideias que ficam sem rumo certo” [...] “Só creio nos milagres que as equações fornecem”²²⁵. A trama deste livro, se é que ele possui alguma, também não se apresenta de modo linear, mas entendemos que é somente quando este personagem abandona tal circuito da teleologia e da “RAZÃO” que ele consegue encontrar um pouco de paz na prisão manicomial. E isso se dá através do seu desligamento do principal elo que o acorrentava a isso:

Não queria que ninguém me socorresse. Nunca precisei de amparo. Ridículo. Não sou um afeminado. Não sofro do complexo de Édipo. Não posso calcanhar de Aquiles. Sou um homem do Nordeste. Um homem do Nordeste não se mistura. Um homem desligado da História. Da História do homem. Desconheço a teoria do evolucionismo, mas sei de cor a geometria euclidiana, os princípios da matemática de Pitágoras. No mais, um homem do Nordeste: osso e micaxisto. Fui amamentado numa jumenta. Uma jumenta de úbere pródigo que o avo mantinha para alimentar seus netos. Aquêles que, embora adultos, tinham os ossos fracos e um pêso miúdo de carne. O avo criava muitas jumentas de úberes pródigos. Não queria netos anêmicos.²²⁶

A História enquanto consciência racional sobre tudo que existe no mundo, em suma, uma “consciência histórica”, é um dos motivos de sua dor. Em oposição a tudo isso, está a sua própria vivência com a natureza - a jumenta que o amamentou - e distanciamento dos métodos matemáticos. Esse circuito exibido no livro de 1967 já antecipava o que seria tematizado em “A moral de Bergson”, o confronto homérico entre esses dois tempos.

Retornando ao capítulo “A moral de Bergson” temos o poeta que, após configurar o passado do seu modo peculiar, pronuncia de vez a loucura como a explosão da racionalidade histórica. Ele ousa fazer deslumbres de futuro. Ao estilo dostoievskiano do “homem de ideias”, ele convida sua interlocutora e seu leitor a um novo mundo, que na verdade se baseia nas experiências anteriores: “Meu amor vamos claudicar com os santos? Como os hebreus? Os

²²⁴ PINTO, José Alcides. **O criador de demônios**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967. p. 23-24.

²²⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 29.

²²⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 25.

sírios? Os godos? Os medas? Todos os povos da antiguidade? Vamos claudicar com os grandes personagens da Inquisição? Orgias e bacanais. O mundo volta à sua origem”²²⁷. Nada disso faz parte de um programa ou de um projeto. Todas essas ideias tomam forma na obra como uma fagulha que logo se perde. Ainda assim, a partir de tal fagulha pode-se ver a imaginação temporal articulada:

Teremos filhos e sobre eles tu e eu procriaremos, assim como forma no início as raças de Abraão e Israel. O filho macho cobrirá sua mãe como gratidão aos tempos em que ela o conduziu no ventre, e a filha fêmea abrirá a vulva ao seu pai pela dignidade de tê-la fecundado abaixo do umbigo de sua mãe. [...] Que os puritanos e benzedores de toda casta chamem a isso de um ato de sacrilégio, mas nós sabemos que eles estão mentindo e blasfemando contra o criador. E nossa geração não será de Cains nem de Abéis. Nossos filhos (os filhos da poeira atômica) serão velozes e fogosos como cavalos, e os machos cobrirão as fêmeas e elas darão crias como as pulgas e os ratos. E estes rebentos soltos no vento reproduzirão como as sementes no campo.²²⁸

Em suma, uma “jaculação homérica da História” que “nem mesmo Napoleão, nem Hitler puderam conter”. A ideia de “volta às origens” não quer reconstruir um “mundo perdido”, somente articula esse passado a partir de uma característica em específico: a ausência de uma moral sexual burguesa, bem como do tabu do incesto. A forma como o passado da humanidade ainda em seus primórdios “pré-civilização” é articulado por José Alcides Pinto parece associá-lo ao mito do “pai primevo”, que remonta a uma época de ausência de tabus ou moral sexual. Se pensarmos esse mito como uma narrativa que visa dar sentido a um conflito socialmente vivido, podemos qualificar a ideia do poeta. Seguindo aqui uma interpretação de Vladimir Safatle sobre a obra Sigmund Freud que se dedica ao assunto, podemos entender como o narrador do romance associa os tempos do “pai primevo” como oposto ao tempo moderno e moral do século XX. Baseando-se em Freud, Safatle afirma que, na lógica do mito em questão se conta sobre comunidades que eram dominadas pelo macho mais forte que teria o monopólio das mulheres. Os irmãos – filhos deste pai – por não aceitarem tal situação se unem para assassinar o pai e com a abolição das “promiscuidades” criam uma sociedade “civilizada”, que evoluiu de seu “estado natural”.

Mas essa comunidade de iguais, essa sociedade sem pais, tem uma fragilidade estrutural: tal lugar vazio é suplementado por uma elaboração fantasmática. A fantasia do pai primevo não foi abolida, já que ele permanece na vida psíquica dos sujeitos sob a forma de um sentimento comum de culpa como fundamento de coesão social, que denuncia, por outro lado, o desejo que tal lugar seja ocupado. [...] ‘Houve pais novamente.’ Mas agora pais que poderiam cuidar, individualizar, pregar a renúncia

²²⁷ PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968b. p. 166.

²²⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 167.

pulsional, em suma, aplicar o poder pastoral e nos lembrar da importância do respeito à norma e às exigências restritivas das instituições.²²⁹

No presente, essa estória sobre o “pai primevo” é articulada pela autoridade como uma forma de fazer valer um tipo de autoridade soberana “fantasmática”, que serve de ameaça àqueles que não cumprirem as leis e a moral. A tantas vezes citada “moral burguesa” aparece em *Entre o sexo: a loucura, a morte* como essa autoridade que, com seus tabus, anula a potência da experiência humana na terra. É por isso que o poeta celebra uma futura e possível “jaculação homérica da História”, que proporcione um modo de vida alternativo e que permita a reconstrução de um novo mundo após a devastação dessa era de poeira atômica: “E daremos um jeito de educar nossos filhos a fim de que eles não se tornem monstros como os homens deste século. Os célebres homens que fizeram um grande mundo durante um longo período da História para depois destruí-lo”.²³⁰

3.2 “O tempo sem o tempo”

O tempo só existe quando disposto em palavras. Desta forma, é a partir da reflexão sobre a temporalidade inscrita na linguagem que se pode alcançar uma definição sobre o tempo.

Essa temática tão instigante, que tanto mobilizou o saber humano desde a Antiguidade, continuou a inquietar autores e autoras no século XX, época na qual José Alcides Pinto publicava seus versos e suas ficções. No seio da ficção o tempo sempre foi mobilizado em seus aspectos menos óbvios, seduzindo escritores e leitores pela sua capacidade de, a partir da palavra, escapar da mera cronologia. Assim o fez o próprio Diabo, personagem do *Doutor Fausto* de Thomas Mann, quando tentou selar um pacto com Adrian Leverkühn e com o leitor do romance:

EU [Adrian Leverkühn]: – Então quereis me vender o tempo?

ELE [Diabo]: - Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis. [...] proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade [...] e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino.²³¹

Como se lê a partir deste que é um dos grandes romances do século XX, a ficção é plena em desarranjar o tempo, em oferecer aos seus leitores a oportunidade de experienciar um tempo

²²⁹ SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019, p. 65.

²³⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 168.

²³¹ MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 311.

excepcional e que difere da experiência temporal mais corriqueira. A produção alcideana na década de 1960 foi mais uma dentre as diversas literaturas que deram tratamento diferenciado a essa questão. Contudo, antes de retomar essa faceta de sua obra, faz-se necessário melhor fundamentar as primeiras afirmativas desta seção.

Em uma interpretação sobre as *Confissões* de Agostinho de Hipona, Jeanne Marie Gagnebin afirma que: “Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz”.²³² Tal interpretação qualifica o tempo como algo inseparável da interioridade psíquica dos humanos e da sua expressão pela linguagem, ideia que parece óbvia com a leitura das ficções modernas, mas que precisou de muito tempo para ser gestada. Essa interpretação agostiniana foi um contraponto às perspectivas filosóficas platônicas/aristotélicas hegemônicas até então, produzindo uma abertura que possibilitou a existência de um novo campo do saber tão explorado pelas Ciências Humanas e pelas Artes na modernidade: a temporalidade. Segundo Jeanne Marie, o diferencial da ideia de Agostinho está no seu questionamento sobre as condições humanas de apreensão da atividade intelectual e linguística que é “dizer o tempo”:

Nesse momento crucial do Livro XI, no qual se alcança, a duras penas, uma definição, a questão da linguagem - esse estranho ser que só remete às coisas porque presentifica sua ausência - e a questão do tempo - esse outro estranho ser que não se deixa agarrar em seu incessante escapular -, ambas questões se unem. Com efeito, a relação entre tempo e linguagem não é, como parecia à primeira vista, uma mera relação de continente e de conteúdo, mas, criticadas essas categorias espaciais que nos confundem em vez de nos esclarecer, muito mais profundamente, uma relação transcendental mútua: o tempo se dá, de maneira privilegiada, à minha experiência em atividades de linguagem - no canto, na recitação, na escrita, na fala - e só consigo falar, escrever, cantar e contar porque posso *lembrar*, exercer minha *atenção* e *prever*.²³³

Por conseguinte, pensar o tempo é “dizer” o tempo. Cada escritura o diz ao seu modo. Nas seções anteriores já se falou sobre como os loucos dizem seus tempos em *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Já é hora, portanto, de dar espaço a um romance que tem não a loucura, mas o tempo, como sua questão central. Trata-se de *Estação da morte*, publicado por José Alcides no início do ano de 1968, pela José Álvaro Editor.

Os poucos meses que os separam – *Estação da morte* foi publicado nos primeiros meses do ano, enquanto *Entre o sexo: a loucura, a morte* ficou para o segundo semestre – não refletem a grande diferença de estilo entre os dois. *Estação da morte* é dividido em duas partes com cada uma contendo dezessete capítulos, no qual a primeira se chama “O Hospital” e a segunda “A

²³² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Dizer o tempo**. Cadernos de Subjetividade, v. 2, n. 1/2, 1994, p. 31.

²³³ GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Op. cit.*, p. 33.

morte”. Trata-se de um romance de cento e noventa e uma páginas, com capítulos que ocupam uma ou duas páginas em média.

A narração do romance é relativamente objetiva, não se leem aqui as escritas automáticas e delirantes tão estudadas ao longo da presente dissertação. A estória é narrada em primeira pessoa por um homem gravemente doente e internado no “Hospital dos Servidores do Estado”. O leitor acompanha suas angústias de todo tipo: preocupação com a disciplina do hospital, medo da equipe médica, receio de fazer amizades e principalmente uma agonia com o tempo. Este último elemento perpassa toda a obra e é a base da problematização que procuro construir no presente tópico. Apesar de não guardar fortes questões com a loucura romanesca esboçada no capítulo anterior, o modo como o romance dá tratamento à temporalidade o coloca quase como um díptico em relação a *Entre o sexo: a loucura, a morte* no que tange a questão do tempo.

Estação da morte possui uma trama coesa apesar de não ser totalmente sequencial. Por vezes os movimentos da consciência do protagonista não são sequenciais em relação ao início, meio e fim do livro. Apesar disso, ele inicia em um ponto e termina em outro claramente no futuro. Isso fica evidente porque o relato do personagem – que também não é nominado – tem como marco o início de sua experiência de internado, que espera por uma cirurgia de alto risco para remoção de um tumor canceroso e ao final há um desfecho claro sobre seu destino. Essa expectativa se desenrola por todo o livro e os acontecimentos giram em torno dela. Enquanto o tempo passa, a agonia do narrador-protagonista avança.

Como já é costume na presente dissertação, começemos pelas primeiras páginas do livro: “Eles pensam que não posso ouvir, não posso ver. Apenas finjo que durmo, que dormi”.²³⁴ Tais primeiras palavras do narrador-protagonista não são indícios de um narrador dissimulado, como poderia aparentar. Na cena que se segue nada está obscurecido. A partir da leitura se vê um quarto de hospital com três pessoas. Na maca jaz o enfermo que é quem narra. No mesmo ambiente está sua mulher que o trai com seu médico. Tudo isso escrito em duas páginas e assim se encerra o primeiro capítulo da obra “1. Médico”. Essa brevidade é uma característica que se repete no decorrer de todo o livro, tornando a leitura rápida.

A principal questão do livro é o conflito desse narrador inominado com o tempo que o circunda no hospital. É um tempo agonizante e fatalista. Por vezes esse tempo é encarnado por alguns personagens, como é o caso de Padre Hugo, que aparece logo no segundo capítulo: “Hugo bate à porta: Quer se confessar, filho? É preciso. Como ministro de Deus não posso

²³⁴ PINTO, José Alcides. **Estação da morte**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968b, p. 17.

mentir. Você está muito doente. Não tenha medo é para seu bem. A confissão não lhe fará mal algum.”.²³⁵ O sacerdote não foi ao quarto à toa, foi o próprio enfermo quem o chamou: “Não posso expiar sozinho, tenho um grande pavor da morte”.²³⁶ No fim das contas, não foi nesse momento que o moribundo decidiu prestar as contas a deus, decidindo deixar para a última hora, ao que o padre contra argumenta:

- Na última hora talvez seja tarde demais. [...]
 - Procure recriar a Fé em seu espírito e ela virá em seu socorro. Esqueça o mundo, tudo. Esqueça tudo. Concentre-se na fé e a paz voltará ao seu coração. Será mais fácil aceitar a morte assim. Não há outro jeito. Todos nós a tememos, não posso mentir. Sou um sacerdote, um mortal como todo mundo. Jesus a temeu. Seus dias estão contados. Suas horas. Logo estará livre da prisão da carne. É prudente que se confesse enquanto está consciente.²³⁷

Padre Hugo traz ao doente essa expectativa do tempo futuro, que passa e que o levará à morte em breve. Padre Hugo traz à tona esse tempo da morte. “O Tempo dos Mortos”²³⁸ é inclusive o nome da trilogia que tem *Estação da morte* como o primeiro componente. A princípio, pode parecer que este personagem apresenta ao doente uma possibilidade de escapatória do mundo humano e contato com o verdadeiro mundo: o Reino de Deus, mas essa impressão logo se vai. Ironicamente, este religioso possui uma visão fatalista da vida. Ele carrega um ceticismo quanto à possibilidade de existência de algo após a morte. Diante disso, é atribuída a ele a seguinte frase: “Nada havia a fazer como dizia Pe. Hugo. O que está morto está perdido”.²³⁹ Este é o caso peculiar de um padre que não crê em milagres:

- Não quero dizer isso, mas você está muito doente. Sou um sacerdote, não posso mentir. Falam em milagres, mas não acho tão fácil assim um milagre. Praticamente não creio em milagres. Quem somos nós para alcançarmos milagres? Só em evocarmos essa possibilidade, já estamos pecando. Esqueçamos o assunto, voltarei logo que puder.²⁴⁰

Não se trata de confortar o paciente e fazê-lo aceitar a morte. Este homem realmente protesta contra a ideia de milagre em diferentes circunstâncias ao longo de toda a obra. Padre Hugo tematiza o tempo da morte, mas este não é o único que figura na narrativa. Também existe um tempo do hospital, uma experiência sufocante, excessivamente cronológica e regressiva, atributos diretamente relacionados às normas deste ambiente. Experiência essa que se inicia

²³⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p.?

²³⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p.?

²³⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 21 e22.

²³⁸ A Trilogia sempre foi concebida como tal por José Alcides Pinto, mas só ganhou uma edição que veiculasse os três romances juntos em 2007, pela editora Topbooks: PINTO, José Alcides. **Tempo dos mortos**: Estação da morte, O Enigma, O Sonho. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

²³⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 38.

²⁴⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 31.

com a submissão do corpo do internado à lógica e à disciplina do hospital: “A liberdade individual cerceada ao entrar na sala de internação. O indivíduo, agora, tem que obedecer a ordens. Passa a andar com um guia. É um interno.”²⁴¹ Um corpo e uma mente submetidos a um tempo cada vez mais cronometrado: “A hora do banho, a hora do café, a hora das refeições, a hora do lanche, a hora de tomar os remédios, a hora de repousar, a hora de dormir. O tempo útil, dividido sistematicamente. Tudo necessariamente marcado.”²⁴²

Mesmo assim, espremido entre os dois tempos que tentam subtrair sua vida, esse doente não se entrega e traça táticas de resistência. São diversos seus exercícios para “matar o tempo”: “O doente tem que se adaptar ao hospital, aprender a matar o tempo – o tempo de braços abertos em cruz. Cristo crucificado. Matar o tempo: isso é importante, necessário, psicológico.”²⁴³ É importante ressaltar que no livro de José Alcides do ano anterior, *O criador de demônios* (1967), essa ideia já havia sido apresentada. Por diversas vezes o narrador desta estória, que não está internado em um hospital qualquer, mas em um hospital psiquiátrico, fala dos costumes dos internos: “Esbarram umas nas outras, sem equilíbrio. Cegos ou dementes? Matam o tempo resolvendo problemas de palavras cruzadas [...]”²⁴⁴ e também de suas estratégias para “vencer o tempo” na monotonia do lugar: “[...] Ociosidade, isso aqui é, verdadeiramente, um cemitério. [...] Como pode essa gente vencer o tempo trancada a todas as portas, como ladrões?”²⁴⁵ As semelhanças das questões desse narrador com o de *Estação da morte*, nos mostram que há um elo criativo que liga o livro de 1967 com os dois de 1968, já que nos três existem narradores protagonistas, quase nunca nomeados e que sempre estão angustiados com o tempo ou com a própria sanidade. Além disso, as imagens do homem inquieto com o tempo que a narrativa de 1967 produz são parecidas com as de 1968: “Encerrei-me neste quarto meses seguidos. Não tinha a noção do tempo neste cubículo escuro (eu nunca possuí a noção exata do tempo). O tempo em que me gasto”.²⁴⁶

No caso de *Estação da morte*, o doente tem como estratégia de luta contra a ansiedade do tempo, exercícios repetitivos: atos como contar até números infinitos utilizando os dedos das mãos, contar repetidamente o número de objetos presentes no quarto de enfermaria. São exercícios que fazem o doente se integrar à atmosfera insuportável do hospital, mas que o faz chegar às beiras da razão. É algo como um exercício de prevenção à loucura: para que esta não

²⁴¹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 68.

²⁴² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 68.

²⁴³ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 74.

²⁴⁴ PINTO, José Alcides. **O criador de demônios**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967, p. 19.

²⁴⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 34.

²⁴⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 58.

se apodere totalmente do enfermo, é necessário exercitá-la de quando em quando para melhor sobreviver:

Deitado, na cama, com os pés apoiados na extremidade. Contava os dedos dos pés: um, dois, três, quatro, cinco – recolhia uma perna. Um, dois, três, quatro, cinco – recolhia a outra perna. Somava a operação: 5 da perna esquerda e 5 da perna direita. [...] Esgotava a numeração arábica, a numeração romana. Feito isso, aplicava a fração decimal e terminava na divisão do tempo. Um século tem cem anos etc... Matava o tempo, inutilmente. E isso era, sobretudo, necessário fazer. Esse exercício evitava o desespero, a loucura. [...] ²⁴⁷

Apesar disso o doente é vencido. Uma das poucas coisas que poderiam o ajudar, o mundo exterior onde um tempo menos angustiante e ansioso poderiam existir, se apresenta de forma implacável: quando ele descobre uma janela secreta que permite uma visão das imediações do hospital, dá de cara com a torre de uma estação ferroviária que contém um enorme relógio de ponteiros. A imagem daquele tempo esfacela suas últimas esperanças. É nesse momento que ele se dá por vencido: “De súbito, alguma coisa quebra-se dentro de mim, esfacela-se. O relógio da Central acende mostradores, os ponteiros gigantes abertos em cruz. Cristo crucificado. Calvário.” ²⁴⁸

É a partir desse fracasso que uma nova ordem narrativa invade o texto e ela tem como principal consequência a alteração da ordem temporal disposta até agora. Isso pode ser lido logo no início da segunda parte do romance, que se chama “A morte”. É no capítulo denominado de “Outros fantasmas” que o narrador fala de modo muito sutil sobre um certo desejo seu provocado pelo recolhimento da noite: “[...] esse momento agora calmo, convidame à reflexão, e gostaria de apanhar os ‘Exercícios’ de Inácio de Loyola, aqui à mesa de cabeceira, e ler algumas passagens” ²⁴⁹. O que parece um simples afago do poeta é na verdade um dos pontos de virada da trama do romance, pois a partir daqui o livro de José Alcides passa a ter uma identificação não tão formal, mas principalmente de conteúdo com os citados *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola.

A obra *Exercícios espirituais* foi publicada originalmente em 1548 pelo militar e presbítero Inácio de Loyola (1491-1556), venerado como santo principalmente pela Igreja Católica de Roma. A obra faz parte da trajetória religiosa deste homem lembrado pela fundação da Companhia de Jesus. De acordo com Paulo Romulado Hernandes, ²⁵⁰ o texto foi formulado por Loyola em um período de sua vida no qual ele abandonava a carreira militar (pois fora

²⁴⁷ PINTO, José Alcides. **Estação da morte**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968b, p. 108.

²⁴⁸ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 73

²⁴⁹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 121.

²⁵⁰ HERNANDES, Paulo Romulado. Os exercícios espirituais da Companhia de Jesus e a educação. **Revista HISTEDBR (História, Sociedade e Educação) Online**, Campinas, n. 30, p. 292 – 312, jun. 2008.

ferido em batalha e considerado incapacitado para o serviço) para se tornar um grande líder de congregações cristãs. Assim, o texto era visto por ele como parte de um esforço maior para ajudar os cristãos do mundo na salvação da Jerusalém terrestre e da Jerusalém celeste.

Formalmente, o texto foi ordenado em quatro partes principais que correspondem a uma semana de “exercícios” cada, de modo que o avanço do leitor em cada uma dessas quatro semanas coincide com a execução de quatro tarefas espirituais. Loyola dispôs logo no início do texto o que ele considerava os seus objetivos:

Primeira Anotação. Por este nome, exercícios espirituais, entende-se todo o modo de examinar a consciência, de meditar, de contemplar, de orar vocal e mentalmente, e de outras operações espirituais, conforme adiante se dirá. Porque, assim como passear, caminhar e correr são exercícios corporais, da mesma maneira todo o modo de preparar e dispor a alma, para tirar de si todas as afeições desordenadas e, depois de tiradas, buscar e achar a vontade divina na disposição da sua vida para a salvação da alma, se chamam exercícios espirituais.²⁵¹

A partir dos seus enunciados diretos, os *Exercícios* visam levar o praticante a uma profunda e intensa experiência interior, experiência essa que é conduzida “pela tensão do discurso”²⁵² que é enunciada nas letras de Loyola: “Depois da refeição do meio-dia, pedir a Deus nosso Senhor o que se quer, a saber, graça para se recordar de quantas vezes caiu naquele pecado particular ou defeito e para se emendar no futuro”.²⁵³ Que pese da utilização feita historicamente desses *Exercícios*, marcadamente como um manual de comunicação dos missionários jesuítas no projeto da contrarreforma e da colonização moderna, o fundamental para o presente escrito é dimensionar de que modo sua ordem narrativa diretiva e meditativa é mobilizada pelo narrador de *Estação da morte* e quais efeitos isso produz na narrativa.

A partir desse raciocínio algumas conexões são possíveis entre a trajetória espiritual sugerida por Loyola e a trajetória do doente internado no hospital. Conforme a interpretação de Paulo Hernandes, os *Exercícios* objetivam a submissão do praticante à vontade divina para a salvação da sua própria alma, e para isso tenta tornar o fiel indiferente às suas circunstâncias materiais mais imediatas. É sintomático que o narrador-protagonista alcideano recorra à memória dos exercícios justamente em um momento em que se sentia perdido e vencido pela experiência imediata que o circundava: o tempo fatalista que o oprimia no ambiente hospitalar. Apesar de não conseguir um exemplar do livro, a simples rememoração dele desencadeia no personagem um novo estado de ânimo para enfrentar a sua angústia.

²⁵¹ LOIOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Tradução por Vital Cordeiro Dias Pereira, S. J. 3. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1999, p?

²⁵² HERNANDES, Paulo Romulado. *Op. cit.*, p. 297.

²⁵³ PINTO, José Alcides. **Estação da morte**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968b, p. 11.

O momento decisivo para essa virada acontece no sétimo capítulo da segunda parte da obra, que se chama “Reflexão”. Esse tempo cronológico e regressivo da morte se presentifica a partir da ânsia da véspera: o dia anterior à cirurgia de alto risco que pode salvar a sua vida do câncer, mas que justamente pelo risco, costuma matar pacientes de estágios mais avançados, como é o seu caso.

Hoje o jantar chegou dentro do horário, por sinal a dieta melhorou. O arroz veio solto, o purê de batata mais salgado, o purê de abóbora enxuto, a maçã assada está deliciosa e o peito de frango, assado, exala um cheiro de canela. O jejum é para amanhã. Na véspera, a dietista deixa o doente abusar – às vezes é a última refeição que faz. Todos sabem disso. Mas não adianta ficar triste. É prudente brincar com a morte. Vencer o medo. Na véspera, o doente espia a bandeja demoradamente, minuciosamente. Analisa as frações de comida em seus lugares certos. Degusta cada alimento com os olhos. É necessário ver que tudo é necessário, que cada coisa, cada objeto, tem seu valor. É necessário que esse valor seja percebido por todos os sentidos. Nada, absolutamente nada, pode fugir ao exame detalhado. Isso é muito importante na véspera. Isso é muito importante para o doente.²⁵⁴

A disposição material da comida parece obedecer a uma certa lógica, mas essa lógica só existe na percepção de quem a observa: o doente. Essa ideia fixa sobre a boa disposição da comida antecipa o estado de atenção do homem para coisas banais, estado que aumenta na medida em que ele esquece do fatalismo do tempo. A atenção à lógica mais banal faz ele esquecer da sua experiência mais imediata, blindando-o da ansiedade do tempo: “O doente tem, agora, uma compreensão exata de tudo, um saber maior, a nítida presença das coisas que lhe cercam, o alcance de um discernimento justo. Está despojado de seu amor próprio, e sua razão tornou-se flexível como uma mola.”²⁵⁵ Essa razão flexível que se apodera dele não é um simples acesso de loucura, mas sim um momento de iluminação, provocado pela articulação com o texto de Inácio de Loyola, sobre o verdadeiro propósito de sua vida na terra: não mais temer a morte e entregar sua alma à vontade divina.

O Padre pensa que o doente enlouqueceu. Mas o doente está apenas iluminado – purificado na luz dos grãos de arroz, dos purês, da carne, das frutas. O doente está possuído da grande beleza da véspera, da grande força do pouco tempo que lhe resta; possuído de grandes verdades.²⁵⁶

Quando o doente passa a se ocupar da sua alma, o foco no tempo da morte é abandonado. É justamente a partir desse momento que o tempo fatalista começa a ser destruído: “Noite eterna. Ninguém a vence. O relógio da Central aceso. Os mostradores brilhantes. Os ponteiros imóveis. Parece que o tempo parou, ou foi a máquina. [...]”²⁵⁷. Contornar o tempo ansioso da

²⁵⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 135.

²⁵⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 136.

²⁵⁶ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 136.

²⁵⁷ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 149.

véspera morte é a aceitação da própria morte. É não mais temê-la. É se entregar a um outro tempo. Vencer o tempo da morte com a própria aceitação da morte. No fim dos *Exercícios*, Inácio de Loyola sugere isso com alguns versos:

Alma de Cristo santificai-me
 Corpo de Cristo salvai-me
 Sangue de Cristo inebriai-me
 Água do lado de Cristo lavai-me
 Paixão de Cristo confortai-me
 Ó Bom Jesus ouvi-me
 Nas vossas chagas escondi-me
 Não permitais que me separe de Vós
 Do inimigo maligno defendei-me
 Na hora da minha morte chamai-me
 E mandai-me ir para Vós
 Para que vos louve com os vossos Santos
 Por todos os séculos dos séculos. Amen.²⁵⁸

O recurso à ordem narrativa da obra de Loyola por José Alcides na segunda parte do livro, dá ao protagonista uma linha de fuga ao tempo progressista e cronológico. De acordo com a já citada interpretação de Paulo Hernandez, Loyola celebra a morte e o contato com Deus como uma consequência final do abandono da vida material pelos homens e sua dedicação à espiritualidade. O método rigoroso dos exercícios conduz seus praticantes a uma vida interior: “não viver para viver eternamente, vivendo em um mundo espiritual, de imaginação, sonhos e representações, para escapar das tentações do mundo material [...]”.²⁵⁹ No caso aqui estudado, o que seria essa vida interior, protegida da materialidade mais imediata e dedicada ao espírito, à imaginação e aos sonhos senão a própria ficção? O doente de *Estação da morte* narra sua vida de forma romaneada porque este é o gênero típico da livre imaginação. Loyola fala de preces, retiros e até mesmo de autoflagelações. O narrador-protagonista articula esse discurso associando-o às transformações e metamorfoses de seu personagem. Ele não reza a Deus, não faz jejuns, mas se despoja da realidade que o oprimia. É quando ele abraça e aceita a morte certa que o livro produz uma nova reviravolta.

O tempo sequencial que começara a ruir no décimo capítulo da segunda parte continua a definhar nas páginas seguintes que se encaminham para o fim do livro. Ainda que essa destruição do tempo cronológico da morte comece a ser operada neste momento da trama, a própria morte enquanto destino iminente do protagonista é algo que ainda paira na narrativa, pois mesmo que ele tenha perdido o medo e a ansiedade sobre ela, a cirurgia de alto risco que simboliza a morte certa, ainda está marcada. Acompanhamos essa agonia no décimo quarto

²⁵⁸ LOIOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Tradução por Vital Cordeiro Dias Pereira, S. J. 3. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1999, p. 78

²⁵⁹ HERNANDES, Paulo Romulado. *Op. cit.*, p. 293

capítulo da segunda parte: “Na véspera [da cirurgia], as horas se arrastam preguiçosas. É como se o tempo houvesse parado. Os ponteiros do relógio marcam um quarto para as 8, talvez um minuto a mais. Não obstante, aproxima-se o fim [...]”. As horas se passam e ele é levado na manhã seguinte: “- Está na hora. Após essas palavras a enfermeira apanha-me o braço e enfia uma agulha [...] De repente uma fumaça cobre o visor. E tudo desaparece”.²⁶⁰ Apesar disso, uma reviravolta se anuncia já no título do antepenúltimo capítulo do livro: “15. A graça”. O doente acorda, mas não tem certeza de onde está, e se sente imobilizado em uma cama num lugar silencioso. A imagem do ambiente e das coisas presentes nele ainda são turvas, mas aos poucos começam a transparecer: “É evidente, portanto, que as coisas agora se esclareçam, que o discernimento encontre, finalmente livre, o campo visual das imagens. Algo de extraordinário se passou numa fração de tempo – algo assim muito rápido como a própria Eternidade.”²⁶¹ Contrariando todas as expectativas científicas, para a surpresa dos médicos e do Pe. Hugo, o enfermo sobreviveu à cirurgia de remoção do tumor cancerígeno:

Naturalmente tudo aconteceu como previram. Tudo: menos o milagre. Não sou eu ainda quem o afirma, mas que o afirmaria senão eu? [...] Pe. Hugo também não crê em milagres. Ninguém. Mas as razões são plausíveis e os cirurgões que apalparam a ferida, que amputaram, são testemunhas de que só uma força extraordinária, desconhecida, assim como um milagre, poderia restituir-me à vida.²⁶²

É somente com esse milagre no final do livro que o tempo da morte é definitivamente destruído. Esse desfecho convida a uma retomada sobre as reflexões presentes nas já citadas *Confissões* de Agostinho. Resgatando a interpretação de Jeanne Marie Gagnebin para pensar esse final, retomo outra questão importante da obra agostiniana: o conflito permanente entre um “tempo humano” e uma “eternidade divina”. O primeiro estaria mais relacionado à experiência acessível de tempo dos humanos (a sequência passado, presente e futuro, presente no tempo da morte) e a segunda, mais misteriosa e mística, estaria reservada à onisciência de Deus.

Mais essencialmente, essa distensão caracteriza nossa existência temporal, portanto nunca plena de si mesma numa beatitude eterna que só cabe a Deus, mas sim dilacerada numa incessante e dolorosa não-coincidência consigo mesma, nesse desacerto, nesse desassossego que nos faz sofrer e, inseparavelmente, procurar, inventar, desmanchar, construir e reconstruir sentido(s).²⁶³

O acontecimento milagroso do final de *Estação da morte* parece fazer emergir na narrativa essa outra experiência com o tempo que é a da “eternidade divina” abordada por

²⁶⁰ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 169.-170.

²⁶¹ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 173.

²⁶² PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 174.

²⁶³ GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Op. cit.*, p. 34.

Agostinho. Portanto, no plano do livro os dois tempos relatados: o da morte e do hospital são parte de um só “tempo humano”, esfacelado, marcado pela distensão, pela cronologia e pela ansiedade típica com o tempo sequencial que “evolui” rumo ao futuro (a morte certa). Ele só começara a ruir a partir da linha de fuga feita pelos *Exercícios espirituais*, algo que permitiu ao doente uma conexão mística que o aproximou do milagre da “própria Eternidade”. O milagre chega a ser explicado no penúltimo capítulo do romance, cujo título sintetiza a intensidade temporal de toda a obra: “16. O tempo sem o tempo”.

O tempo teria que parar por um momento – um momento eterno, para que o milagre acontecesse. E o milagre aconteceu. O milagre triunfou contra a heresia dos médicos, de todos. O milagre que já se havia prenunciado na luz interior dos grãos de arroz, nas cores da maçã, no brilho cintilante dos talheres. O milagre era simples demais: era só tocá-lo com os dedos, apalpá-lo como fez São Tomé. Os cirurgiões puderam fazer isso. Eles viram, tocaram, reconheceram, mas foi tão forte a verdade que ficaram atordoados, cegos e esse deslumbramento, ao invés de reanimá-los, causou-lhes grande medo. Preferiram silenciar. Mas, o milagre gritou em todas as direções e se fez reconhecer em todas as partes. E pode ser comprovado uma semana depois. Pode ser ainda por meses, anos seguidos. Não há mais ferida alguma no duodeno, dores, incômodos; apenas cicatriz na pele, o sinal nítido que o milagre deixou.²⁶⁴

Um tempo parado como expressão da eternidade. Não se trata de uma suspensão momentânea da sensação de passagem do tempo, algo provocado pelo êxtase da sobrevivência à cirurgia, mas sim, uma crença contínua, anterior ao próprio milagre, de que “o amanhã já passou”. Essa nova postura só desperta no fim do romance, mas sua semente já havia sido plantada no início do livro por uma enfermeira que fazia os cuidados do doente. Eis o breve diálogo dos dois:

- [Enfermeira] Levante o bracinho. Assim está bem. Deixe-me agora tomar seu pulso. Amanhã, não é?
- [Doente] É o que dizem. O tempo passa.
- Se passa... O “amanhã” terá passado também. O “amanhã”, como se jamais existisse.²⁶⁵

A partir dessas palavras a enfermeira proporcionou a redenção e o conforto que só veio no fim do livro. Diferente do Padre, ela realmente tranquilizou o moribundo. A chave para o entendimento desse “amanhã que já passou” está na ideia de eternidade. É evidente que não entenderemos isso a partir de um conceito compartimentado e lógico de eternidade, mas sim a partir de uma perspectiva mais livre. Nesse sentido, pode-se articular a perspectiva ensaística e ficcional da *História da eternidade* de Jorge Luis Borges que afirma o seguinte sobre o tema:

²⁶⁴ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 177.

²⁶⁵ PINTO, José Alcides. *Op. cit.*, p. 63.

Nenhuma das várias eternidades que os homens planejaram [...] é uma agregação mecânica do passado, do presente e do futuro. É uma coisa mais simples e mais mágica: é a simultaneidade desses tempos.²⁶⁶

Neste ponto, a escritura de Borges parece tematizar a mesma oposição de que fala Agostinho, com o adicional de explicar o aspecto simultâneo dessa eternidade e sua relação com a: “[...] Inteligência Divina [que] abarca de uma só vez todas as coisas. O passado está em seu presente, assim como também o futuro. Nada transcorre neste mundo, no qual persistem todas as coisas, quietas na felicidade de sua condição”.²⁶⁷ Retomando uma última vez às provocações de Jeanne Marie Gagnebin, cito as indagações com as quais ela conclui seu texto “Dizer o tempo”: o quanto as reflexões contemporâneas, sejam elas do âmbito da historiografia, da filosofia ou mesmo da ficção, conseguem compor um entendimento mais diferenciado e mais inventivo da temporalidade? Identificar essas outras experiências pode ser proveitoso para uma historiografia que busca pensar os tensionamentos das fronteiras entre História, tempo e ficção. Dessa forma, na presente seção fica evidente que a ficção de José Alcides é uma fonte de exploração dessa temporalidade alternativa. A jornada do narrador-protagonista de *Estação da morte* é de purificação pela aceitação da morte, algo que só foi possível com o milagre alicerçado no rigor dos *Exercícios* e no contato com o “futuro que já passou”. Tudo isso demonstra algo curioso: a trama ficcional pode colocar em funcionamento uma ordem mística que bagunça e libera o corpo e a mente humana das obrigações do tempo. Uma experiência ficcional e teológica que ofusca o tempo do progresso. Um tempo sem tempo.

²⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. Tradução de Carmen Cirne Lima. 3. ed. São Paulo: Globo, 1993, p. 14.

²⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. *Op. cit.*, p. 15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim de uma pesquisa é como qualquer fim de projeto trabalhoso, exige algum tipo de balanço sobre aquilo que foi produzido. Ao longo dos anos que se passaram, o que era projeto conseguiu se erguer na altura de uma dissertação. O mais fundamental, seria então, expor os vários objetivos e ideias que foram empreendidos para que essa construção fosse erguida. No entanto, me resigno a abordar coisas excessivas para tratar de forma mais simples uma só questão perseguida do início ao fim deste percurso: como ler ficção a partir das lentes da historiografia?

As problemáticas da ficção de José Alcides Pinto formaram, cada uma a seu modo, as partes desta investigação maior, que teve como resultado a invenção de possibilidades de leitura para os romances investigados. Também é importante ressaltar que essa opção teve como consequência a renúncia a uma metodologia de trabalho que concebe a ficção como uma “feiticeira que o saber se empenha em fixar e classificar, ao exorcizá-la em seus laboratórios” nas palavras de Michel de Certeau.²⁶⁸ Importante também é falar que isso não foi feito sem suas dúvidas e inseguranças, já que não raro, a análise de obras de ficção no campo historiográfico é autorizada na medida em que os textos literários são dissecados, examinados e relacionados a um “contexto”, seja ele “histórico” ou de uma “escola artística” que “explica” o aparecimento daquela obra.

Tentando abandonar tais causalidades, o presente escrito se ocupou mais em produzir um novo saber a partir das ficções estudadas (como a criação da ideia de loucura romanesca) ao invés de sublinhar aquilo que fica óbvio com a leitura das obras (como a crítica às violências sofridas pelas pessoas internadas nas várias “Casas de saúde” existentes). Inventar novos saberes a partir da literatura é possível a partir do momento no qual historiadores assumem o entendimento teórico-metodológico de que a ficção tem o poder de representar a história “ao revés”²⁶⁹ como define Júlio Pimentel Pinto no seu último livro: *Sobre literatura e história*. Segundo o autor, é a partir de uma “imaginação moral” que a pesquisa histórica pode produzir isto que defino aqui como um “novo saber”, que “desmonta” e “remodela” o tempo e a trama ficcional, para entendê-los como componentes de uma dada historicidade:

Trata-se, portanto, de uma imaginação moral que indica um lugar de leitura e um esforço de compreensão mais profunda da subjetividade contemporânea; que encoraja a especulação e acentua o senso imaginativo acerca dos sujeitos históricos. Essa imaginação moral, já enfatizaram Lionel Trilling e Gertrude Himmelfarb, jamais se

²⁶⁸ DE CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise**: entre a ciência e a ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 48.

²⁶⁹ PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história**: como a ficção constrói a experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 2024, p. 31.

confunde com qualquer tipo de moralismo, tampouco com concepções absolutas ou religiosas, mas com a indagação imaginativa acerca das possibilidades, da variedade e da complexidade de todo trabalho de representação e de todo sujeito.²⁷⁰

Uma tarefa ousada que, por vezes, não hesita em afirmar, quando é o caso, que a literatura pode mesmo afastar o leitor da experiência mais corriqueira, como gosta de afirmar Júlio Pimentel, lembrando os escritos de Ricardo Piglia. Foi a esse estágio de complexidade do texto literário que busquei fazer jus com a presente dissertação. Produzir uma crítica histórica que ao mesmo tempo evite referências a um “contexto” que a obra supostamente “refletiria”, mas que não se esquive dos problemas da historicidade, passa por isso: entender que a própria complexidade estética do texto literário pode nos mostrar os múltiplos estratos de tempo que ele carrega, bem como a experiência histórica contida nele. Foi perseguindo essas hipóteses que se pôde identificar que tais ficções trouxeram um novo significado histórico para a loucura: uma loucura criadora, polifônica, inventora de novos tempos e de novas histórias. Em suma, uma loucura literária que também é produção de conhecimento, apesar de não se restringir a isso.

Feitas as devidas ressalvas, pode-se fazer um balanço final sobre alguns dados da historicidade (não mencionados até aqui) dos dois principais romances de José Alcides Pinto analisados: *Entre o sexo, a loucura, a morte* e *Estação da morte*. Uma primeira questão óbvia, mas importante de se lembrar é que o ano de publicação delas foi 1968. Um dos principais marcos políticos deste ano fora o Ato Institucional Nº 5 (AI – 5) que, outorgado em 13 de dezembro de 1968, instituiu uma censura prévia e um alto nível de repressão aos opositores nunca visto até aquele momento da Ditadura Civil-Militar. É bem verdade que a censura de “diversões públicas” já existia no Brasil desde pelo menos 1945 e: “[...] Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira”²⁷¹ como concluiu o historiador Carlos Fico a partir de diversas pesquisas. Contudo, é inegável que a nova conjuntura política colocou mais lenha nessa fogueira, como o próprio Carlos Fico complementa:

[...] A principal [consequência] foi a penetração da dimensão estritamente política na censura de costumes — justamente em função da mencionada vitória da linha dura caracterizada pelo AI-5. [...] a censura de diversões públicas teve de incorporar à sua tradicional temática de defesa da moral e dos bons costumes os ingredientes políticos impostos pela vitória da linha dura [...].²⁷²

²⁷⁰ PINTO, Júlio Pimentel. *Op. cit.*, p. 29.

²⁷¹ FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004, p. 38.

²⁷² FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 38-39.

Diante desse terror repressivo, é no mínimo curioso que um livro como *Entre o sexo: a loucura, a morte* tenha sido publicado e vendido, considerando tudo que foi falado sobre ele até aqui. Apesar da impossibilidade documental de saber a data exata de chegada do volume às livrarias e de identificar o número de cópias impressas e vendidas, outras informações relevantes podem ser indicadas. No dia 22 de dezembro de 1968, na prestigiada edição de domingo, o periódico carioca *O Jornal*, anunciava a recente publicação de um “Novo romance de um mundo absurdo” se referindo ao livro. A notícia figurou na página dez do primeiro caderno, em um espaço destinado a “Notícias diversas”, uma posição de relativo destaque, visto que o periódico geralmente alocava esse tipo de matéria nos seus últimos cadernos e páginas. A divulgação trouxe uma fotografia do escritor na noite de lançamento do seu primeiro romance *O Dragão* (Figuras 8 e 9).

Dentre outras coisas, a notícia informa sobre publicações anteriores do autor, elogia o romance lançado, compara José Alcides Pinto com Henry Miller e veicula a jocosa legenda para a fotografia do autor na sessão de autógrafos: “José Alcides Pinto, irmão brasileiro de Camus”.²⁷³ Portanto, *Entre o sexo: a loucura, a morte* veio ao mundo nesse momento conturbado da produção cultural no Brasil. A sua própria circulação é um fato que demonstra que a censura no Brasil de 1964 – 1985 (ou mesmo antes disso) não foi algo absoluto, e por mais que tenha influenciado as obras produzidas e vendidas, sofreu com várias fugas que obras de teor “crítico” realizaram. É evidente que a circulação de uma obra pouco conhecida de um autor não tão conhecido, ainda que “subversiva”, não altera em muitas coisas o estado da arte das pesquisas sobre censura no Brasil ditatorial. Entretanto, a importância do assunto requer certa seriedade e rigor.

Nesse sentido, é importante dimensionar a questão com aquilo que Francisco Régis Lopes Ramos afirma em seu livro *O escorpião atrás do espelho*. Nesse trabalho, o autor analisa denúncias contra a Ditadura Civil-Militar que conseguiram circular no país tendo como suporte textos literários. O estudo afirma que os escritores e escritoras do período, ao se utilizarem dos recursos descritivos e ficcionais do gênero romanesco, conseguiram inscrever no debate público não só denúncias sobre os abusos da Ditadura, mas também suas perspectivas como um todo sobre a situação política e social que existia no Brasil dos anos 1960 e 1970. Em certa altura do livro, o historiador analisa um trecho do romance *As meninas* de Lygia Fagundes Telles, no qual o personagem Bernardo é torturado, e considerando as implicações estéticas e políticas disso para a trama, afirma que para a autora: “O relato era tão grave que ela o transfigurou na

²⁷³ *O Jornal*, 22/12/1968, p. 10.

ficção.⁴ [...] Era por meio da narrativa que o ‘efeito do real’ se tornaria suficiente e, portanto, convincente”.²⁷⁴ A isso, o autor complementa em nota de rodapé uma declaração da autora sobre a possível explicação para a circulação desse romance “subversivo”:

Vê-se aqui demonstrado o uso que a literatura faz dos acontecimentos históricos para construir seu enredo. Em entrevista para Maurício Stycer, publicada na revista Carta Capital, de 14 de maio de 2003, Lygia Fagundes Telles conta que estava escrevendo o romance quando caiu em suas mãos um texto descrevendo uma sessão de tortura, ocorrida nos porões do regime militar. Seu segundo marido, Paulo Emílio Salles Gomes, a incentivou a aproveitar o conteúdo do texto no seu livro, e ela o fez através da voz da personagem Lia. Segundo a autora, a censura aprovou o romance porque o censor achou o livro muito chato e não leu além da página 40, por isso, não viu o trecho supracitado.²⁷⁵

Pois bem, desconheço um fato que poderia advogar melhor contra a ideia de que a literatura de uma época é “determinada” pela grande contingência da História (com H maiúsculo) do que esse. O simples acaso da burrice de um censor que não suportou sequer concluir a leitura de um grande romance. Concluo essa primeira questão afirmando que uma leitura superficial (ou mesmo a falta de leitura), pode muito bem ter sido um dos acasos que possibilitaram a publicação de *Entre o Sexo: a loucura, a morte*, uma vez que em uma leitura apressada o livro é somente uma história sem sentido, na qual predominam relatos de loucos sem qualquer nexos algum com a realidade.

Uma segunda questão diz respeito ao panorama histórico das principais tendências da produção artística no Brasil dos anos 1960. De acordo com o crítico Mário Câmara, em seu livro *Corpos pagãos*, que aborda várias expressões da cultura brasileira nos anos 1960, foram produzidas nesse período obras²⁷⁶ que de diferentes modos ajudaram a criar um novo campo experimental na arte, aberto às múltiplas expressões formais:

A partir do final dos anos de 1950 e até começos dos anos de 1980, pode-se verificar no Brasil a emergência - em um conjunto de discursos, textos ficcionais, poéticos e ensaísticos - de uma série de figurações corporais que foram investidas de um poder transgressor. Essa potência lançou mão de representações diversas: corpos "intensos", "sensoriais", "sensuais", "sexuais", "em movimento", "vampíricos" ou "abjetos", que se enfrentaram com os corpos "mártires", "revolucionários", "máquina". [...] Essas operações têm como resultado um relato da modernidade brasileira menos excludente

²⁷⁴ RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O escorpião atrás do espelho**: a tortura no regime de 1964 e o declínio da narrativa. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017, p. 9.

²⁷⁵ GOMES, Alessandra; ALVES, Paula apud RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O escorpião atrás do espelho**: a tortura no regime de 1964 e o declínio da narrativa. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017, p. 9.

²⁷⁶ O escopo da pesquisa compreende: “[...] desde o final da década de 1950, e seu percurso até o início da década de 1980, no marco de um conjunto de textualidades produzidas no Brasil por diferentes artistas: alguns do movimento plástico/poético neoconcreto, os escritores Jorge Mautner e Roberto Piva, e do grupo de escritores próximos ao concretismo e ao tropicalismo, como Paulo Leminski, Torquato Neto e Glauco Mattoso, cuja produção mais relevante para este estudo se dá entre os anos de 1970 e 1980.” CÂMARA, Mário. **Corpos pagãos**. Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 9.

nas suas opções, mais aberto nos seus predicados, mais pulsional, e carente de qualquer teleologia.²⁷⁷

Desse modo, considero que os dois principais romances de José Alcides analisados aqui, junto com outras produções do autor integram um conjunto maior de obras produzidas no mesmo período que, a grosso modo, tiveram como objetivo uma crítica ao “modernismo racionalista” e à dita “literatura comprometida”, propostas estas que se seduziram pela ideia de progresso histórico, otimismo com a técnica e o racionalismo e integração dessas duas coisas com uma perspectiva de revolução social.²⁷⁸

Assim, pode-se afirmar que *Estação da morte* e principalmente *Entre o sexo: a loucura, a morte* foram componentes de uma nova perspectiva histórica que deu espaço a uma criação literária aberta à heterogeneidade e a recursos criativos de constituição de tempos alternativos. Suas figurações sobre a experiência histórica aberta ao místico e despojada do historicismo moderno (“3.1 A jaculação homérica da História”), a sua construção de uma forma romanesca intrínseca à experiência do delírio e da loucura (“2.1 A estética da loucura”), a sua tentativa de suplantar o tempo cronológico a partir da invenção ficcional e mística (“3.2 O tempo sem o tempo”) e suas escritas automáticas enlouquecedoras (“2.2 As polifonias de Mausie”) contribuíram para um esforço maior de artistas brasileiros, que naquela época, estavam empenhados na formulação ficcional de uma outra experiência histórica de modernidade.

Por vezes tensas, são as relações entre História e Ficção. Considero que o saldo final desta dissertação é esta conclusão. Vários foram os autores e autoras de literatura que ao longo da modernidade se aproximaram da historiografia moderna para dizer alguma coisa sobre ela: para ficar com exemplos extremos (em termos cronológicos, talvez), poderíamos aqui citar de um lado as ficções de Honoré de Balzac, tão declaradamente simpáticas ao “histórico” e de outro as ficções de Gonçalo M. Tavares, tão críticas ao “historicismo” metamorfoseado que de alguma forma persiste na historiografia do século XXI. O caso analisado neste estudo é de uma ficção que não excessivamente se aproximou do tema do discurso historiográfico, mas que quando o fez demonstrou, no mínimo, um descompromisso com uma visão “historicizante” da vida, recorrendo a uma forma e a um conteúdo narrativo que lançam desafios para o modo tradicional como a historiografia moderna lida com seu ausente: o passado.

Dito isso, a presente dissertação não poderia findar de outra forma, que não remetendo à uma outra Ficção inquiridora da História. Assim, relembremos o diálogo do revisor Raimundo Silva com o “Senhor Doutor Historiador” no romance *História do cerco de Lisboa* de José

²⁷⁷ CÂMARA, Mário. *Op. cit.*, p. 187-188.

²⁷⁸ CÂMARA, Mário. *Op. cit.*, p. 12.

Saramago.²⁷⁹ “Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur [...]”.²⁸⁰ Assim se inicia o livro que tem como protagonista este tal Raimundo, que se comprime entre as veredas da Ficção e da História para contar uma versão alternativa sobre a tomada da Lisboa árabe pelos portugueses no ano de 1147. No livro, deleatur é o nome do sinal utilizado pelos revisores para indicar erros em textos ou livros a serem publicados pelas editoras. O livro se inicia com este diálogo entre Raimundo e o autor de um livro historiográfico que ele está a revisar, sobre o mesmo tema da tomada de Lisboa.

[...] Os autores emendam sempre, somos os eternos insatisfeitos, Nem têm outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus, mas o emendar dos autores é outro, problemático, muito diferente deste nosso, Quer você dizer na sua que a seita revisora gosta do que faz, Tão longe não ousou ir, depende da vocação, e revisor de vocação é fenómeno desconhecido, no entanto, o que parece demonstrado é que, no mais secreto das nossas almas secretas, nós, revisores, somos voluptuosos, Essa nunca eu tinha ouvido, Cada dia traz sua alegria e sua pena, e também sua lição proveitosa [...].²⁸¹

O que se segue é um crescente espanto do historiador para com o saber do revisor, que o fulmina com diversos aforismos: “[...] em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em estilo profético, que o interesse da vida onde sempre estive foi nas diferenças [...]”²⁸² ao que o outro responde: “quer me parecer que você errou a vocação, deveria era ser filósofo, ou historiador, tem o alarde e a pinta que tais artes requerem [...]”.²⁸³ O diálogo se desenvolve rumo aos temas da própria literatura e da história, uma vez que os personagens começam a falar dos seus próprios ofícios. É a partir deste momento, que Raimundo Silva faz várias inquirições ao historiador:

[...] Meta-se a filósofo, homem, O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultivava magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, Na verdade, você é uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços, Não me falta mais que a cabeça, Cada coisa a seu tempo, o cérebro foi a última coisa a ser inventada, O senhor doutor é um sábio, Meu caro amigo, não exagere, Quer ver as últimas provas, Não vale a pena, as correções de autor estão feitas, o resto é a rotina da revisão final, fica nas suas mãos, Obrigado pela confiança, Muito merecida,

²⁷⁹ Para uma pesquisa histórica completa sobre esse romance, ver: BRAÚNA, José Dércio. **Tentações de um “historiador falhado”**: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2022.

²⁸⁰ SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. 20. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 10.

²⁸¹ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 10-11

²⁸² SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 9

²⁸³ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 14

Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida [...]²⁸⁴

O revisor de Saramago faz aqui um duplo movimento. Ele aproxima a ficção da história ao sugerir que seus procedimentos guardam semelhanças: “a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais”, principalmente no que diz respeito à própria experiência que, tanto a literatura quanto a história, constroem através das operações de pensar o passado para dentre outras coisas compor o presente.²⁸⁵ Portanto, um nível de criatividade e imaginação para com a linguagem que faz com que nem a literatura nem a historiografia deem conta do que é a totalidade da “vida real”.

Contudo, o revisor também repele uma da outra, ao expor com certo constrangimento o quanto os historiadores ainda acreditam que suas narrativas são a própria “vida real” de um passado ou que pelo menos podem dar conta de sua totalidade. Raimundo Silva tem razão, uma vez que ideias, como a de que a história possui uma “realidade ontológica” independente da vontade ou consciência dos humanos, têm grande aceitação no campo historiográfico. Considerando esse cenário, afirmações como as do historiador Julio Aróstegui, de que é possível que exista uma “história objetiva” que não se identifica com o “discurso histórico”, não chegam a surpreender:

Em resumo, o histórico é uma realidade "dada", de algum modo, mas também, de outro modo, "construída", e, enfim, "sentida" ou "vivida". A história existe independentemente da vontade dos indivíduos e dos grupos. Porque a história não se confunde com a natureza humana, ainda que faça parte dela, A história é um ingrediente constitutivo da ontologia do humano, faz parte da natureza do homem, mas não se esgota no histórico, como, na realidade, pensa o historicismo. Pois bem, da mesma forma que a história não se confunde com a natureza do homem, mas faz parte dela, constituindo-se como uma propriedade do humano, tal propriedade ou qualidade não tem tampouco um estrito caráter 'emergente'.²⁸⁶

Tais concepções - que poderiam muito bem ter saído da boca do Doutor Historiador de José Saramago - são estranhas aos que pensam sobre o estatuto linguístico do discurso histórico no campo das teorias dos gêneros textuais, da crítica literária, da semiologia e afins, desde pelo menos o início do século passado.²⁸⁷ Um dos veiculadores desses saberes e conhecimentos

²⁸⁴ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 15.

²⁸⁵ PINTO, Júlio Pimentel. *Op. cit.*, p. 30

²⁸⁶ ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa Histórica: teoria e método**. Tradução de Andréa Dore. Bauru (SP): EDUSC, 2006, p. 289.

²⁸⁷ Para ficar apenas em um exemplo, cito o escrito de Roland Barthes sobre “O discurso da história”, no qual o autor examina como o “enunciado histórico” (a pesquisa histórica) é construído a partir de um “léxico” (conceito; interpretação) que produz uma síntese organizadora nos “referentes delineados” (fatos passados abordados pelo historiador) que antes dessa operação até eram inteligíveis, mas encontravam-se desorganizados e sem um significado atribuído. O que o autor quer sinalizar é que cada uma dessas “unidades de conteúdo” não são o “passado em si”, mas sim, parte da operação complexa que criará um discurso sobre o passado que busca uma “verdade histórica”. Na síntese do autor: “[...] Essas unidades de conteúdo representam aquilo de que fala a

internos ao próprio campo da historiografia foi Hayden White, cujas pesquisas desde a década de 1970 – que provocaram uma enorme suspeição e até incômodos – apontavam na verdade para uma coisa muito evidente: a reafirmação de que a história só é apreensível por meio da linguagem, que a “experiência” da história é indissociável do discurso sobre ela e que esse discurso tem de ser escrito antes de ser lido como “História”.²⁸⁸ Dessas afirmativas, White faz uma dedução lógica e reafirma a concepção benjaminiana tão aceita (o que soa irônico) no campo da historiografia: que a esta deve se guiar pela ideia de articulação do passado e não de resgate do mesmo: “Dentro dessa visão, a ‘história’ é não apenas um objeto que podemos estudar e nosso estudo desse objeto, mas também, e até mesmo antes de tudo, um certo tipo de relação com ‘o passado’ mediada por um tipo distinto de discurso escrito.”²⁸⁹

Nesse sentido, retomo o romance de José Saramago e o deleatur de Raimundo Silva. Este incômodo símbolo, cuja forma lembra a letra “Q” maiúscula, é riscado pelo revisor ficcional como um ato de provocação, que nos lembra que a historiografia é antes de tudo linguagem.

Diante dos ultrajes, dos desafios, das incertezas e das provocações que pavimentam essa esburacada estrada pela qual trafegam juntas a História e a Ficção, a certeza que guardo é a do espanto que compartilho com Raimundo Silva: “Que seria de nós se não existisse o deleatur”?!²⁹⁰

história; como significados, não são nem o referente puro nem o discurso completo: o conjunto delas é constituído pelo referente delineado, nomeado, já inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe. [...]”. BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 170-171.

²⁸⁸ WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p.21 - 48. 1991, p. 23.

²⁸⁹ WHITE, Hayden. *Op. cit.*, p. 23. Para que se possa lembrar, as palavras de Walter Benjamin são as seguintes: “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento. [...] Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo.” BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Belho Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 11.

²⁹⁰ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 15.

REFERÊNCIAS

ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa Histórica: teoria e método**. Tradução de Andréa Dore. Bauru (SP): EDUSC, 2006.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, Érika; PONGE, Roberto. André Breton e os primórdios do surrealismo. **Revista Contingentia**, v. 3, n. 2, nov. 2008. p. 283.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jaime Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1)

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BÍBLIA. **Novo Testamento**. Os quatro Evangelhos. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. Tradução de Carmen Cirne Lima. 3. ed. São Paulo: Globo, 1993.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRAÚNA, José Dércio. **Tentações de um “historiador falhado”**: o cerco da história na operação ficcional de José Saramago Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2022.

BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” [1924]. Em: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. 1º volume (1750-1836).

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. Em: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CÂMARA, Mário. **Corpos pagãos**. Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980). Tradução de Luciana di Leone. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 73.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural. **Rev. Sociol. Pol.** Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev., 2010.

CZAJKA, Rodrigo. “A hora dos intelectuais”: Literatura, imprensa e engajamento no Brasil (1964-1967). **Revista ECO-Pós**. v. 16, n. 2, p. 73-106, mai./ago. 2013.

DE CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise**: entre a ciência e a ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 341.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **Kafka. Para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DOCE, Cláudia Rio. Literatura e política cultural pelas páginas de Leitura. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)**. São Paulo. n. 54, 2012 set./mar., p. 67-86.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” Em: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III**. Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. Em: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 145.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n. 7, p. 247-264, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Dizer o tempo**. Cadernos de Subjetividade, v. 2, n. 1/2, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “As Falas, os Silêncios (Literatura e Imediações: 1964-1988)”. Em: SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl. **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.

HERNANDES, Paulo Romulado. Os exercícios espirituais da Companhia de Jesus e a educação. **Revista HISTEDBR (História, Sociedade e Educação) Online**, Campinas, n. 30, p. 292 – 312, jun. 2008.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos Deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 93.

LACAPRA, Dominick. História e Romance. Tradução de Nelson Schapochinik. **Revista de História**. Campinas. n. 2/3, 1991. p. 107-124.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi del Re. São Paulo: Rocco, 2022.

LOIOLA, Santo Inácio de. **Exercícios espirituais**. Tradução por Vital Cordeiro Dias Pereira, S. J. 3. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1999.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 311.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre a História**. Tradução de Noéli Correia Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2005.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A mimese na “Poética” de Aristóteles. **Cadernos Cespuc**. Belo Horizonte, n. 22, 2013. P. 15-19.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “Prefácio”. Em: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo**. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade. FAPESP, 1998.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história**: como a ficção constrói a experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 2024.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O escorpião atrás do espelho**: a tortura no regime de 1964 e o declínio da narrativa. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 88. ed., Rio de Janeiro: Record, 2009

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Maria Costa Neto. São Paulo: Exo experimental org., Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção.** Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROBERT, Marthe. **Romance de origens, origens do romance.** Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem.** Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar. Posfácio de Eliane Robert Moraes. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos.** Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa.** 20. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

TAVARES, Gonçalo. **Um homem: Klaus Klump e A máquina de Joseph Walser.** 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. **Jerusalém.** 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

VOIGT, André Fabiano. A estética em Jacques Rancière: a questão da *mimesis*. **Tempos Históricos.** v. 19, 2015. p. 187-207.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. Tradução de Dora Rocha. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p.21 -48. 1991.

FONTES

- Textos de José Alcides Pinto

PINTO, José Alcides. “Eu”. **Leitura.** v. 78, jan., 1964a. p. 19.

PINTO, José Alcides. “A Aldeota”. **Leitura.** v. 89, dez., 1964b. p. 24-25.

PINTO, José Alcides. “Reportagem Pitoresca: Nova geração paraibana”. **Leitura.** v. 94-95, mai./jun., 1965, p. 34-35.

PINTO, José Alcides. **O criador de demônios.** Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.

PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura, a morte.** Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968a.

PINTO, José Alcides. **Estação da morte.** Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968b.

PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003.

PINTO, José Alcides. **Poemas escolhidos v. II**. São Paulo: Editora GRD, 2006, p. 18.

PINTO, José Alcides. **Tempo dos mortos**: Estação da morte, O Enigma, O Sonho. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

- Entrevistas com José Alcides Pinto

SANTOS, Luís Sérgio. “Não existe arte obscena”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

SANTOS, Luís Sérgio. “Alcides Pinto completa 33 títulos publicados”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

MARTINS, Floriano. “Conversa com um criador de demônios”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

MARTINS, Floriano. “O enigma da poesia e a natureza intrigante do poeta”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

- Textos de periódicos e antologias

COELHO, Nelly Novaes. “Erotismo/satanismo/loucura na poesia de José Alcides Pinto”. Em: MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

LEITURA. “Os Catadores de Siris”. **Leitura**. v. 106-107, mai./jun., 1966, p., 4.

LEITURA. “Panorama”. **Leitura**. v. 108, ago., 1967. p. 103.

MANCHETE. “O instante mágico”. **Manchete**, Rio de Janeiro, 27/05/1965, p. 90 - 93.

MARTINS, Floriano. **Fúrias do oráculo**: Uma antologia crítica da obra de José Alcides Pinto. Fortaleza: Casa José de Alencar Programa Editorial, 1996.

PIRES, J. Herculano. “Razão da loucura”. Em: **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20/09/1968, Segundo Caderno, p. 5.

PY, Fernando. “Sexo, loucura e morte”. Em: PINTO, José Alcides. **Poemas Escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora GRD, 2003, p. 358 – 359.

SILVA, Aguinaldo. SILVA, Aguinaldo. “O irmão fulgêncio e Mausie, a rainha”. Suplemento do livro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 19 de out. de 1968.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Prosa brasileira em 1964”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 1, v. 1, mar., 1965a.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Notas de crítica”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 1, v. 2, mai., 1965b.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 1, v. 3, 1965c.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 2, v. 7, mai., 1966a.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 2, v. 8, jul., 1966b.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 3, v. 14, jul., 1967a.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 3, v. 15, set., 1967b.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 2, v. 16, nov./dez., 1967c.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 4, v. 17, jan./fev., 1968a.

SODRÉ, Nelson Werneck. “O Momento Literário”. **Revista Civilização Brasileira**. ano. 4, v. 19-20, mai./ago., 1968b.

VIANA, Mário B. “Lúcifer”. Em: **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 22/01/1967, Letras, p. 6.

ANEXOS

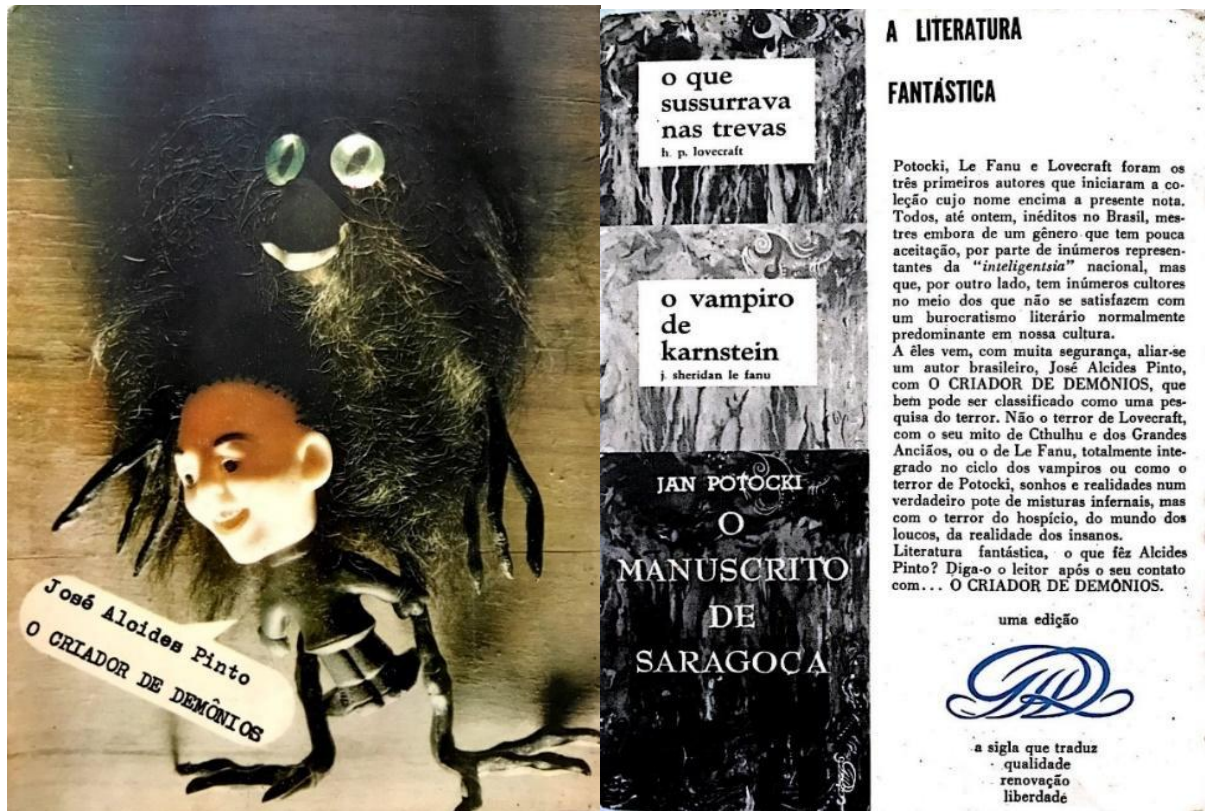
Figura 1 – Capa e quarta capa da novela *O criador de demônios* (1967).

Figura 2 – Capa e orelha de *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968).



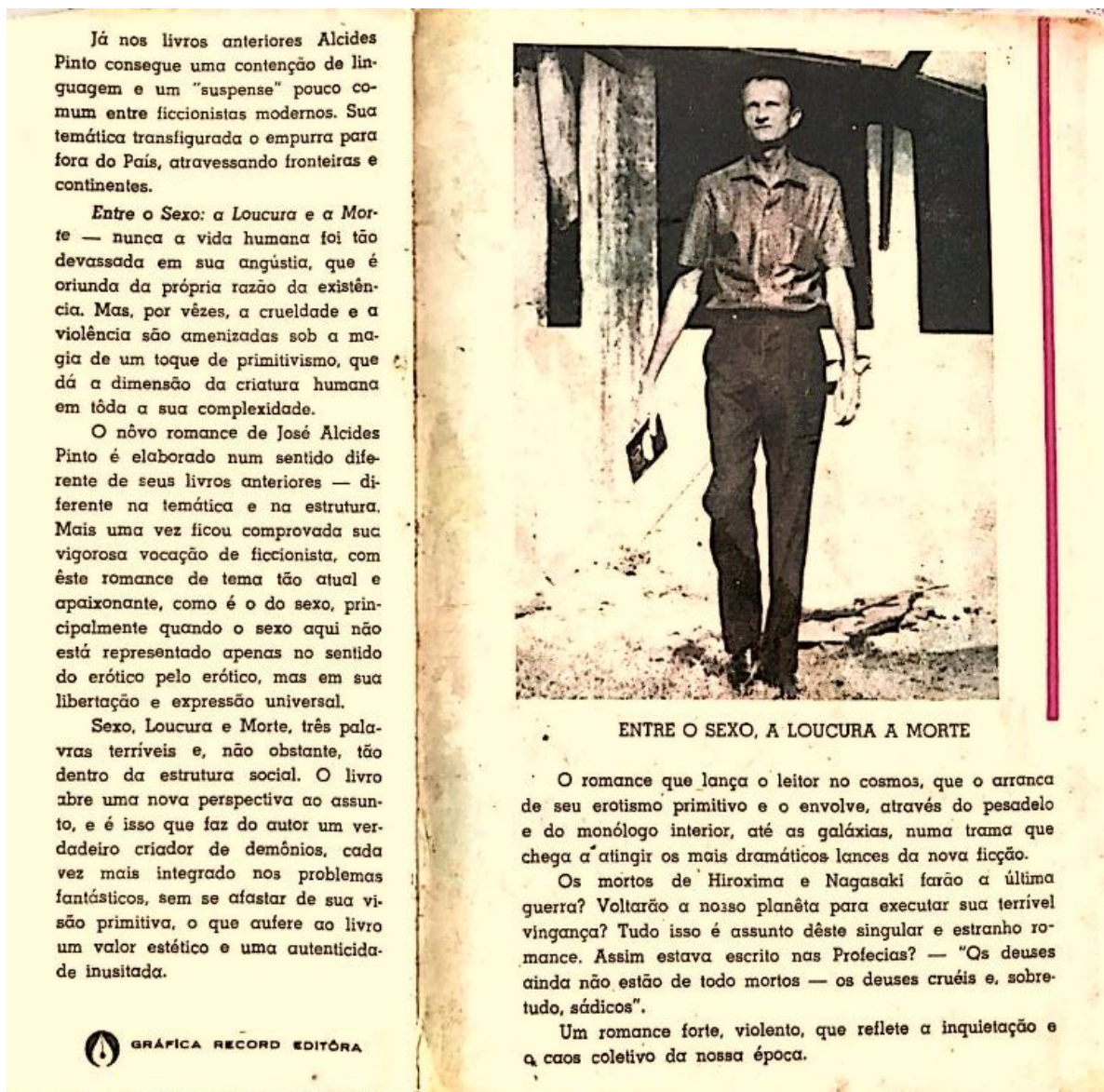
Figura 3 – Quarta capa e orelha de *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968).

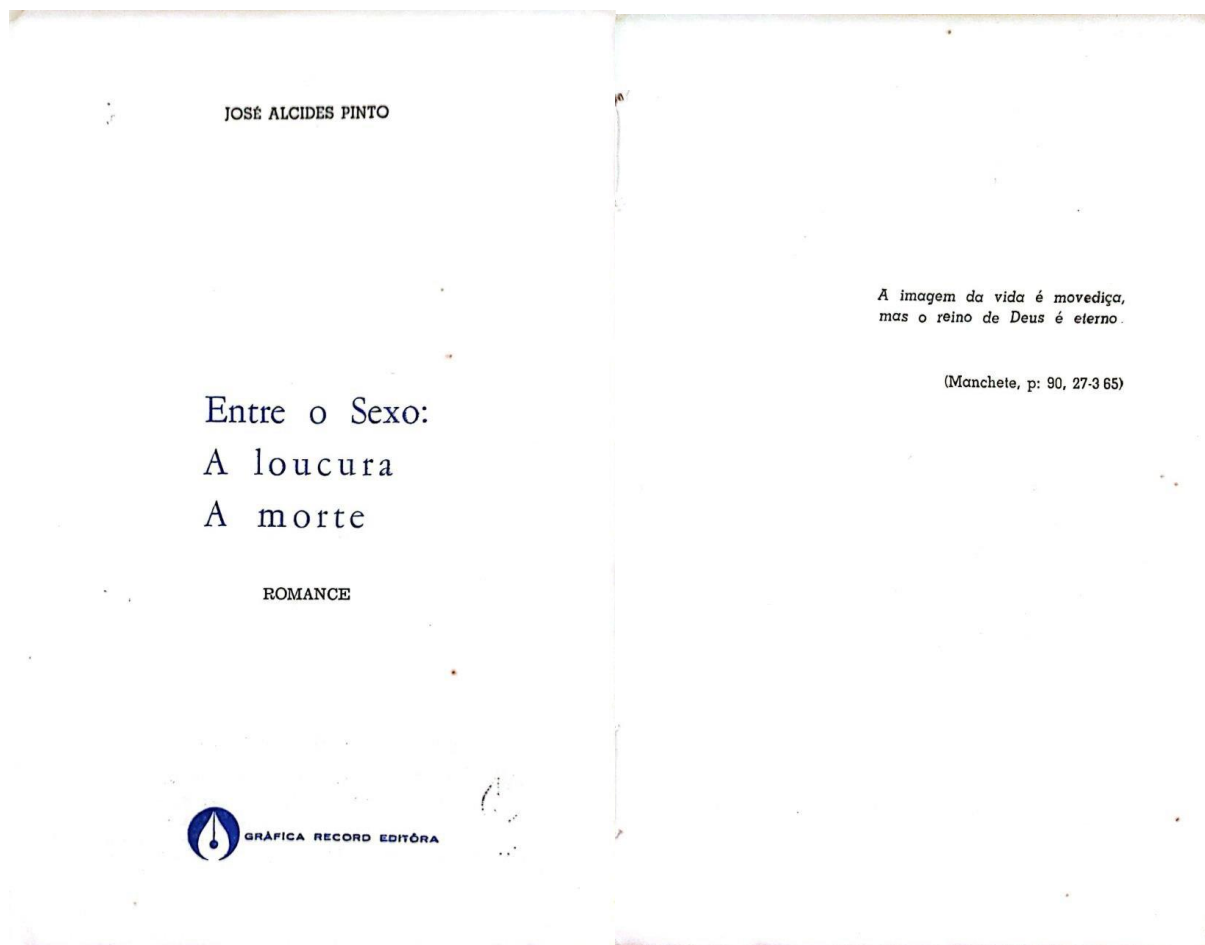
Figura 4 – Folha de rosto e epígrafe de *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968).

Figura 5 – Revista Manchete, edição do dia 27 de março de 1965, página 90. Em: MANCHETE. “O instante mágico”. **Manchete**, Rio de Janeiro, 27/05/1965, p. 90. <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=62216>



Figura 6 – Revista Manchete, edição do dia 27 de março de 1965, página 93. Em: MANCHETE. “O instante mágico”. **Manchete**, Rio de Janeiro, 27/05/1965, p. 93. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=62219>.



Figura 7 – Desenho que figura na página 11 do livro *A face do enigma* de Dimas Macedo. Em: MACEDO, Dimas. **A face do enigma: José Alcides Pinto e sua escrita literária.** Fortaleza: Instituto da Gravura do Ceará, 2002. p. 11.

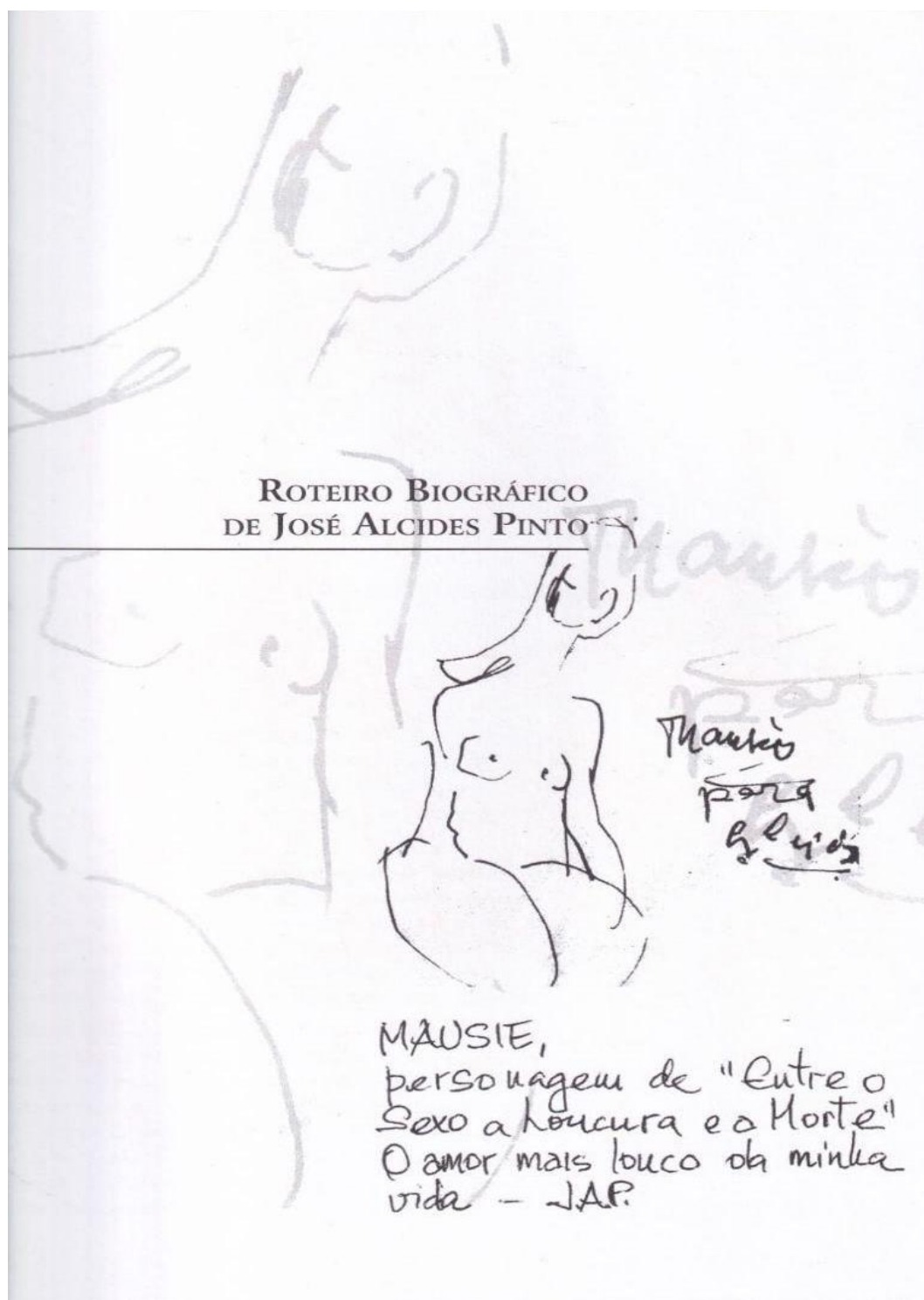


Figura 8 – *O Jornal*, edição do dia 22 de dezembro de 1968, página 10. Disponível

em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20196&pesq=%22jos%C3%A9%20Alcides%20Pinto%22&pagfis=70450



José Alcides Pinto, irmão brasileiro de Camus

NÔVO ROMANCE DE UM MUNDO ABSURDO

José Alcides Pinto nasceu no Ceará. Em 1945 veio residir no Rio de Janeiro. Poeta, romancista, contista e professor universitário. Sua obra poética situa-se na área dos chamados poetas malditos, que vem de Pôe a Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, Artaud e Augusto dos Anjos — único poeta que José Alcides considera verdadeiramente um gênio na poesia brasileira. Na ficção identifica-se com o mundo absurdo de Camus, Kafka, Gernet e Henry Miller.

Escritor versátil, sempre em busca de novos caminhos, José Alcides publica seu terceiro romance — *Entre o Sexo e a Loucura e a Morte*, pela Gráfica Record Editora. Seu romance de estreia *O Dragão do Cruzeiro* já em segunda edição, apesar de seu cunho regionalista, surpreendeu a crítica por suas qualidades verdadeiramente excepcionais. Em *O Criador de Demônios* (ORD), José Alcides retratava com rara acuidade e impressionante riqueza de detalhes um sanatório, cujos hóspedes se moviam num clima de alucinação angústia e desespero. Eram loucos, maníacos e líricos, que comoviam e arrebatavam o leitor.

Antes de suas incursões no terreno da prosa de ficção, José Alcides Pinto

já se revelara um excelente poeta com a *Ilha dos Patrulhas* e outros livros, em que a tônica surrealista chamava, de pronto, a atenção dos leitores de poesia moderna, ou poesia de vanguarda. Em *Entre o Sexo e a Loucura e a Morte* notamos a renovação estilística deste autor, seu poder criativo, sua maneira de conduzir a ação, conseguindo tirar efeitos de cenas aparentemente banais.

Os mesmos temas dos livros anteriores: amor, sexo, loucura, morte. Mas, desta vez, sua narrativa ganha novas dimensões, nova amplitude. Raros escritores brasileiros conseguiram abordar, com o mesmo êxito, o tema erótico. Raros conseguiram, como José Alcides, trabalhador infatigável, capaz de escrever um livro por semana (citamos o caso de *O Bebê Faminto*), fugir aos clichês do gênero. Seu romance tremendamente humano, contundentemente realista poderá, em alguns trechos, chocar leitores pouco afeitos, entre nós, a esse tipo de literatura. Mas que é um livro bem realizado, não resta a menor dúvida. Um livro que não deixa o leitor indiferente.

Mausie, a personagem principal, continua viva em nossa imaginação, depois que voltamos a última página

do livro. Mausie, a santa, a louca, a guerreira («Eu sou Joana D'Arca, a guerreira») e uma figura impressionante de mulher insatisfeita.

Várias passagens do livro são anatómicas. Citamos a da página 23: «Os rouxinóis cantavam na sombra, sob o telhado e as borboletas voavam tonias, na grama brilhante, saindo da mata. Pousavam em nossos cabelos e nós lambíamos seu polem colorido e orvalhado. Suas perninhas grudavam em minha barba e Mause desgrudava com cuidado para não arrefecê-las, não quebra-las, e jogava-as carinhosamente no vento e elas voltavam e calavam nas pestanas, e Mause dizia: elas são atraídas pela luz dos teus olhos, ou pelo vermelho de tua camisa.»

Certos capítulos forçam a releitura para que possamos apreender toda a beleza das cenas, o lirismo nas situações, o inusitado da forma.

Entre o Sexo e a Loucura e a Morte é um romance que se lê com interesse sempre renovado, como alguns livros de Henry Miller. E por que não dizer, francamente, que José Alcides Pinto é o novo Henry Miller da literatura brasileira dos nossos dias?

M. de A.

Figura 9 – *O Jornal*, edição do dia 22 de dezembro de 1968, página 10 (detalhe).

Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20196&pesq=%22jos%C3%A9%20Alcides%20Pinto%22&pagfis=70450

