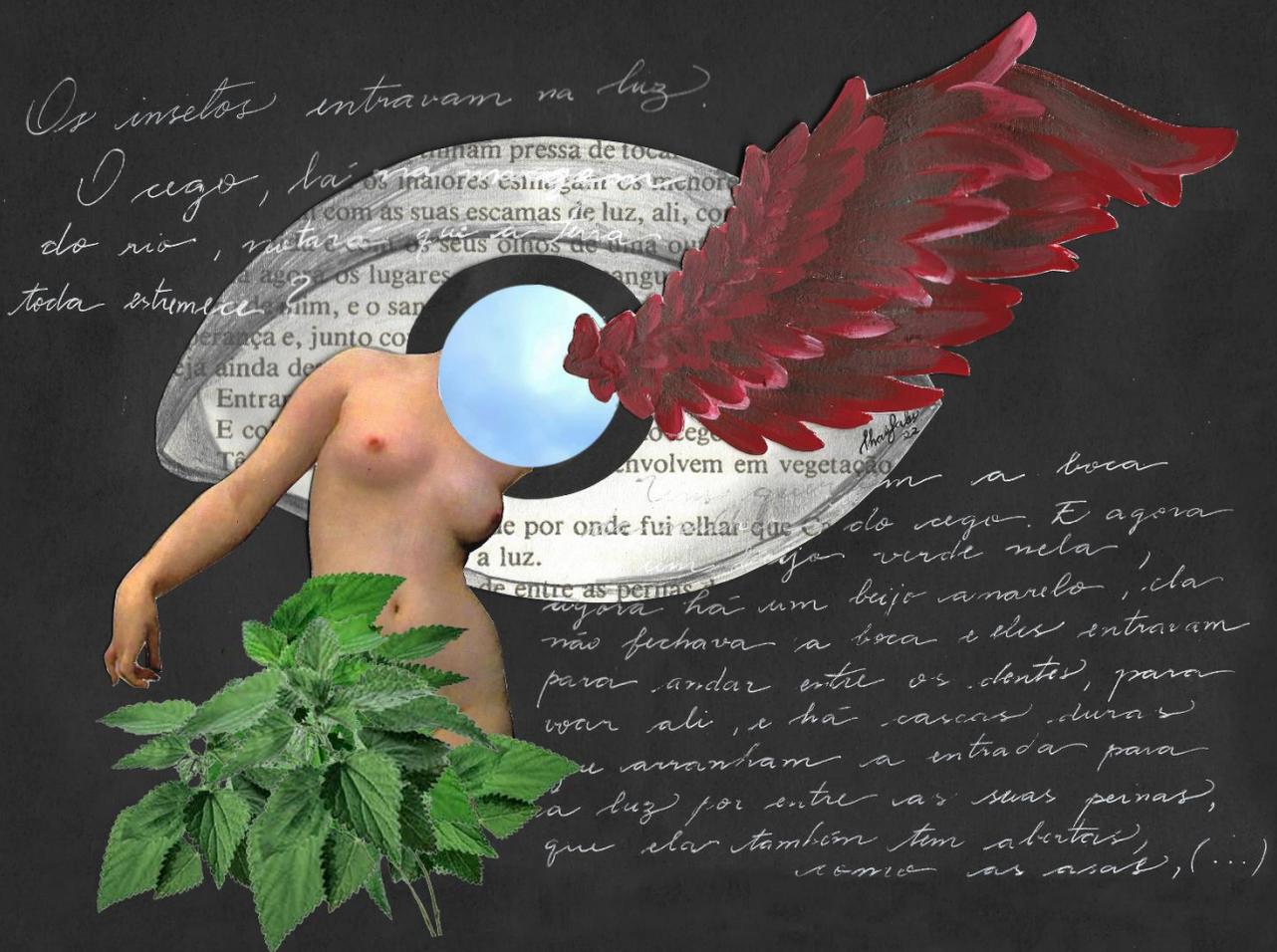




**LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA:  
UMA ANÁLISE DE VIAGEM A ANDARA, O LIVRO INVISÍVEL  
DE VICENTE CECIM**



MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES

BELÉM  
2022

Thaís Sales

**“O nascimento do deus vermelho”**

Ano: 2022

Técnica: Técnica mista s/ papel

Dimensões: 210 x 297 mm

Fonte da imagem: Acervo Pessoal

### **Imagem da Capa da Tese / Iconografia**

As ilustrações presentes nesta Tese foram baseadas nas narrativas de Vicente Cecim e criadas exclusivamente para esta pesquisa pela artista visual Thaís Sales.

### **Breve biografia da Artista**

Thaís Sales é mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA-Universidade Federal do Pará) e graduada em Artes Visuais (UFPA-Universidade Federal do Pará). Possui formação técnica em Figurino Cênico pela Escola de Teatro e Dança (UFPA-Universidade Federal do Pará). Enquanto aluna da Graduação, foi bolsista no Programa de Iniciação à Docência - PIBID (2017), estagiária na Escola de Aplicação da UFPA e trabalhou no projeto da FADESP em conjunto com a *Scientia* Consultoria para o espaço museológico Casa de Memória Transxingu, em Altamira, sendo responsável pela autoria e organização do material didático museológico infanto-juvenil e produção de objetos artísticos projetados para a exposição permanente do museu. Atualmente, além de professora de Artes concursada pela SEDUC/PA, Thaís Sales é integrante da Cia Paraense de Potoqueiros, em Belém/PA, atuando como artista visual, com ênfase em desenho, pintura e objetos tridimensionais, além de produções cênicas, no processo de planejamento, criação e confecção de cenários, figurinos (perucaria, calçados e adereços), maquiagem e pintura corporal, destacando-se no visagismo e nos efeitos especiais.

### **O processo de criação**

As produções criadas para esta Tese demandaram longas horas de apreciação da obra do escritor – tarefa realizada a quatro mãos, a fim de que pudéssemos chegar a uma leitura aproximada do que propõe a pesquisa. Nesse intuito, o conjunto dos trabalhos artísticos encomendados especialmente para este evento acadêmico exigiu um envolvimento duplo, com abarcamento simultâneo da obra de Vicente Cecim às técnicas artísticas em diálogo. Enfim, para que se chegasse ao ponto de satisfação dessa partilha, esse processo contou com as habilidades próprias da artista, cujas criações tornaram concretos o distinto gosto pessoal pela literatura nacional e o apreço pelos elementos amazônicos, responsáveis pelo olhar plástico de delicada sensibilidade perante o texto literário – o que nos impacta e comove.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES

**LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA:**  
UMA ANÁLISE DE *VIAGEM A ANDARA, O LIVRO INVISÍVEL* DE VICENTE CECIM

**BELÉM**

**2022**

MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES

**LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA:**  
UMA ANÁLISE DE *VIAGEM A ANDARA*, *O LIVRO INVISÍVEL* DE VICENTE CECIM

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará — PPGLETRAS, como parte dos requisitos para conclusão do Curso de Doutorado em Letras.

Área de Concentração:  
Estudos Literários.

Orientador:  
Prof. Doutor Luís Heleno Montoril Del  
Castilo.

**BELÉM**

**2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S1631 Sales, Maria Domingas Ferreira de.  
LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA :  
UMA ANÁLISE DE VIAGEM A ANDARA, O LIVRO  
INVISÍVEL DE VICENTE CECIM / Maria Domingas Ferreira de  
Sales. — 2022.  
217 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Belém, 2022.

1. Literatura Amazônica. 2. Loucura. 3. Narrativa de  
ficção. 4. Práticas de si. 5. Vicente Cecim. I. Título.

CDD 869.93098115

---

MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES

**LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA:**  
UMA ANÁLISE DE *VIAGEM A ANDARA, O LIVRO INVISÍVEL* DE VICENTE CECIM

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo  
PPGL/UFPA/Belém-PA  
Presidente

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani  
PPGLET/UFV/Viçosa-MG  
Avaliador Externo

Prof. Dr. Joel Cardoso  
PPGA/UFPA/Belém-PA  
Avaliador Externo

Prof. Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva  
PPGL/Belém-PA  
Avaliadora Interna

Prof. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Simões  
PPGL/UFPA/Belém-PA  
Avaliadora Interna

Prof. Dr. José Luiz Fourreax de Souza Júnior  
UFOP/Ouro Preto-MG  
Avaliador Externo – Suplente

Prof. Carlos Henrique Almeida  
PPGL/UFPA/Belém-PA  
Avaliador Interno – Suplente

Defesa em: 22/08/2022

Situação/Conceito: APROVADA, com distinção

## DEDICO ESTA PESQUISA:

### I

À Avó - Ana – Ave

*In memoriam*

Que me fez asas de folhas de açazeiro  
E me tornou dona da grande mata  
Na rua detrás do campo  
Ave, Ana!

### II

À Avó Margarida, *In memoriam*

A mais perfumada das flores

Que nos presenteava com as bonecas feitas de cacho de açaí  
E nos contava histórias em versos:  
Um cordel de aventuras e amores  
Bença, Vó Gaída!

### III

À minha mãe Maria Raimunda, cuja infância  
fora toda dedicada a cuidar dos irmãos menores às margens do Panacuera.  
Mãe, alicerce do corpo e alimento da alma, quanta alegria em poder partilhar contigo este  
momento a quem eu dedico inteiramente a ti.

E a meu Pai, *In memoriam*

que também fora homem, ainda menino, a trabalhar na lavoura do mesmo Rio.  
Ambos, talvez por isso, me deixavam passar longas horas  
no quintal da nossa casa – extensão do mundo que não tiveram.

### IV

Às Marias do meu mundo

Marineza, Maria Eunice, Maria Helena, Maria de Jesus, Maria das Mercês, Janice Maria  
Que exploraram comigo esse mundo imenso e mágico dos quintais antes das cercas!  
Um universo de letras e assombros, onde brincávamos de “bole-bole” e “pira-esconde”,  
“ciranda da Dona Sancha”, “lá vem a Velha Matinta”, “escorrega-bunda”.

Nesse mesmo quintal onde o embuá poderia nos embarrigar

Formávamos as palavras mais belas:

- Mana, maninha, minha mana!

### V

À Thaís Sales, a minha borboleta azul que voa azulejando comigo

E tem me dado tantas asas

Que já não sei mais quais são as minhas.

### VI

Ao Ícaro Sales, menino-sempre-de-amor-inteiro.

O guardião das chaves de todas as minhas portas

Inclusive daquelas que ainda não atravesssei.

VII

Ao mano, Sebastião, nosso pai e irmão.  
Agora irmão e Pai.

VIII

Ao José Maria Quaresma, companheiro de longas datas  
com quem tenho partilhado conversas sobre a vida, o Ser e o mundo.

IX

Ao Joel Cardoso, amigo e professor com quem aprendi que a amizade extrapola os limites da  
Academia, estendendo-se para além das obrigações,  
até onde o coração vai deixando ficar.  
- Joel, meu pai do coração, deixa-me continuar gargalhando contigo para que  
partilhemos essa Loucura plena de sermos nós mesmos!

X

Aos amigos Anderley Carneiro,  
Aylla Luísa, filha do coração,  
e, em especial, à Gabriela Leão,  
pessoas com quem pude contar nos dias ininterruptos de pesquisa.

XI

Ao Curso In Litteris, em especial à turma 2022,  
e a todos os alunos que passaram por mim e se reconhecem nas palavras:  
- “Buscamos ser o que escolhemos ser, conquistando-nos primeiro a nós mesmos!”

XII

Ao Bruno Cecim,  
Por ter me oportunizado chegar mais perto de Cecim, coisa que o tempo não permitiu,  
Para que possamos espalhar essa riqueza literária que ultrapassa o entendimento comum,  
tornando terra fértil de poesia, resistência e liberdades!

XIII

Ao homem visível, Vicente Cecim,  
agora maior porque invisível!

XIV

Às vozes da Amazônia,  
principalmente as que foram silenciadas  
pelas tolices da racionalidade!

## **SOU E-TERNAMENTE GRATA:**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA) pelo acolhimento, incentivo e formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Silvio Holanda (PPGL/UFPA), *in memoriam*, por ter me acolhido afetuosamente no Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL/UFPA) como primeiro orientador: abriu suas largas asas e agarrou o meu projeto ardorosamente.

- Silvio, anjo-anfitrião-mor, minha gratidão eterna pela inegável dedicação e seriedade com que orientou e conduziu as primeiras linhas desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Heleno Montoril (PPGL/UFPA), por ter aceitado prontamente a responsabilidade de orientar uma pesquisa em andamento, estendendo-me a mão quando me senti órfã; e, principalmente, por ter sido o primeiro a me encorajar ao mundo de Cecim.

Ao Prof. Dr. Gerson Luiz Roani (PPGLET/UFV-MG) pelo aceite ao convite para participar da Banca de Defesa desta Tese e pela disponibilidade dispensada a este evento acadêmico.

Ao Prof. Dr. Joel Cardoso (PPGA/UFPA), pela participação nas Bancas de Qualificação e Defesa desta Tese; pelas valiosas contribuições e sinceras advertências; por ter me acompanhado desde o Mestrado, como orientador e amigo.

À Profa. Dra. Alessandra Conde (PPGL/UFPA), pela participação nas Bancas de Qualificação e Defesa desta Tese; por ter se prontificado à generosa leitura da pesquisa, a qual não apenas enumerou as “raposinhas” do texto, mas também construiu meticulosa análise, descrevendo poeticamente a tese como “cidades-livro”.

À Profa. Dra. Socorro Simões (PPGL/UFPA), pela delicadeza com que aceitou fazer parte da Banca de Defesa desta Tese; por tudo o que ela, mulher-professora-mãe-humana, representa para as pesquisas na, da e sobre a Amazônia.

Ao Prof. Dr. Carlos Henrique Almeida (PPGL/UFPA) por se disponibilizar a participar da Banca de Defesa de Tese.

À artista visual e mestranda Thaís Sales (PPGPatri/UFPA), por ter aceitado o desafio de transpor o espírito da obra verbal para o campo das Artes Visuais, mostrando como esses elementos se irmanam – sem margens nem limites – em uma praia chamada liberdade.

A todas as professoras e professores que tiveram parte para meu crescimento intelectual, profissional e, principalmente, para minha formação pessoal em liberdade.

A Deus, o Senhor dos senhores, o guia maior dessa floresta universal, responsável pelos ventos da revolução e por tudo o que venho construindo.

- Viva o Sagrado Coração de Jesus!

Minha coragem inteiramente possível me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é para ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. *Les oiseaux jaunes* não pede sequer que se o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu aguentava — só para não ser livre.

Clarice Lispector, in **A descoberta do mundo**

## RESUMO

A questão da Amazônia como reduto de exploração estrangeira tem sido motivo plausível para o empreendimento de pesquisas na área das Humanidades, na medida em se volta a uma ética das relações sociais. Tal preocupação assume dimensões plurais, abrindo margem para discussões que ultrapassam o nicho da ecologia ambiental e da geografia política, transformando-se em tema de ordem planetária. Mais especificamente na área dos estudos literários, evidencia-se a pertinência dessa preocupação ocidental no espaço do dizer poético, transposta em tipos, modos e gêneros discursivos diversos. E, se por vezes, devido à opacidade na superfície do texto poético, mostra-se imperceptível, esta mesma estratégia literária, paradoxalmente, é quem torna possível esse dizer. Baseada nessa ideia, a presente tese se destina a apresentar uma leitura da obra *Viagem a Andara, o livro invisível*, do escritor paraense Vicente Franz Cecim, filho da Amazônia contemporânea, enfatizando a presença da loucura como acontecimento de resistência ao explorador/dominador, tanto no contexto interno das fábulas, quanto no efeito de estranhamento suscitado pelas rupturas formais presentes na obra. Esse duplo traçado desviante permitirá investigar como se constroem as relações de poder entre o sujeito louco e o dominador e/ou como são produzidas as verdades do homem-texto. O *corpus* selecionado para esse enfoque é constituído dos sete livros que compõem a edição publicada pela Editora Iluminuras (1988), intitulados na mesma ordem cronológica em que aparecem nesse volume: *A asa e a serpente*, *Os animais da terra*, *Os jardins e a noite*, *Terra da sombra e do não*, *Diante de ti só verás o Atlântico*, *O sereno* e *As armas submersas*. A partir da leitura comparativa entre as obras do conjunto, será possível perceber tanto a presença transversal da loucura enquanto tema explícito das narrativas e elemento de resistência, como o caráter transgressor do processo literário, elaborado a partir de construções não convencionais. Esses dois eixos formarão a base para a construção de um terceiro eixo, cujos tópicos se coadunam para a defesa de que a obra literária é essencialmente o espaço do fora ou a loucura da linguagem. Esse tripé deve oferecer elementos bastantes para responder às questões fundamentais deste estudo: a) De que forma a loucura ou os loucos citados nos textos de Cecim – analisados à luz dos estudos de Michel Foucault quanto às relações de poder e as formas históricas de subjetivação – representam modos de resistência aos mecanismos de controle e coerção social identificados no conjunto Andara?; b) De que maneira as práticas de repressão dos sujeitos pelo domínios do explorador e seus desdobramentos se veem suplantadas pelo caráter desviante dos acontecimentos, tomados como resistência, tanto no tempo da fábula como no construto linguístico-formal do texto, revelando-se como práticas de si ou de liberdade?; Ou ainda: c) Como tais ações de resistência correspondem ao “espaço do fora” –

pensamento tomado de Blanchot – também concebido na dupla face do texto poético? Os resultados desse empreendimento acadêmico nos levaram, portanto, à defesa de que a loucura, como resistência e prática de liberdade dos sujeitos no contexto das narrativas, também pode constituir-se enquanto forma de subjetivação ou escrita de si do próprio fazer literário – uma resposta motivada pelo clamor do texto ceciniano, rebelado e insurrecto frente aos ditames do processo civilizatório a que está submetido o homem amazônico.

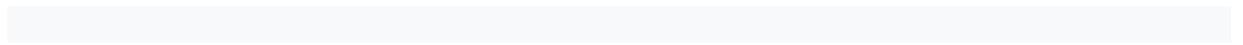
**Palavras-chave:** Literatura Amazônica; Loucura; Narrativa de ficção; Práticas de si; Vicente Cecim.

## ABSTRAT

The question of the Amazon as a stronghold for foreign exploration has been a plausible reason for undertaking research in the Humanities area, insofar as it turns to an ethics of social relations. This concern assumes plural dimensions, opening the way for discussions that go beyond the niche of environmental ecology and political geography, becoming a theme of a planetary order. More specifically in the field of literary studies, the relevance of this western concern in the space of poetic saying becomes evident, transposed into different types, modes and discursive genres. And, if sometimes, due to the opacity on the surface of the poetic text, it is imperceptible, this same literary strategy, paradoxically, is what makes this saying possible. Based on this idea, the present thesis is intended to present a reading of the work *Viagem a Andara, o livro invisível*, by the writer from Pará Vicente Franz Cecim, son of the contemporary Amazon, emphasizing the presence of madness as event of resistance to the explorer/dominator both in the internal context of the fables and in the effect of estrangement aroused by the formal ruptures present in the work. This double deviant outline will allow us to investigate how the power relations between the mad subject and the dominator are constructed and/or how the truths of the text-man are produced. The corpus selected for this approach consists of the seven books that make up the edition published by Editora Iluminuras (1988), titled in the same chronological order in which they appear in this volume: *A asa e a serpente, Os animais da terra, Os jardins e a noite, Terra da sombra e do não, Diante de ti só verás o Atlântico, O sereno e As armas submersas*. From the comparative reading between the works of the set, it will be possible to perceive both the transversal presence of madness as an explicit theme of the narratives, as well as the transgressive character of the literary process, elaborated from unconventional constructions. These two axes will form the basis for the construction of the third axis whose topics are in line with the defense that the literary work is essentially the space of the outside or the madness of language. This tripod should offer enough elements to answer the fundamental questions of this study: a) How the madness or the madmen mentioned in Cecim's texts - analyzed in the light of Michel Foucault's studies regarding power relations and the historical forms of subjectivation - do they represent modes of resistance to the mechanisms of control and social coercion identified in the Andara set?; b) In what way the practices of repression of the subjects by the domains of the explorer and their developments are supplanted by the deviant character of the events, taken as resistance, both in the time of the fable and in the linguistic-formal construct of the text, revealing themselves as practices of the self or of

freedom?; Or: c) How do these actions of resistance correspond to the “space of the outside” – thought taken from Blanchot – also conceived in the double face of the poetic text? The results of this academic endeavor led us, therefore, to the defense that madness, as resistance and practices of freedom of subjects in the context of narratives, can also be constituted as a form of subjectivation or writing of the self of the literary making itself - a response motivated by the clamor of the Cecinian text, rebelled and insurgent against the dictates of the civilizing process to which the Amazonian man is submitted.

**Keywords:** Amazonian Literature; Craziiness; fictional narrative; Self practices; Vicente Cecim.



## RESUMEN

La cuestión de la Amazonía como bastión de la exploración extranjera ha sido una razón plausible para emprender investigaciones en el área de Humanidades, en la medida en que se vuelca hacia una ética de las relaciones sociales. Esta preocupación asume dimensiones plurales, abriendo el camino para discusiones que van más allá del nicho de la ecología ambiental y la geografía política, convirtiéndose en un tema de orden planetario. Más específicamente en el campo de los estudios literarios, se hace evidente la relevancia de esta preocupación occidental en el espacio del decir poético, transpuesto en diferentes tipos, modos y géneros discursivos. Y, si a veces, por la opacidad de la superficie del texto poético, éste resulta imperceptible, esa misma estrategia literaria, paradójicamente, es la que hace posible este dicho. Con base en esta idea, la presente tesis pretende presentar una lectura de la obra *Viagem a Andara, o livro invisível*, del escritor paraense Vicente Franz Cecim, hijo de la amazona contemporánea, enfatizando la presencia de la locura como un evento de resistencia al explorador/dominador, tanto en el contexto interno de las fábulas y en el efecto de extrañamiento suscitado por las rupturas formales presentes en la obra. Este doble esquema desviado nos permitirá investigar cómo se construyen las relaciones de poder entre el sujeto loco y el dominador y/o cómo se producen las verdades del hombre-texto. El corpus seleccionado para esta aproximación está formado por los siete libros que componen la edición publicada por Editora Iluminuras (1988), titulados en el mismo orden cronológico en que aparecen en este volumen: *A asa e a serpente*, *Os animais da terra*, *Os jardins e a noite*, *Terra da sombra e do não*, *Diante de ti só verás o Atlântico*, *O sereno* e *As armas submersas*. A partir de la lectura comparativa entre las obras del conjunto, será posible percibir tanto la presencia transversal de la locura como tema explícito de las narraciones, como el carácter transgresor del proceso literario, elaborado a partir de construcciones no convencionales. Estos dos ejes serán la base para la construcción del tercer eje cuyos tópicos van en la línea de la defensa de que la obra literaria es esencialmente el espacio del afuera o la locura del lenguaje. Este trípode debería ofrecer suficientes elementos para responder a las preguntas fundamentales de este estudio: a) Cómo la locura o los locos mencionados en los textos de Cecim -analizados a la luz de los estudios de Michel Foucault sobre las relaciones de poder y las formas históricas de subjetivación- representan modos de resistencia a los mecanismos de control y coerción social identificados en el conjunto de Andara?; b) De qué manera las prácticas de represión de los sujetos por los dominios del explorador y sus desarrollos son suplantadas por el carácter desviado de los acontecimientos, tomados como resistencia, tanto en el tiempo de la fábula como en la construcción lingüístico-formal del texto, revelándose como ¿prácticas del yo o de

la libertad?; o bien: c) ¿Cómo se corresponden estas acciones de resistencia con el “espacio del afuera” –pensamiento tomado de Blanchot– concebido también en la doble cara del texto poético? Los resultados de este quehacer académico nos llevaron, por tanto, a la defensa de que la locura, como resistencias y prácticas de libertad de los sujetos en el contexto de las narrativas, también puede constituirse como una forma de subjetivación o escritura del yo del propio hacer literario. - una respuesta motivada por el clamor del texto ceciniano, rebelado e insurgente contra los dictados del proceso civilizatorio al que se somete el hombre amazónico.

**Palabras clave:** Literatura Amazónica; Loucura; Narrativa de ficción; Prácticas de si; Vicente Cecim.

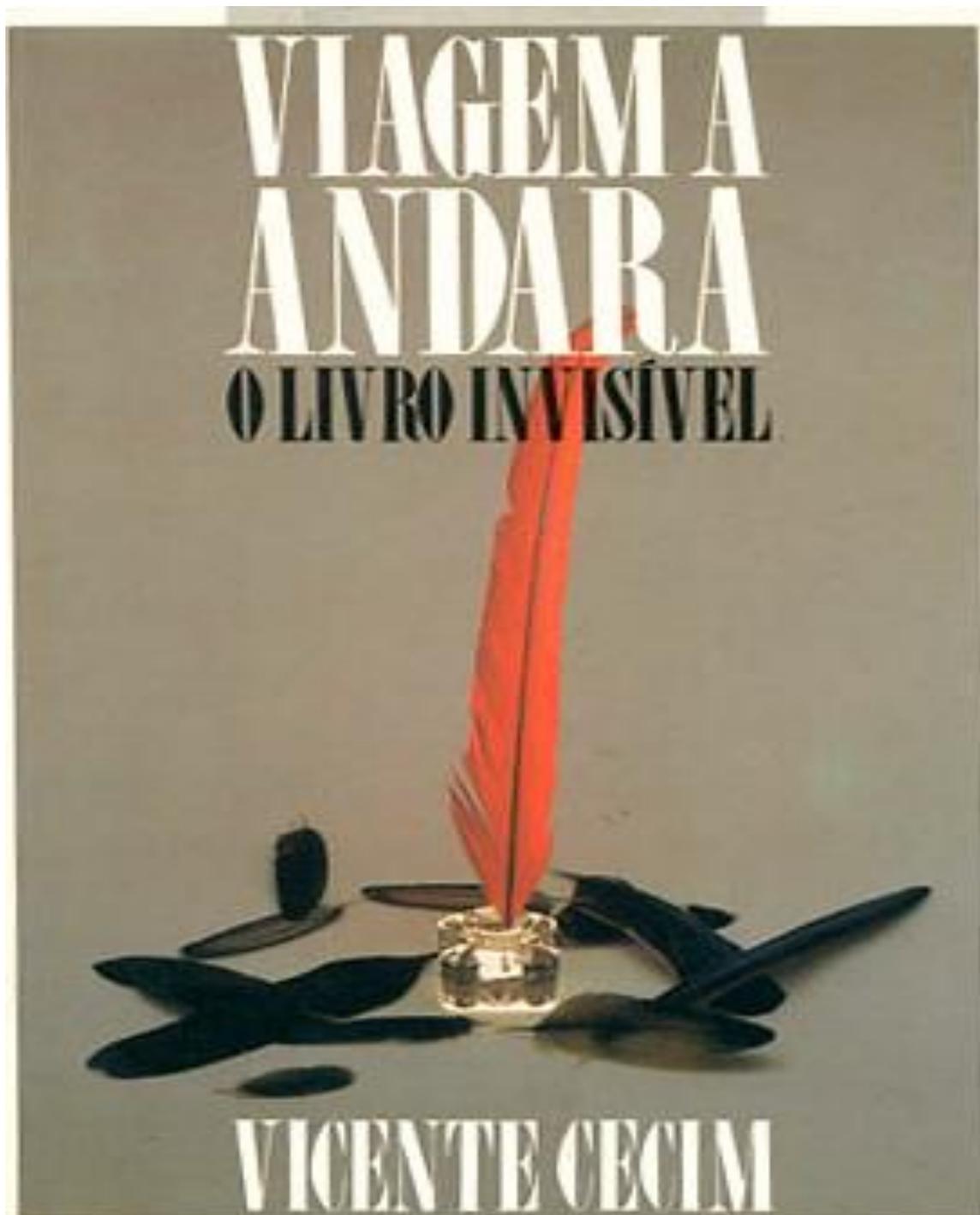
## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	Capa do livro <i>Viagem a Andara, o livro invisível</i> Iluminuras-2004 .....	17
<b>Figura 2</b>	Reflexões ontológicas do narrador Fragmentos de DTA, 1988 .....	135
<b>Figura 3</b>	A fala automática do Sargento Nazareno Fragmentos de AS, 1988 .....	136
<b>Figura 4</b>	A oração do Curau Fragmentos de JN, 1988.....	137
<b>Figura 5</b>	A fala de Aão, o dono da <i>Casa das mulheres</i> Fragmentos de TSN, 1988.....	138
<b>Figura 6</b>	Ações e movimentos do vento Fragmentos de JN, 1988.....	139
<b>Figura 7</b>	Carta de cego Dias a Victor Sombra Fragmentos de AT, 1988.....	140
<b>Figura 8</b>	Narrativa do Doidinho, transcrição das fitas Fragmentos de AT, 1988.....	141
<b>Figura 9</b>	Capa do livro <i>Viagem a Andara, o livro invisível</i> Terra da Sombra e do Não / Edição Cejup-2004.....	152
<b>Figura 10</b>	Capa do livro <i>Viagem a Andara, o livro invisível</i> A Asa e a Serpente / Edição Cejup-2004 .....	153

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AS	A asa e a serpente
AT	Os animais da terra
JN	Os jardins e a noite
TSN	Terra da sombra e do Não
DVA	Diante de ti só verás o Atlântico
S	O sereno
MA/AS	Música de areia / Armas submersas

**Figura 1:** Capa do livro *Viagem a Andara: o livro invisível* utilizado na Tese / Iluminuras - 1998



**Fonte:** CECIM, 1988

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: ANDARA, OBRA-ESPAÇO DO INTERROGAR-SE</b>	21
1.1 Bases teóricas.....	25
1.1.1 A Constituição do sujeito em Michel Foucault, a partir da História da Loucura .....	26
1.1.2 A reinvenção literária: ruptura, estranhamento, surrealidade.....	28
1.1.3 Blanchot e o pensamento do fora.....	32
1.2 Percurso Metodológico.....	33
<b>2 DO HUMANO AO UMANOH: oO .....</b>	40
2.1 O Cecim da Amazônia: um autor visível nas malhas da invisibilidade...	41
2.2 A dupla Amazônia de Cecim: do reduto da opressão ao território do imaginário.....	47
2.3 <i>Viagem a Andara</i> no contexto das pesquisas acadêmicas .....	52
<b>3 AMAZONIANDARA: AS VOZES DO DELÍRIO POR UMA REVOLUÇÃO DE REGIÃO .....</b>	57
3.1 O louco de Santa Maria do Grão .....	59
3.2 A voz delirante do Doidinho contra o cego Dias .....	61
3.3 Sumiro e o segredo incorruptível .....	64
3.4 As alucinações de Francisco D .....	66
3.5 Dos dias iguais aos voos insensatos: os duplos de Josiel.....	67
3.6 O ambiente alucinatório da lua-dupla e a loucura de estar vivo.....	69
3.7 O Doidinho e o jogo da areia .....	70
<b>4 SUMIRO E O ANIQUILAMENTO DO CORPO: UMA HISTÓRIA DE EXCLUSÃO .....</b>	73
4.1 A loucura como discurso de verdade na perspectiva de Michel Foucault.	77
4.2 As práticas divisoras na distinção entre loucos e normais.....	80

<b>5 ONDE HÁ NORMAIS, SEMPRE HAVERÁ LOUCOS: PODER E RESISTÊNCIA EM <i>TERRA DA SOMBRA E DO NÃO</i> E OS ANIMAIS DA TERRA</b> .....	89
5.1 Pelos jogos de verdade, os modos de subjetivação e resistência .....	93
5.2 O <i>Comedor de homens</i> : uma ameaça aos negócios em Santa Maria do Grão .....	96
5.3 O campo de urtigas ou a mortificação dos corpos.....	101
<b>6 AS PRÁTICAS DE SI PELAS VIAS DO ACONTECIMENTO: SUJEITOS EM METAMORFOSE</b> .....	108
6.1 A criança e o louco: o <i>jogo da areia</i> contra os jogos de verdade.....	114
6.2 Da mentira ao ventre de Caminá: o caminho inverso da civilização.....	119
6.3 Os duplos de Josiel: o sujeito em acontecimento .....	124
<b>7 ANDARA: VEJAM COMO É QUANDO A LÍNGUA É LOUCA</b> .....	132
7.1 A metarrativa como recurso do voltar-se a si .....	144
7.2 Um texto surrealista: <i>conforme a loucura que nos seduziu</i> .....	149
<b>8 LITERATURA E LOUCURA: O PENSAMENTO DO FORA OU LETRA OCULTA ABERTA AO INFINITO</b> oo .....	161
8.1 A obra literária: um acontecimento por vir .....	167
8.2 O pensamento do exterior: o espaço do ser da linguagem .....	173
8.3 A loucura como escrita de si no espaço do fora .....	176
<b>9 À GUIA DE CONCLUSÃO: ATRAVESSAR O QUE NOS NEGA, CHEGAR AO SIM PELA LOUCURA DA LINGUAGEM</b> .....	180
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	189
<b>ANEXOS: COMENTÁRIOS À TESE LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA: UMA ANÁLISE DE VIAGEM A ANDARA, O LIVRO INVISÍVEL DE VICENTE CECIM DE MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES:</b> .....	199

ANEXO 1: De caçadora à presa cativa: uma viagem ao labirinto cidade- livros. ....	200
ANEXO 2: Um estudo teórico-crítico de excelência: “ <i>Loucura, a escrita de si no espaço do fora: uma análise de A Viagem a Andara, o livro invisível de Vicente Cecim</i> ”, tese de Doutorado de Maria Domingas Ferreira De Sales .....	205
ANEXO 3: O estranho e o familiar no universo poético de Vicente Cecim: paradoxos inevitáveis .....	210

## 1 ANDARA, OBRA-ESPAÇO DO INTERROGAR-SE: PALAVRAS INICIAIS

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim.

Samuel Beckett, **O Inominável**

*O que quer de nós a vida?*<sup>1</sup> – pergunta o homem diante do curral (CECIM, 1988, p. 258).  
*Um homem é um sonho? A vida toda ela é um sonho? E se acorda?* (CECIM, 1988, p. 242).  
 Assim como essas indagações, presentes no livro *Diante de ti só verás o Atlântico* (DTA, 1988)<sup>2</sup>, a escritura de Vicente Cecim propõe outros questionamentos acerca do homem e sua existência, a exemplo das “lições” de Francisco D: *Viver é coisa incerta. Ele disse: - Um dia, sem saber a razão te vês nesta terra, te vês olhando em todas as direções [...] - Estas mãos para tocar as coisas, e uns olhos, tudo para ver. E o que? Não sabemos* (TSN, 1988, pp. 192-193).

Trata-se de reflexões que atravessam os demais livros visíveis da *Viagem a Andara, o livro invisível* (CECIM, 1988) e transbordam para os âmbitos da invisibilidade. Aliás, esta não é questão nova, tendo sido forjada em outros tempos, a exemplo da “maiêutica” socrática. E, porque perturbadora e angustiante, essa interrogação retorna sempre nos estados de lucidez do homem moderno – ou seria momentos de loucura?

Interrogar-se: eis o ponto de partida para uma busca muitas vezes frustrada que requer do homem muito mais do que permite a sua visibilidade: implicaria, por vezes, sair de si, margear-se, espreitando aquilo que o assombra ou o retém. “Quem sou eu?” – Pergunta especular, labiríntica, de origem difusa e incerta, que exige um olhar reflexivo, capaz de alcançar o dentro-fora do mundo ou a palavra ideal que salvaria o homem do naufrágio fatal:

*O homem na rede não é ainda um naufrago. Nele ainda não há um gesto final desesperado em busca de raízes para se manter à tona.  
 É quando aderimos.  
 Aqui é a residência, nos dizemos todos no emaranhado.*

<sup>1</sup> Os fragmentos grafados em itálico nesta tese constituem partes ilustrativas transcritas dos sete livros que compõem os *corpora* da pesquisa, transcritas conforme a edição: CECIM, Vicente. *Viagem a Andara, o livro invisível*. São Paulo, Iluminuras, 1988.

<sup>2</sup> Vale informar, ainda, que todos os títulos das obras de Vicente Cecim serão grafados no corpo do texto em itálico e negrito. E, para melhor organizarmos o formato acerca das referências a esses títulos, achamos conveniente utilizar o recurso gráfico das siglas, conforme página descrita na seção pré-textual, registrando-se as obras como AS (*A Asa e a Serpente*), AT (*Os animais da terra*), JN (*Os jardins e a noite*), TSN (*Terra da sombra e do Não*), DVA (*Diante de ti só verás o Atlântico*), S (*O sereno*) e AS (*As armas submersas*).

*Ali há ancoradouros e oscilam. Mas o musgo humano resiste. Estamos aqui.* (DTA, 1988, p. 239)

É nesse estágio situado entre o afundar e o emergir que brotam as dúvidas: quem está traçando as malhas da nossa vida? Quem ou o que conduz as agulhas desse tecido *emaranhado*? Com que fios nos tecem? – continua o homem na sua busca: *E, no entanto, a história, se a escrevem contra nós. Há sinais estranhamente, no horizonte. E não vemos. E seguimos viagem. Tão calmos* (DTA, 1988, p. 239). Sim, os que escrevem a história do mundo querem indivíduos obedientes e resignados, cabendo-nos a primeira tarefa de duvidar dessa narrativa imposta.

Eis o *acontecimento da dúvida*, o mesmo que vem arrastando a humanidade por séculos, instalado no território *Andara* – espaço essencial não apenas para as incursões individuais próprias de todo discurso poético, mas também como empreendimento coletivo, capaz de desfazer fronteiras, desviar limites e outras transgressões possíveis.

*Acontecimento da dúvida  
E isto que somos, não é mais que isso, não dura?  
Ele haveria de querer entender.  
Humano. Mas não para estar eternamente sob as estrelas, não?* (DTA, 1988, p. 243)

Ao lado desse primeiro aspecto, destaca-se o traço que consideramos mais intrigante na obra de Vicente Cecim: a insistente presença de personagens anunciados explicitamente como loucos pela forma distinta como se comportam. Esses loucos ora apresentam sinais de recusa ou negação, agindo de forma subversiva contra uma dada normalidade, ora são marcados por alguma espécie de desvio moral de acordo com os critérios de normalidade de determinado contexto ou verdade histórica.

Como anunciador das vozes do imaginário, o autor de *Viagem a Andara, o livro invisível*, respeita o lugar de fala desses personagens loucos, oferecendo a eles o espaço da sua própria voz, sem temer os adversários ou destes recuar. Daí surgirem na narrativa elementos linguísticos distintos que se chocam numa mesma página, onde os loucos gritam exasperados ou calam na sua solidão. São turnos que fazem divergir as vozes da loucura das vozes da civilização. Além disso, se existem os fatos de exclusão/inclusão no plano de cada fábula, as mesmas condições também ocorrem no plano macro.

Desse modo, as nítidas vozes da loucura no contexto imaginário da *Viagem a Andara* ressoam pelo território cidade/floresta, onde o escritor Cecim também deflagra a sua revolução:

*Será, antes, entregando-nos embriagadamente à nossa condição de homens,  
digo: de inventores de uma realidade mais vasta,*

*será falando conforme a loucura que nos seduziu, como queria um insurrecto europeu que lutou contra a Razão do imperialismo, André Breton, e será, sobretudo, dando-se generosamente à vida, que nós a realizaremos.* (CECIM, 2020, p. 106)<sup>3</sup>

É seduzido pela loucura, portanto, que o homem-escritor-narrador mantém sua fidelidade ao que manifesta. Como homem amazônico, Cecim vive a saga da exploração; como escritor, entende a importância da literatura enquanto ato político; e como narrador, faz reverberar as vozes do imaginário: a única forma de provocar o medo ocidental e salvaguardar as riquezas que nos sustentam.

A presença atuante e destacada dos personagens loucos nos livros visíveis de *Andara* nos poupou de qualquer gesto subjetivo ou critérios aleatórios para essa constatação. A primeira evidência da presença desses personagens nas narrativas vem do próprio narrador, quando os nomeia ou caracteriza como tais. A segunda evidência ocorre pelos traços desviantes bem marcados em relação a um padrão de comportamento social nitidamente observável.

É válido igualmente alertar que o termo “loucura” é utilizado como referência a fenômenos diferentes, relativos aos planos da existência humana, entre os quais se destacam o psicológico, o social e o político. Assim, mesmo que o plano psicológico possa nos oferecer critérios científicos na distinção entre loucos dos chamados “normais”, devemos manter as informações da fábula que valida a condição de exclusão e segregação social de indivíduos.

Desse modo, esta pesquisa – vale ratificar – deve se remeter prioritariamente ao viés histórico-político, a fim de acompanhar os diversos contextos das narrativas, quando cada evento de loucura e seus desdobramentos resultam de situações múltiplas e, por vezes, divergentes sem que os critérios psicológicos ganhem prioridade. Isto reforça a necessidade de apontarmos um traço comum presente em todas as narrativas: a ideia de “exclusão” ou, mais precisamente, de “resistência”, correspondente ao teor “insurrecto” observado na escritura de *Andara, o livro invisível*.

O terceiro aspecto notável, além da evidente presença da loucura nos sete livros de Cecim, é a desobediência formal ou a *intensidade de uma revolta* contra o *baile arquejante da linearidade* – aspecto que traz ao debate os limites estruturais da tradição e o processo ilimitado de uma escrita expressamente subversiva. A dedicatória do livro *Viagem a Andara, O livro invisível* é convite irrecusável para um novo espaço de escuta:

*À voz, que nos livros de Andara  
quis dar a uma festa triste, aquela que*

---

<sup>3</sup> Para as referências aos *Manifestos Curau*, utilizaremos a edição da SECULT (2020)

*insiste em submeter a fala ao baile  
arquejante da linearidade, a intensidade  
de uma revolta que se recusa e inventa  
uma outra fala clara-escuro por escolha,  
e se atira nos desvãos do  
inconsciente, do instinto, e beija  
o onírico na boca com descarado desprezo  
pelas tolices da racionalidade.* (CECIM, 1998, p.7, grifos nossos)

Percebe-se aqui a declarada opção por uma fala *clara-escuro*, escolhida intencionalmente pelo narrador que prefere *os desvãos do inconsciente* às *tolices da racionalidade*. Trata-se de uma voz sugestiva, marcada pelo timbre da ruptura e da subversão, a qual propõe a *intensidade de uma revolta* contra toda forma de submissão.

Uma vez perceptível logo no nível superficial das estruturas narrativas de Vicente Cecim, entende-se que, em detrimento de um projeto narrativo linear, os processos de escrita engendrados em sua obra caminham pelas trilhas da transgressão formal, possibilitadas pelas construções dissonantes e “indomáveis” – afronta aos alinhamentos da lógica clássica, aos ditames da racionalidade ou às imposições da *civilização*, conforme assume o escritor.

Portanto, ao reunir tais particularidades ou provocações norteadoras, ressaltamos o objetivo mais amplo desta pesquisa: apresentar uma leitura da obra *Viagem a Andara, o livro invisível* (1988), evidenciando esse duplo aspecto transgressor: o primeiro, representado pelas personagens loucas, caracterizadas pela negação, exclusão e rebeldia; o segundo, por essa “invenção poética” localizada no plano formal. Essa análise deverá concentrar-se no bloco formado pelos sete livros que a compõem – intitulados na mesma ordem cronológica em que aparecem nesse volume: *A asa e a serpente, Os animais da terra, Os jardins e a noite, Terra da sombra e do Não, Diante de ti só verás o Atlântico, O sereno e As armas submersas*.

Entende-se que tal conjunto, por aconselhamento técnico, pudesse ser desmembrado, a fim de facilitar o desenvolvimento da proposta desta tese. No entanto, essa tarefa seria mais dificultosa, dada a pertinência dos traços transversais que preservam a temática da loucura nas obras do conjunto. Ademais, conforme o próprio autor declara, *Andara, o livro invisível* são *textos independentes, e no entanto, interdependentes, unidos por um mesmo roteiro de viagem sem roteiro à deriva pela vida, às vezes passando pelos mesmos lugares ainda que já sejam outros ou são os mesmos personagens* (TSN, 1988, p. 177).

Desse modo, cada um dos sete livros componentes de *Viagem a Andara, o livro invisível*, considerados pela sua unidade e estrutura particular, poderia possibilitar estudos mais específicos acerca dos vários elementos aqui mencionados, a permitir que cada obra pudesse ser analisada separadamente, escavando a profundidade necessária. Entretanto, a dinâmica que

escolhemos desenvolver não seria efetiva sob tal recorte, na medida em que, acima das narrativas menores e internas, perpassa uma linha mais longa de análise, cuja espessura impede a separação dessas microestruturas <sup>4</sup>.

Além disso, a respeito da abolição de uma leitura linear, adverte o leitor: *Nessa dança, a sequência dos livros de Andara fica abolida. E se pode iniciar a viagem por onde se abrir primeiro* (JN, 1988, p. 112). Dessa maneira, manteremos o caráter aleatório tangente à organização cronológica externa ou interna do conjunto, considerando, ainda, que nele há elementos que atravessam todos os livros, fazendo prevalecer a unidade *Andara* em seu projeto micro e macroestrutural: *Isso não tem um limite* (JN, 1988, p. 112).

## 1.1 Bases teóricas

A seguir, apresentamos as bases teórico-metodológicas utilizadas nesta pesquisa subdivididas em três eixos: o primeiro se volta aos estudos sobre os “modos de subjetivação” em Michel Foucault (2010a, 2010b, 2014, 2016a, 2016b, 2017, 2019, 2021a, 2021b, 2021c) – fundamentação necessária para compreender as investigações emergentes sobre o homem e sua relação com a loucura. Nesse sentido, as noções de “sujeito” e “poder” em Foucault tornam-se exigência central desta pesquisa e, em razão dessa base direcionada aos modos de subjetivação, em que se inserem “as práticas de si”, havemos de tratar dos conceitos de “acontecimento” e “resistência”.

O segundo eixo, mais ligado ao âmbito formal, refere-se aos deslocamentos microestruturais, a exemplo da fragmentação e outros processos observáveis na superfície do texto. Dentre esses deslocamentos, os efeitos da experimentação narrativo-verbal mostram-se como rupturas consistentes no âmbito formal, em detrimento do uso tradicional da língua, perceptíveis já nas obras literárias no século XIX. Para isto, esta abordagem utiliza, em conjunto, os estudos de Otávio Paz (1984, 2005) sobre os conceitos de “tradição”, “vanguarda”, “ruptura” equivalentes à “revolução literária” ou à “paixão revolucionária”; Chklovski (1987) sobre o conceito de “estranhamento”; Antoine Compagnon (2001, 2009) e a concepção da literatura como “exercício sobre ela mesma”; André Breton (1985) e as experiências surrealistas enquanto revolução político-literária; e as considerações de Maurice Blanchot (2011) nas “Reflexões sobre o surrealismo”, em que retoma as ideias surrealistas com as quais comunga.

---

<sup>4</sup> Reforçamos que não nos é exigido, na efetivação dessa metodologia, o tratamento linear dos livros reais, ou melhor, não seguimos nas ilustrações e análises dos tópicos aqui apresentados, a mesma sequência que se mantém nos números publicados.

No terceiro eixo, no fio do raciocínio das “práticas de si”, discutiremos o conceito de “fora” apresentado por Maurice Blanchot (2011a, 2011b, 2018) e resgatado posteriormente por Foucault em “O Pensamento do Exterior”. Ambos convergem para o entendimento de que “a literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma” (FOUCAULT, 2009, p. 221). A partir dessa análise, será mais fácil defender a noção de que a “loucura”, enquanto “prática de si” na obra de Vicente Cecim, é uma espécie de “fora”, constituindo-se também como o fora essencial de acordo com as reflexões de Blanchot-Foucault.

### **1.1.1 A constituição do sujeito em Michel Foucault a partir da “História da Loucura”**

O percurso realizado por Michel Foucault compreende três momentos basilares: o primeiro que visa substituir a história dos conhecimentos pela análise histórica das formas de verdade; o segundo que propõe substituir a história das dominações pela análise da governamentalidade; e o terceiro em que ele trata da análise histórica da pragmática de si em detrimento de uma teoria do sujeito. Para implementar tais deslocamentos, o filósofo utiliza-se de experiências como a loucura e a sexualidade – tidas como fenômenos intrínsecos à história da humanidade.

Na aula do dia 05 de janeiro de 1983, ocorrida no Collège de France, Foucault descreve seu percurso em relação às investigações acerca da loucura, esclarecendo que sua intenção primeira foi de estudá-la “como experiência no interior da nossa cultura” (FOUCAULT, 2010, p.5). Nessa explanação, reforça que seu estudo a analisa como “matriz de conhecimentos” não só médicos, psiquiátricos, mas também sociológicos, de modo que, a partir dela, possa analisar os conjuntos de normas pelas quais seria possível descrever o comportamento tanto dos indivíduos loucos, como dos indivíduos normais em relação ao sujeito louco.

Nessa aula, Foucault procurou “identificar as práticas discursivas que podiam constituir matrizes de conhecimentos possíveis” (2010, p. 6), passando daí para a análise dos saberes que organizam essas práticas discursivas como formas de verdades. Nessa investigação, considerando que os processos de objetivação são indissociáveis das práticas, o autor distingue três processos de objetivação: o primeiro processo trata da objetivação do sujeito feita pelo discurso da linguagem, tais como a gramática geral, a filologia ou a linguística; ou ainda da objetivação do sujeito sob as bases da economia, como um sujeito que produz; e da objetivação resultante dos estudos históricos ou biológicos referentes ao sujeito vivente. O segundo processo de objetivação é decorrente das práticas divisoras que estabelecem a diferença entre

loucos e normais, doentes e sadios. Por fim, o terceiro processo de objetivação é aquele pelo qual o indivíduo se torna sujeito.

A partir dessa taxonomia, antevemos que interessa a esta tese, prioritariamente, o segundo processo – em que Foucault pesquisar acerca das técnicas e procedimentos “pelos quais se empreende conduzir a conduta dos outros” (2010, p. 6) ou os exercícios de poder – e o terceiro processo, no qual o filósofo se ocupa da “constituição do modo de ser do sujeito”: para ele, não significa propor uma teoria do sujeito, mas analisar como e através de quais formas o indivíduo é levado a se constituir como sujeito”, cuja investigação passa a estudar a temática da sexualidade como forma concreta de conduta. Dessa forma, ao tratar do último processo, continuaremos a utilizar a temática da loucura, podendo, assim, viabilizar o alcance dos objetivos aqui propostos.

A densa obra de Michel Foucault, “História da Loucura na Idade Clássica” (FOUCAULT, 2017), construída por ocasião de seu doutoramento e publicada pela primeira vez em 1961, apresenta vasta pesquisa sobre a “loucura” na história do Ocidente – elemento utilizado pelo estudioso não apenas como método, mas também como apreensão e captura da loucura pelos dispositivos de saber-poder no processo ao qual o filósofo francês chama de “instâncias de controle discursivo”, conforme veremos mais adiante.

A “História da Loucura” descreve os diversos processos e contextos sócio-históricos de interdição e as respectivas noções que o termo “loucura” vai assumindo em cada momento da Idade Clássica. Essa estratégia permite perceber as formas veladas de controle social que atravessam todos os períodos que compõem a História do Ocidente, estabelecendo-se como “verdades” inquestionáveis.

A escolha nada despreziosa da loucura como objeto de estudo por Foucault deixa implícito, dessa forma, que este tema, assim como a sexualidade, seria retomado por muitas vezes e de diversas maneiras em toda a sua obra. Isso exige um olhar mais amplo sobre o tema, também predominante em “Os Anormais” (2010a), com primeira edição em 2001, que traz a compilação das aulas ministradas por Foucault no Collège de France, nos anos de 1974 e 1975 e “Hermenêutica do sujeito” (2010b), curso dado no Collège de France nos anos de 1981 e 1982.

Em *Vigiar e Punir* (2014), Foucault continua sua abordagem sobre a institucionalização do poder. Para ele, não se trata de um movimento que ocorre de cima para baixo, mas que se dá de maneira horizontal, interferindo sutilmente no interior das sociedades. A referência ao projeto arquitetônico do *Panopticon* utilizada por Foucault nessa obra se viabiliza como forma de compreensão por ele denominado de “poder disciplinar”, este que passa a “vigiar” os

indivíduos por outros meios que não os utilizados nas execuções públicas. Esses conceitos também são referidos no contexto desta pesquisa, especialmente no âmbito das fábulas.

No primeiro volume da “História da Sexualidade – A vontade de saber” (2021a), publicado em 1976, Foucault trata dos “mecanismos de poder” e as teorias que colocam o sexo em discurso nas sociedades modernas a partir do século XVII. Nesta obra, o autor analisa a sexualidade no ocidente moderno, investigando de que maneira os indivíduos podem ser levados a reconhecer-se como “sujeitos de si mesmos” ou a emergência do que se pode denominar de história do “cuidado de si mesmo”. Nos outros volumes desse conjunto, dá prosseguimento ao que chama de “Arqueologia” e “Genealogia do poder”.

A citada “emergência do sujeito nas práticas de si”, proposta por Michel Foucault, associa-se a noção de “acontecimento” em estreita relação com a ideia de “resistência”. Em “A Ordem dos Discurso”, aula inaugural, pronunciada em 1970, Foucault se ocupa do termo “acontecimento”, relacionando-o a um “descontínuo” que, resultado da desobediência à sucessão de instantes, se estabelece como “casualidade” e, portanto, como deslocamento no campo discursivo que se efetiva por uma “materialidade”. Sendo assim, esse “acontecimento discursivo”, instaurado como possibilidade inesperada e fora da ordem das coisas, torna-se perigoso, na medida em que esse instante pode reforçar o lado da resistência.

É nessa perspectiva, de que os acontecimentos podem ser construídos como práticas de si, que a nossa pesquisa vai se direcionar a *Viagem a Andara, o livro invisível* de Vicente Cecim, destacando nas ações dos personagens loucos os gestos “inesperados” e desviantes capazes de constituir perigos a uma determinada condição estabelecida no âmbito da fábula, projetando-se como libertação tanto no campo individual-existencial, como no social coletivo de um dado contexto.

### **1.1.2 A reinvenção literária: ruptura, estranhamento, surrealidade**

A mudança paradigmática perceptível na área das linguagens no início do século XX, incentivada por vários movimentos literários, como as vanguardas literárias, não ocorreu de modo acidental. Junto a isso, outros campos do conhecimento, a seu modo, tratavam de temas tão polêmicos quanto às inovações linguístico-literárias, tais como as transformações ideológicas, a participação dos movimentos sociais ou a preocupação mundial com as questões ambientais. Tangente à área da literatura, esse período foi marcado por um processo de ruptura com vários aspectos outrora estabelecidos como premissas centrais dos estudos literários, a exemplo da reinvenção formal, iniciada bem antes com a mescla dos gêneros textuais.

Nesse rastro de contestação ao tradicional racional e linear, o tema da loucura encontra terreno fácil – tanto como assunto das narrativas, como reinvenção forma – já que ambas se processam como formas de resistência.

Otávio Paz, poeta e ensaísta mexicano, desenvolve importantes pesquisas acerca da poesia moderna e as vanguardas literárias, muitas destas concentradas em seu livro “Signos em rotação” (PAZ, 2005). Nessa obra há frutífera discussão acerca dos paradigmas da linguagem em relação a uma novidade sempre premente, interessando-nos, principalmente os ensaios “Ambiguidade do romance”, em que evidencia a crise da sociedade moderna refletida no romance de então; e “André Breton ou a busca do início”, ensaio cujas reflexões acerca de Breton e sua paixão desmesurada pela linguagem mostram que ambos partilham dessa concepção de arte e vida em profunda e profana revelação.

Junta-se a esse conjunto, a noção de “estranhamento” desenvolvida por Chklovski (1987), formalista russo em “A arte como procedimento”. Essa teoria apoia-se no conceito de “heterogeneidade enunciativa”, responsável pela opacidade ou ambiguidade interpretativa – processo que dificulta o acesso à obra pelo leitor empírico mais apegado ao discurso transparente. Para o formalista russo, quanto maior tempo uma obra exige do seu apreciador, maiores serão as possibilidades de entrar na dimensão essencial que esta realiza.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; **a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.** (CHKLOVSKI, 1987, p. 45, grifos do autor)

Nesse texto, ao tratar do conceito de “singularização”, o autor vislumbra deslocamentos, afastamentos ou aproximações do objeto como possibilidades de despertar, não havendo uma ordem: o “ritmo estético consiste num ritmo prosaico violado” (CHKLOVSKI, 1987). Nessa perspectiva, o conceito de “estranhamento” deve justificar, de certa maneira, uma espécie de loucura no âmbito da palavra, permitindo-nos tratar da obscuridade e hermetismo, traços correntes da obra de Cecim.

As construções predominantemente “estranhas” no sentido oposto de transparência encontram território propício no conjunto Andara, em que essa técnica, por exigir maior tempo de decifração – e este não é o objetivo principal, torna os textos de Cecim o espaço literário primordial da linguagem, na medida em que ela passa a existir por si e não mais em função de uma comunicabilidade.

Mas, embora tal processo de “estranhamento” no âmbito da linguagem receba reforço com a larga utilização de elementos semânticos que viabilizam o ambiente não familiar, tais como a temática da noite e do sombrio, este sentido não será mencionado aqui, dada a complexidade do termo “estranho” aos moldes das proposições freudianas. Desse modo, reiteramos que o elemento “estranhamento” deve se restringir ao campo formal com destaque à escolha deliberada do escritor pelo discurso da “irracionalidade”, ou loucura da palavra.

Outra contribuição teórica concernente à literatura como “loucura” são os estudos fornecidos por Antoine Marcel Compagnon, crítico literário e professor de Literatura Francesa no Collège de France desde 2006, cujas bases consideramos convenientes nessa abordagem, por dois motivos plausíveis: a) primeiro, porque defende que a História, antes tida como discurso inquestionável, deve ser vista como uma construção de sentidos plurais e nunca como um relato unilateral – concepção de base foucaultiana; b) segundo, porque condensa os principais aspectos denominados por ele de “poderes” da literatura, reafirmando que o texto literário tem a função de deleitar e instruir, fornecer a cura ao sujeito, desobedecer às regras da linguagem e/ou considerar a sua própria “neutralidade” ou “despoder”.

Teorizando a respeito da taxonomia concernente aos gêneros literários, Compagnon adverte que o verso livre ou o poema em prosa (e acrescentamos a prosa poética) configuram-se como gêneros que vieram para ficar:

Separada ou extraída das belas-letas, a literatura ocidental, na acepção moderna, aparece no século XIX, com o declínio do tradicional sistema de gêneros poéticos, perpetuado desde Aristóteles [...] Desde então, por literatura compreendeu-se o **romance, o teatro e a poesia**, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros. (COMPAGNON, 2001, p.32, grifo do autor)

Essa pequena mostra nos fornece a localização aproximada sobre o que teoriza o autor, remetendo-nos aos deslocamentos formais nos textos de Vicente Cecim, tomados, por vezes, como inclassificáveis, dada a fusão dos formatos prosa e verso, desmitificando a estrutura tradicional para instaurar-se como uma “aventura literária”.

Em “Literatura Pra Que?”<sup>5</sup>, Compagnon (2009) registra que a autoridade do texto poético deve ceder lugar ao projeto cientificista do século XIX, promovendo o distanciamento entre literatura e conhecimento. Contra o enfraquecimento desse caráter humanista e

---

humanitário largamente contemplado pelos estudos literários, o crítico deflagra uma guerra pacífica em defesa da literatura, para a qual levanta quatro grandes motivos: 1) “a literatura deleita e instrui”; 2) a literatura como “antídoto”; 3) a literatura corrige a linguagem; e 4) a literatura como “exercício sobre ela mesma”.

O item 3 é dedicado à defesa da linguagem literária como forma de libertação ao corrigir os defeitos do uso ordinário da língua. De acordo com o crítico,

o poeta dispõe do poder não mais arcaico, mas moderno – como atesta a evocação da fotografia –, de desvelar uma verdade que não seja transcendente, mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível. Brincando com a língua, a poesia ultrapassa suas submissões, visita suas margens, atualiza suas nuances e enriquece-a violentando-a. (COMPAGNON, 2009, p. 38)

Ao enaltecer o discurso literário em detrimento do que pode a filosofia, o teórico defende que só o romancista consegue tomar a memória involuntária que representa o verdadeiro eu do homem, já que, “deslocando os contornos da língua, fará que nós a compreendamos. Ensinando-nos a não sermos enganados pela língua, a literatura nos torna mais inteligentes, ou diferentemente inteligentes” (2009, p. 39).

Soma-se, ainda, à discussão de Compagnon, a utilização do “metatexto”, recurso amplamente utilizado no texto de Cecim: outra marca da modernidade, já evidente desde o Romantismo, a demonstrar que os processos de resistência na literatura, alimentados inicialmente no espaço literário, incitariam outras possibilidades de “loucura”.

Ainda contra as amarras linguísticos-formais, há de se considerar o papel político-literário desempenhado pelas vanguardas europeias, que questionaram os preceitos de uma arte pela arte, em defesa da imitação e da beleza do mundo sensível, a exemplo da arte parnasiana quanto à supervalorização da perfeição formal. Dentre os movimentos, elegemos o Surrealismo, reiterando o entusiasmado discurso de André Breton, no “Primeiro Manifesto do Surrealismo”:

Se, pelo surrealismo, rejeitamos sem hesitação a ideia da única possibilidade das coisas que **são** [...] se não encontramos palavras bastantes para estigmatizar a baixaza do pensamento ocidental, se não receamos nos insurgir contra a lógica [...] como podem querer que nós tenhamos carinho, ou que sejamos tolerantes com um aparelho de conservação social, seja qual for? [...] Deve-se fazer tudo, todos os meios devem ser bons, para destruir as ideias de **família, pátria, religião**. (BRETON, 1985, pp. 102-103, grifos do autor)

Tópico discutido no segundo eixo, o surrealismo configura-se também como forma de loucura, visto que se apropria de eventos discursivos e possibilidades linguísticas não usuais,

evidenciando o sentido de negação que sustenta. De outro modo, ocorre a afirmação da própria linguagem que, voltando a si mesma, se inscreve no vazio suscitado pelo afastamento da lógica tradicional.

### 1.1.3 Blanchot e o pensamento do fora

No mesmo plano dos “modos de subjetivação”, situa-se o que Maurice Blanchot, chamou de “fora”. Contemporâneo de Michel Foucault, ele também escreveu trabalhos, em cujas proposições aparecem claras as teorias acerca de questões ontológicas e, principalmente, as que estabelecem relações entre o escritor e a obra, apontando a escrita literária como espaço onde coabitam presença e ausência:

Observemos que a literatura, como negação dela própria, nunca significou a simples denúncia da arte ou do artista como mistificação e engodo. Que a literatura seja ilegítima, que existe nela um fundo de impostura, sim, certamente. Mas alguns descobriram mais: a literatura não é apenas ilegítima, mas também nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro. Fazer com que a literatura se torne a revelação dentro desse vazio, que inteira se abra à sua parte do nada, que realize a sua própria irrealidade. (BLANCHOT, 2011, p. 312)<sup>6</sup>

Para o crítico e poeta francês, a linguagem é autônoma em relação ao sujeito, ocupando um espaço de neutralidade, na medida em que faz desaparecer aquele que fala ou o que se fala. Em “O Pensamento do exterior” (inserido no volume III dos Ditos e Escritos), Foucault (2009) faz uma releitura de Blanchot, tratando sobre o papel da literatura enquanto criação de nova forma de pensamento. Endossando essa ideia, Foucault acredita que existe um ser da linguagem que não é o autor, mas isso só pode ser possível pela linguagem literária, uma vez que nessa dimensão, ela se apresenta como um vazio, um “exterior no interior” do qual ela não para de falar: o eterno escoamento do fora (FOUCAULT, 2009).

Para Blanchot, a palavra literária se coloca “fora de si mesma”, deixando em evidência o seu próprio ser. Enquanto muitos acreditam que a força da ficção reside no que ela esconde, no interior a ser revelado, Blanchot nos diz que a literatura se constitui como uma linguagem

---

<sup>6</sup> Sobre esse fragmento, Moraes (1998) comenta: “Alheia ao efeito de desrealização que repousa no horizonte da linguagem, a fala cotidiana toma palavras e coisas como equivalentes absolutos, acreditando que a simples evocação do nome possa restituir a presença plena do ser. A literatura, porém, caminha no sentido inverso: não só ela encontra sua própria razão de ser nessa desrealização, como reivindica tal ‘direito à morte’ para poder existir plenamente. Daí sua inquietude, sua instabilidade, mas também seu poder e sua liberdade. Daí, sobretudo, sua insensatez”.

que emerge no fora e nele se torna visível. Nesse contexto, a linguagem literária fala de si mesma incessantemente:

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 2011, p. 12)

É aqui, na ausência da obra característica da literatura, que Foucault a aproxima da loucura. Em “A loucura, a ausência de obra” (1962), ele mostra como ambas não manifestam o nascimento de uma obra, mas, ao contrário, designam a forma vazia de onde vêm. A literatura constitui, nessa proposição, um espaço de transgressão em que tudo o que é fixo se torna móvel, em que as verdades são abaladas, em que as dicotomias e contradições desaparecem.

A reunião Foucault-Blanchot tem por estratégia a intenção de reiterar uma ideia que não se apresenta de forma isolada, ao contrário disso, reveste-se de desdobramentos pertinentes se tomados por perspectivas diferentes. De outra forma, esses estudiosos franceses – sabe-se pelas suas trajetórias de vida pessoal e acadêmica – estiveram relativamente próximos, irmanando-se por certa visão de mundo, cujo alvo sempre foi o homem moderno – este que questiona o mundo e se questiona nas relações consigo e com o outro.

A partir das bases teóricas acima desenhadas é que o tema da loucura vai ganhando consistência na análise dos *corpora* constituído pela *Viagem a Andara*. Em primeiro plano, assenta-se a necessidade de pesquisar de que forma a loucura se mantém como modo de subjetivação ou como as relações entre o sujeito e o poder produzem as verdades do homem nas histórias do conjunto – ação que se estabelece tanto no campo do social e histórico, quanto no campo do estético.

Noutra perspectiva, entende-se importante esclarecer que menor será a necessidade de sistematizar a presença desse tema como objeto dos estudos literários atuais, se há maior interesse pelo tema como assunto mesmo das fábulas que compõem o ciclo de Andara e, por outro ângulo, conceber a próprio discurso do conjunto andariano como uma forma de “loucura”.

## 1.2 Percurso Metodológico

Diante das possibilidades de alcançar esses objetivos, torna-se fundamental elencar algumas questões fundamentais deste estudo: a) De que forma a loucura ou os loucos citados nos textos de Cecim, analisados à luz dos estudos de Michel Foucault quanto às relações de

poder e as formas históricas de subjetivação, representam modos de resistência aos mecanismos de controle e coerção social identificados no conjunto *Andara*? b) Por quais meios e práticas discursivos-formais ocorre a loucura da língua possibilitada pelas liberdades inerentes ao texto literário e concretizadas pela ruptura com os ditames da racionalidade tradicionais; ou ainda: c) Como ambas as formas de loucura constituem o “espaço do fora” – conforme propõe Blanchot – estabelecendo-se como a escrita de si foucaultiana tanto no campo da fábula como no campo do fazer literário? As respectivas respostas, portanto, foram pensadas de maneira a nos encaminhar para a defesa de que a loucura, como ação de resistência dos sujeitos e responsável pela mudança na rotina imposta pelos “jogos de verdade” no contexto das narrativas, também pode constituir-se enquanto “forma de subjetivação” ou “prática de si” do próprio fazer literário.

Para tanto, os caminhos metodológicos, sob os quais se organizam as vias norteadoras acima traçadas, obedecem a uma organização subdividida em sete seções que, constituídas pela sua unidade temática e especificidade dos objetivos e procedimentos, servirão de base para a construção desta tese.

Esta parte introdutória que ora desenhamos, a qual chamamos **ANDARA: OBRA-ESPAÇO DO INTERROGAR-SE**, é porta aberta ou em direção ao labirinto. Partindo de questionamentos sobre a própria condição humana localizados na obra de Vicente Cecim, instala-se o desafio imposto, este de adentrar o universo de *Andara*, em busca não de uma verdade sólida, mas de um caminho possível capaz de nos direcionar no emaranhado ceciniano, assim como proposto na grande travessia de Josiel-Diadoné-Verana, do Curral à Ilha, ou como narrado no encontro da criança com a borboleta azul, do real ao imaginário.

A Seção I, intitulada **DO HUMANO AO UMANOH: oO** apresenta um perfil de Vicente Cecim, para o qual utilizaremos a Pesquisa Documental, no uso de “fontes mais diversificadas e dispersas” (FONSECA, 2002, p. 32), como revistas e jornais (impressos e digitais), sites e/ou blogs onde foi possível encontrar matérias, reportagens e entrevistas a respeito de Cecim e sua obra, a cujo conjunto pertencem também filmes, fotografias pessoais, artes plásticas. A esses dados, somam-se as informações colhidas na pesquisa bibliográfica baseada na fortuna crítica do autor – a qual se sabe ainda incipiente –, mas presente nos prefácios de suas obras e, principalmente, nas produções acadêmicas, tais como as Dissertações e Teses, que tratam exclusivamente da obra desse autor.

Esta seção subdivide-se em três tópicos que priorizam, respectivamente: a) o homem amazônico Vicente Cecim, nascido em Belém e cuja infância foi marcada por fatos refletidos em sua obra; b) a Amazônia de Cecim, como espaço outrora corrompido pela extração da

borracha e atualmente alvo da exploração predatória capitalista em favor dos interesses estrangeiros – este ponto pode fornecer bases para a compreensão dos traços de literatura engajada, conforme o conteúdo dos *Manifestos Curau*; e c) o escritor Vicente Cecim pelo olhar da crítica. Este tripé biográfico deve contribuir, minimamente, para o encaminhamento da análise pretendida.

A seção II, **AMAZONIANDARA: AS VOZES DO DELÍRIO POR UMA REVOLUÇÃO DE REGIÃO**, relembrando alguns exemplos clássicos do par loucura-literatura, traz a galeria de loucos da unidade formada pelos sete livros de *Viagem a Andara, O livro invisível*, apresentando respectivamente: o *louco* de *A asa e a serpente*; o *Doidinho* de *Os animais da terra*; *Jacinto*, o cego de *Os jardins e a noite* que ouve as histórias do vento para recontá-las aos que chegam à sua janela e o personagem *Sumiro* de uma das suas histórias; *Francisco D*, o velho *um tanto louco* de *Terra da sombra e do Não*; os *duplos de Josiel* (Diadoné e Inácio Verana) em *Diante de ti só verás o Atlântico*; o estado de sonho e embriaguez dos *sete homens* na praia de *O sereno*; e o *Doidinho* de *As armas submersas*. O objetivo dessa seção não é apresentar um resumo das narrativas (já que estas serão retomadas nas seções subsequentes): apenas pretende localizar os personagens loucos nos contextos destas, circunscrevendo-os sob os critérios anteriormente descritos.

A Seção III, nomeada **SUMIRO E O ANIQUILAMENTO DO CORPO: UMA HISTÓRIA DE EXCLUSÃO**, baseia-se na Primeira Parte da “História da Loucura na Era Clássica” (2017), na qual Foucault elabora um panorama sobre as diversas concepções de “loucura”, reconhecidas desde a Idade Média até o Período Clássico, chegando aos estudos científicos, em que a Psicanálise pode ser referenciada pelas importantes contribuições de Sigmund Freud. A este estudo inserido na fase arqueológica de Foucault, segue a abordagem acerca da constituição do sujeito louco e as práticas sociais de aprisionamento e exclusão, condição que atravessa a história ocidental.

Nessa etapa, tomamos a história de Sumiro em *Os jardins e a noite*, livro que consideramos central, uma vez que coloca Jacinto como o velho contador de histórias, para quem a fábula de Sumiro é apenas uma entre tantas outras histórias trazidas pelo vento. A escolha desse relato se dá, nesse contexto, pela forma como ocorrem os atos de violência praticados contra o sujeito desviante e os meios de intimidação utilizados na história, tornando explícito o processo de segregação e exclusão social.

A Seção IV, **ONDE HÁ NORMAIS, SEMPRE HAVERÁ LOUCOS: PODER E RESISTÊNCIA EM TERRA DA SOMBRA E DO NÃO E OS ANIMAIS DA TERRA**, abre espaço para as reflexões preliminares sobre as relações de poder em Foucault, para quem o

“poder” é definido como um exercício ou um modo de ação de uns sobre os outros. A partir dessa premissa, escolhemos duas narrativas em que tais relações de poder podem ser ilustradas conforme os levantamentos teóricos de Foucault relacionados aos modos de subjetivação. São elas: a) *A Terra da sombra e do Não*, narrativa em que Aão, o dono da “casa das mulheres”, localizada em Santa Maria do Grão – ambiente urbano – vive uma relação íntima com Faustina que, mesmo na condição de mulher do agenciador, também “serve” os clientes. Tal cenário torna clara não apenas a dupla exploração a que Faustina está submetida, mas ainda a situação econômica de Aão como um fomentador do sistema de exploração, enquanto também como vítima dessa engrenagem, evidenciando o duplo contexto de dominação. b) Em *Os animais da terra*, a narrativa trata da situação de trabalho escravo numa plantação de urtigas, com ênfase clara à relação de exploração entre o cego administrador da plantação, em nome do patrão Coronel e os trabalhadores. Nesse relato, reforçam-se os “modos de subjetivação” pelos quais as “relações de poder” produzem os sujeitos ou “corpos dóceis” a serviço das intenções primeiras do dominador em se manter na hierarquia.

Na seção V, intitulada **AS PRÁTICAS DE SI PELAS VIAS DO ACONTECIMENTO: SUJEITOS EM METAMORFOSE**, elencam-se os personagens representativos da negação ou resistência. Exemplos desse modo de enfrentamento são as “travessias” empreendidas na fábula: a) primeiro, destacamos a busca de Francisco D, o índio Mura e a Criança pelo *comedor de homens*, missão alucinatória que envolve reflexões ontológicas contidas na *Terra da sombra e do Não*, em que o retorno à infância configura-se como forma de fuga fundamental; b) segundo, trazemos à reflexão a travessia dos duplos de Josiel que, fugindo do dilúvio, em *Diante de ti só verás o Atlântico*, devem seguir em direção a uma certa ilha ainda não conhecida. Essas ações de fuga, no âmbito da narrativa, envolvem tanto os personagens humanos, como os seres da floresta que atuam na transformação dos fatos e, por isso, ganham estatuto de personagem, tais como as aves e a borboleta (na primeira história), a água e o vento, coadjuvantes no plano de libertação dos escravos na plantação de urtigas (na segunda).

Essa ênfase aos elementos mágicos alimentam a potência do universo imaginário amazônico – motivo do “medo ocidental” descrito no *I Manifesto Curau*. Nesse recorte, destacamos dois tipos de fuga: a que se dá com o ato de fugir, passando de um território geográfico a outro; e a fuga simbólica, quando o processo de negação ocorre de forma velada. Para tal análise, os conceitos de “resistência” e “subjetivação” propostos por Foucault, apresentado na parte precedente a esta, estarão associados à noção de “acontecimento”, termo de base nietzschiana.

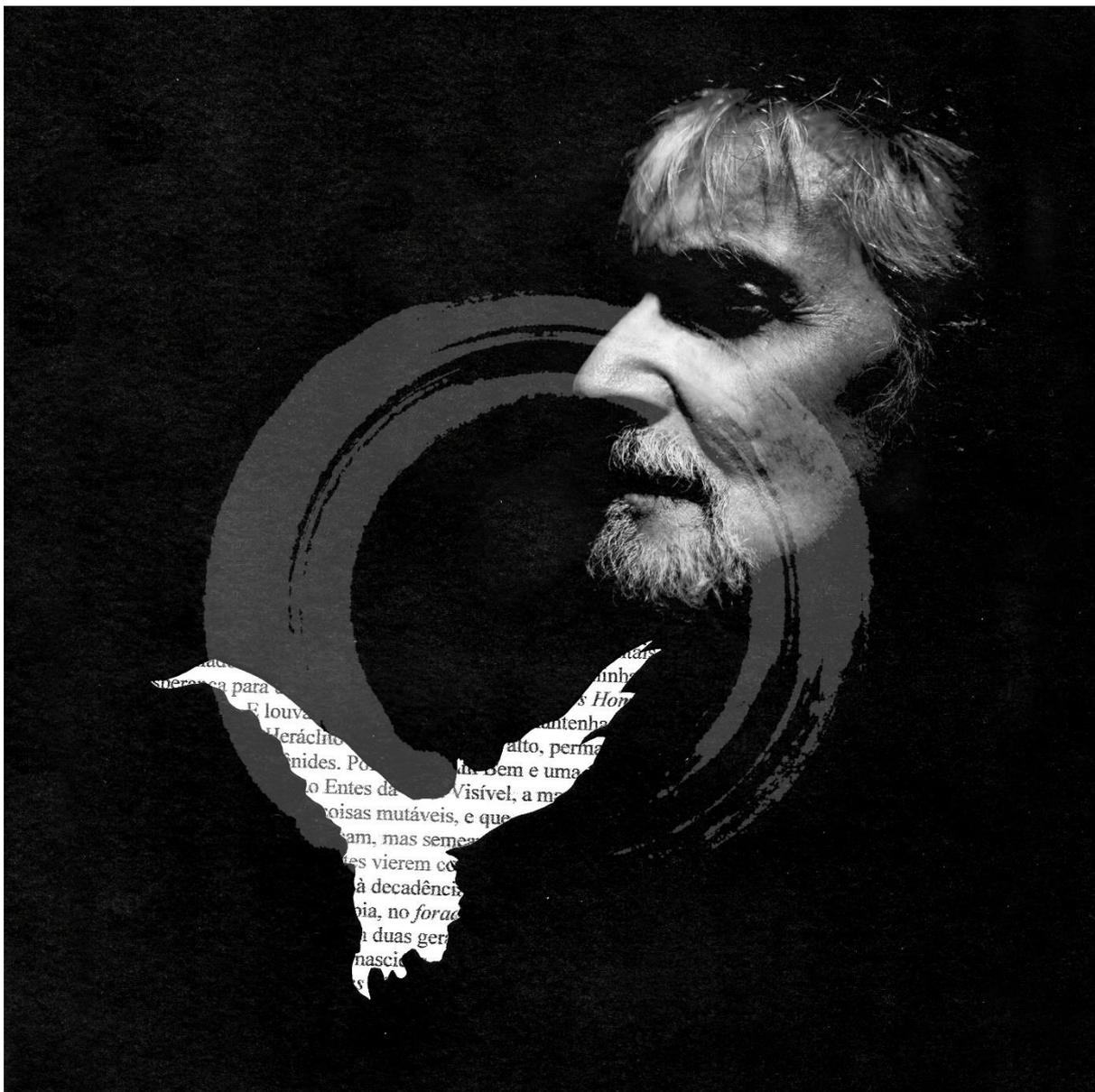
Paralelamente a esse percurso no plano das fábulas, a seção VI, **ANDARA: VEJAM QUANDO A LÍNGUA É LOUCA**, pretende mostrar de que forma a ruptura linguístico-formal se estabelece como “loucura” da linguagem. A dinâmica teórico-metodológica utilizada nesse capítulo ressalta os aspectos estruturais da *Viagem a Andara*, com foco nos formatos não convencionais aos usos tradicionais da linguagem, traço relevante da escrita de Vicente Cecim. Para a explanação dessas marcas, no nível superficial do texto, recorreremos aos efeitos provocados pela utilização dos recursos visuais, perceptíveis no espaço concreto da página, a exemplo da mistura de traços da prosa e da poesia. Na sequência, chamamos a atenção para as rupturas empreendidas pela ampla utilização do “metatexto” ou “metanarrativa”, o que ocasiona as inovações no âmbito da diegese, apagando a supremacia do autor/narrador em favor de maior participação do leitor ou de superposições menos convencionais. O terceiro tópico desse eixo, em busca de demonstrar como a língua pode ser louca e desviante, especialmente nas construções de base surrealista, exaltam as incongruências do texto, tomadas pelo espírito de destruição e reconstrução, tal qual manifesta o seu mentor André Breton (1985). Para isso, utilizamos recortes de fragmentos localizados largamente no contexto dos sete livros.

A seção VII, **LITERATURA E LOUCURA: O PENSAMENTO DO FORA OU A LETRA OCULTA ABERTA AO INFINITO**, retoma os conceitos foucaultianos, reportando-se à obra literária como forma primordial de loucura – análise que atribui ao fazer poético o comportamento desviante, perceptíveis nas formas transgressoras dos níveis discursivos. E, mais que isso, envolve a escrita de si, conforme as proposições de Blanchot. Este passo conclusivo exige recuperar alguns elementos constituintes do objeto da pesquisa, ação que se dará em quatro movimentos: a) Reconhecer, no enredo das fábulas da unidade *Andara*, o espaço pluridimensional construído pelo narrador localizado geograficamente no espaço exterior, como a praça ou a praia; b) Analisar a condição do louco ceciniano como um “outsider” – conforme descrito na História da Loucura –, que, deixado para o “lado de fora”, é estigmatizado e castigado; c) Contrariamente a tal condição de exclusão, considerar o louco como o “fora” essencial, na medida em que, ao se recusar a aceitar as normas de um grupo ou as ordens da casa, impõe a sua própria verdade, sua essência fundamental, sem que esta seja cerceada pelas “tolices da racionalidade” – traços ilustrados pelos pares antitéticos, como corpo-alma, real-sonho, homem-animal, dia-noite, razão-loucura; e d) Garantir esses aspectos, de forma a conceber a obra literária *Andara* como o “pensamento do fora”, respeitando as prerrogativas dos teóricos referenciados nesse raciocínio: Foucault e Blanchot, em resalto às várias dimensões da loucura nesse processo. Todas as etapas desta última seção articulam as bases

teóricas explanadas nas partes antecedentes aos textos poéticos de Vicente Cecim, como forma de melhor ilustrar a comprovação de nossas hipóteses.

O enquadramento dessa trajetória, portanto, vislumbra chegar ao menos perto das possibilidades de uma resposta à pergunta proposta pela obra: Então: *quem é esse homem que quer a si próprio domar*”? A **Viagem a Andara** pode nos sacudir a rede – esta que nos prende pelas convenções usuais aparentemente ingênuas, mas revestidas de toda sorte de dominação. Tal ação, no entanto, só pode acontecer por um meio capaz de fissurar essas malhas, descosturá-las, remover os nós que impedem os movimentos que tentamos fazer. Tal **Viagem**, como *uma história de fibras que se rompem*, é já, por si, um modo de subverter o traçado imposto.

Então: *textos são sempre abismos? Ou vamos para o alto? Andara região de asas. O curral de um texto cercado, sem saída a menos que avance* (DTA, 1988, p. 249). Tentaremos o avanço, este que sustém o desejo de uma fuga ao que nos nega, em direção ao Sim, mesmo que, para isso, seja necessário lançar-se pelas terras da *Sombra e do Não*, aceitando participar desse *jogo de deslocamentos* – processo lúdico que nos dispõe como homens numa praia irreal, mas que nos possibilita o encontro com a nossa própria verdade – sendo esta individual ou coletiva, sonho de região.



Thaís Sales

**“Umanoh: oO”**

2022

Técnica mista s/ papel

210 x 297 mm

Acervo Pessoal

## 2 DO HUMANO AO *UMANOH*: oO

– Está no porão da sala de jantar – explicou, com a dicção aligeirada pela angústia. – É meu, é meu; eu o descobri na infância, antes da idade escolar. A escada do porão é empinada, meus tios me haviam proibido de descer, mas alguém me disse que havia um mundo no porão. Referia-se, soube depois, a um baú, mas eu compreendi que havia um mundo. Desci secretamente, rolei pela escada proibida, cá. Ao abrir os olhos, vi o Aleph.

– O Aleph? – repeti.

– Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos. A ninguém revelei minha descoberta, mas voltei. O menino não podia compreender que lhe fosse concedido esse privilégio para que o homem burilasse o poema! Zunino e Zungri não me despojarão, não e mil vezes não. De código na mão, o doutor Zunni provará que é inalienável o meu Aleph.

Jorge Luis Borges, **O Aleph**

Desenhar a trajetória de Vicente Cecim como filho da Amazônia demandaria trabalho à parte, pesquisa que merecesse atenção maior e específica, na medida em que recuperar elementos de sua biografia seria fundi-los às suas experiências como homem-ser-obra. Tal possibilidade se efetivaria menos pela necessidade de registros, ao que se pode classificar de patrimônio regional imaterial, do que pelo pleno reconhecimento do muito que Vicente Cecim representa para a Amazônia: esse “homem de palavras”, um “homem de escrituras”.

Nessa perspectiva e já esclarecendo que tal produção se desviaria, de certa forma, da nossa intenção central, faremos o pouco que consideramos necessário para o entorno do objeto deste trabalho, obedecendo aos limites propostos anteriormente. Assim posto, as páginas a seguir tratarão de aspectos assim subdivididos: a) no primeiro tópico, traçamos breve perfil cultural construído pelo autor, mencionando tanto a sua produção cinematográfica, como a produção literária, acrescidas estas, por vezes, de comentários críticos pertinentes ao perfil; b) no segundo, essa sistematização se mescla a um contexto amazônico construído pelo cenário histórico-geográfico onde se pode perceber, com maior visibilidade, um Vicente Cecim mais engajado nas questões políticas de seu tempo, enfatizando a presença desse caráter no escopo de suas obras; e c) no terceiro, o escritor Vicente Cecim enquanto objeto de pesquisas acadêmicas cujos interesses vão desde às produções cinematográficas ao que ele chamou de “Iconescritura”.

## 2.1 O Cecim da Amazônia: um autor visível nas malhas da invisibilidade

Da união de “um druso do Líbano” com uma “italiana da Sardenha”<sup>7</sup> que imigraram para o Brasil no início do século XX, nasceu Miguel Janino Cecim que logo conheceu Yara Bella de Araújo Cecim, paraense, nascida em Santarém. Desse casamento, nasce, em Belém do Pará, Vicente Jesus de Araújo Cecim<sup>8</sup>. Era 7 de agosto de 1946 e o mundo vivia a Segunda Grande Guerra – tempo de naves obscuras em voos altos e rasantes.

Mas o que Cecim ouvia era só o canto das cigarras. Conta ele que lá pelos 4 anos de idade, morava num casarão antigo de Belém onde a família normalmente se reunia: eram *muitos tios, tias, primos e os meus pais e minha avó*, mas, apesar de considerar um tumulto feliz da grande família, fugia para ficar sozinho na rua ao lado *onde passava o muro imenso para aquela Criança e compacto de um cemitério já então só habitado pelos mortos, o Cemitério da Soledade* (CECIM, 2020, p. 152). Era nesse espaço crepuscular, entre mangueiras gigantescas, que as cigarras apareciam para chamá-lo: “*Ce cim Ce cim Ce cim*” – instante mágico de deslumbramentos, iníciozinho de um grande projeto que seria chamado de *Viagem a Andara*. Esse universo que é, num só tempo, cosmogônico e escatológico, o cemitério fará parte do fundo cósmico de sua escritura: a ação de “enterrar”, tão bem como a utilização de “ossos” e “ossadas”, serão retomadas em vários momentos de *Viagem a Andara*.

Quanto aos aspectos da infância, o menino Vicente Jesus conta ainda: *Eu era um miúdo fechado, não falava. Minha mãe me chamava Rosa Branca, porque achava que eu era delicado, enquanto meu irmão era moleque de rua. Eu nem namorava, tinha vergonha.* (CECIM, 2020, p. 152). Nesse tempo, talvez estivesse ainda fortemente influenciado por ela, a escritora Yara Cecim<sup>9</sup>, quanto às encantarias da Amazônia: *minha mãe Yara Bella de Araujo Cecim, filha de nativos da Amazônia com portugueses, ia me fazer dormir contando histórias. Eram sempre*

---

<sup>7</sup> Cf. Maria João Cantinho (2016).

<sup>8</sup> Ao nome de batismo foi incorporado o nome Franz, em homenagem póstuma ao jovem filho morto assassinado.

<sup>9</sup> O imaginário amazônico muitas vezes parece mesmo loucura, até para quem dele se alimenta. Nos contos de Yara Cecim os peixes (seres “reais”) e as sereias (fruto de “fantasias”) nadam nas mesmas águas (ver o conto “Casa branca da praia”); a morte se denuncia na voz das pessoas e no sopro dos pássaros e das coisas (“Faltava algo na voz de Antônio nessa tarde” – em “O vaqueiro que a vaca matou”); e os macaquinhos “são gente como nós” (em “Sino Salomão”). [...] É compreensível que aconteça isso nos contos de Yara Cecim. É que seus motivos não são os mesmos dos de seus confrades estrangeiros. Enquanto Poe e Nerval, por exemplo, sofreram na infância com desarranjos familiares, Yara Cecim cresceu num cálido ambiente familiar, sem excêntricas inquietações que pudessem explicar o cunho fantástico de suas narrativas. Através da pena mágica de Yara, o impossível aconteceu, isto é, o portentoso contexto amazônico (com suas vastidões e belezas naturais), que sempre desorientou a quantos se atreveram a desenhar literariamente a vida amazônica, desta vez não invadiu o texto, mas encontrou a sua expressão mais cabal e adequada. (SENA, 2013, disponível em: <https://oestadonet.com.br/noticia/2805/a-yara-que-nasceu-no-tapajos/>. Acesso em: 12 maio 2021)

*histórias da Amazônia, do Imaginário da floresta.* Impossível manter-se impassível diante de tantas tramas fantásticas, pois a escrita de Yara Cecim é de uma sedução alucinatória até para nós adultos acadêmicos. Nada surpreendente que a criança Cecim tivesse impressão igual ou mais encantatória, tal como ele mesmo descreve:

*Era a hora, então, de imergir na Natureza. Mas o natural na minha Floresta Sagrada não é apenas natural, nela se fundem Natural e Sobrenatural. Vinha então essa versão da Vida, que para mim é a Mais Real. A natureza sonhada. Eu novamente fechava os olhos para ver o que minha mãe contava. Cresci também vendo a vida pelos ouvidos. Feita com palavras. (CECIM, 2016, grifo do entrevistador)*

A partir dos 29 anos de idade, já formado em Jornalismo, Cecim dá início a uma série de obras cinematográficas: *Matadouro* (1975), *Permanência* (1976), *Sombras* (1977), *Malditos Mendigos* (1978) e *Rumores* (1979) – produção que seria retomada depois – em parceria com seu filho Bruno Cecim, com *Marráa Yaí Makúma - Aquele que dorme sem sono* (2007), *A Lua é o Sol* (2009), *Fonte dos que dormem* (2009) e *K+afka* (2010/2015). Mais uma vez, Cecim declara ter recebido motivações da família, especialmente do pai quem lhe recontava os filmes: *Desde menino, (o pai) me contava toda noite um. Não contava. Revivia, intensamente. Muitas versões do mundo. Cresci vendo filmes feitos com palavras. Pelos ouvidos. Fechava os olhos para ver. Era um cinema imaginado*” (CANTINHO, 2016).

Se por influência do pai ou por gosto individual, a produção cinematográfica é uma das atividades criadoras do escritor, preenchendo sua trajetória cultural por longos anos subsequentes. Além disso, a lacuna que constituiu os anos de 1979 a 2007, período em que Cecim dá uma pausa ao cinema, é dedicada intensamente à produção literária, os chamados “livros visíveis”, pertencentes ao ciclo dos “livros invisíveis de Andara”, como ele mesmo prefere denominar – estes que doravante passaremos a tratar.

*A asa e a serpente*, primeiro livro individual de Vicente Cecim, foi publicado em 1979 e no ano seguinte (1980), publica-se *Os animais da terra* – ambos com edições organizadas pela Semec (Belém). Estes dois primeiros livros merecem do crítico paulista Leo Gilson Ribeiro importante resenha inserida no seu artigo publicado em 1981 no “Jornal da tarde”, conforme registra Gonçalves (2016): “Ribeiro destacava que, em *A asa e a serpente*, Cecim abordava um tema caro a Jorge Luis Borges (1899-1986), o de um homem que consegue o direito a uma segunda morte, já que a primeira havia sido a de um covarde”<sup>10</sup>. Quanto ao segundo, recebe,

---

<sup>10</sup> Cf. GONÇALVES, Adolto. Especial para o Jornal Opção. **Literatura. Cecim, o poeta que criou o Éden amazônico**, 26/11/2016, Edição 2160. O autor brasileiro, que ainda é muito mais conhecido em Portugal, ambienta sua obra em Andara, região metafísica da Amazônia.

junto com “O cego e a dançarina” de João Gilberto Noll, o Prêmio Autor Revelação da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte).

Sobre **Os animais da terra**, comenta Benedito Nunes:

A excepcional força poética de **Os animais da terra** deriva da duplicidade de sua narrativa, cindida em planos opostos. A duplicidade favorece a dominância do relato delirante, que adquire o tom impessoal de um mito, do qual participam o vento, as árvores, o rio, os animais da terra - agentes de uma Natureza rebelada, propícia à ação do servo contra o cego. Esse mito de solidariedade cósmica não apenas revira a existência cotidiana, para exibir o seu estofo de sonhos (o estofo de que somos feitos, na imagem shakespeariana) - tirando proveito do lado ético da herança surrealista, **Os animais da terra** emprestam ao imaginário o caráter de realidade explosiva represada, de onde provém sempre o apelo poético à renovação da vida. Uma invenção poética. Que melhor denominação para este texto libertário, insurrecto? (NUNES, 2020, p. 162, grifos do autor)

Tanto a “solidariedade cósmica”, quanto a “herança surrealista” são traços em destaque nesta pesquisa, especialmente quando da junção dessas duas marcas para o estabelecimento da loucura na obra ou do que o narrador chama de *alucinação literária*.

*Os jardins e a noite*, o terceiro livro, é publicado em 1981, ganhando uma versão resumida merecedora de Menção Especial no Prêmio Internacional Plural, no México – conquistada sob o título *A noite do Curau* (Com duas capas, a edição é uma iniciativa das editoras Hedra, de São Paulo, e No Book, de Madrid). Sobre essa obra, comenta Antônio Hohlfeldt, colunista do Correio do Povo, Rio Grande do Sul: “Depois de Guimarães Rosa, o paraense Vicente Cecim é o responsável por um dos mergulhos mais fantásticos e essenciais que a literatura brasileira já realizou sobre o sentido do homem” (HOHLFELDT, 2020, p 161).

Em 1983, Cecim publica em edição própria, *Flagrados em delito contra a noite/Manifesto Curau*, por uma insurreição poética e política do Imaginário Amazônico – texto apresentado por ocasião do Congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), evento ocorrido em Belém no ano de 2003. Vale mencionar que esse documento não faz parte dos livros visíveis conforme a descrição de Cecim.

Na sequência, vão chegando os outros três livros *Diante de ti só verás o Atlântico*, *O sereno* e *As armas submersas* que, juntamente com os anteriores, compõem *Viagem a Andara*, o *Livro Invisível*, publicado em 1988, pela Editora Iluminuras (São Paulo), o qual constitui o *corpus* deste trabalho. Prosseguindo a *Viagem*, surge em 1994 *Silencioso como o Paraíso*, edição também publicada pela Iluminuras, a qual contém quatro livros: *Contando estas histórias para nada*; *Silencioso como o paraíso, após a expulsão das criaturas humanas*; *Contando estas histórias para ninguém* e *Diálogo dos comediantes*. Sobre essa obra, Leo Gilson escreve no “Caderno cultural A tarde”: “um dos mais perfeitos livros surgidos no Brasil

nos últimos dez anos, imbuído de poesia, encanto e o que Guimarães Rosa chamava de 'peregrinação álmica' (da alma)" (RIBEIRO, 2020, p 161).

Em 2004, a Editora Cejup organiza a reedição comemorativa dos primeiros sete livros visíveis de *Andara*, nos volumes *A asa e a serpente* e *Terra da sombra e do Não*. No mesmo ano, surge *Música do sangue das estrelas/Música de la sangre de las estrellas*, reunião de poemas e cantos extraídos de *Ó Serdespanto*, com edição pela Poetas de Orpheu, Brasil/Espanha.

Em 2005, a Editora Ver o Verso (Lisboa) publica a primeira edição de *K O escuro da semente*, apontado pela crítica portuguesa como o segundo melhor lançamento do ano. É o primeiro "livro visível" de Andara em "Iconescritura", mesclando palavras e imagens – livro relançado no Brasil em 2016.

No ano seguinte, 2006, surge a edição brasileira de *Ó Serdespanto*, publicada pela Bertrand Brasil (Rio de Janeiro). "O que faz de *Ó Serdespanto* um livro inclassificável é que ele é feito do círculo crepitante das histórias que se contam e recontam, do uso visionário das palavras refeitas letra a letra ou a da lenta respiração da terra", comenta Coelho (2020, p. 163). Sobre o mesmo livro, Regina Louro enfatiza tanto a estrutura formal da obra, quanto a pertinência de seu conteúdo:

É um livro total, na sua fusão de poesia, prosa, viagem utópica, divagação onírica, pensamento filosófico, reinvenção da palavra e reinvenção do mundo. Uma obra assim pode transformar a vida de quem a lê, se quem a ler estiver disposto a deixar-se transformar; mas, mesmo sem correr o risco dessa entrega, é impossível permanecer indiferente ao poder mágico da palavra de Cecim, palavra livre e vagabunda que cria uma cosmogonia própria, a um tempo estranha e familiar, reconhecível. Chamar-lhe inclassificável é, talvez, cobardia. Há um nome para esta espécie - rara - de acontecimentos, mas é um nome ousado e, nestes tempos de suspeita, pronto a ser banido: estamos perante um livro sagrado. Não importa quem o escreveu: foi escrito por um visionário. (LOURO, 2020, p. 163)

O que a ensaísta comenta sobre o livro recém lançado, podemos estender aos demais livros do escritor, como se cada nova obra fosse realmente a continuação de um projeto uno, sem que seja possível desarticulá-las nem no plano da estrutura marcada pela "reinvenção da palavra", nem no plano do conteúdo como "reinvenção do mundo". Bem posta a resenha, cujo comentário apenas se daria quando da leitura atenta, curiosa e reveladora de sua autora.

Em relação a essa mesma publicação, não podemos ignorar o olhar arguto de Manuel de Freitas em direção ao caráter universal da escrita ceciniana, destacando-lhe a "desmesura" e "estranheza" resultante da irrupção de perguntas e respostas que suscita. Freitas não conta palavras para dizer que a obra evoca "essa espécie de 'comunidade' de que fazem parte os

nomes de Michaux, Herberto Helder ou Maria Gabriela Llansol”, sem, no entanto, se confundir com estas: prossegue “amanhedescendo” (FREITAS, 2020, p. 165).

A *Viagem* segue com *oÓ: Desnutrir a pedra* em 2008, livro de poemas publicado pela editora mineira Tessituras, em cuja orelha comenta o poeta Fabrício Carpinejar: “Essa obra de Vicente Cecim é a conversa de um pai perante a lápide de seu filho Ezequiel. A pedra da lápide. Onde o filho *regressa à fonte de todas as imagens*”. Para o poeta, trata-se de uma “metáfora maravilhosa da resistência”, isto de “ficar encarando a rocha, a cruz, explorando o humano da pedra e retirando as pedras do coração, narrando histórias sem histórias, para que não tenham fim na voz” (CARPINEJAR, 2008 apud CECIM, 2008).

Em 2012, Cecim fará parte da Coleção “Pará de todos os versos, de todas as prosas” com a republicação de *A asa e a serpente*, acompanhado dos *Manifestos Curau*. Em 2014, o Instituto de Artes do Pará publica *Breve é a febre da terra*, obra premiada no Concurso de Literatura, na modalidade Romance, Prêmio Haroldo Maranhão (2013). No prefácio dessa obra, Fábio Carvalho de Souza, o então presidente do IAP, fala da importância dos concursos na missão de “separar o joio do trigo” no meio literário. Para ele, o espaço desses eventos é “a hora em que os autores – novos e experimentados – colocam-se à prova”, declaração indireta do valoroso trabalho do escritor paraense.

Em 2015, surge *Fonte dos que dormem*, livro de poemas publicado pela editora paulista Córrego. Logo na capa, a inscrição: *para onde te voltas não estás* e nas orelhas o olhar crítico de Marcelo Ariel: “sequência dos livros de Andara, extraordinária trajetória por dentro de uma literatura-fantasma, imersão total no poema e na voz daimônica e hierofânica que foi a origem do que hoje chamamos de literatura” (ARIEL, 2015 apud CECIM, 2015). Ariel também não hesita em situar a obra de Vicente Cecim ao lado de grandes poetas universais: “Fonte dos que dormem tem a mesma pulsão oral que era parte do sopro que animava os livros para o invisível de Píndaro, Meister Eckhart e William Blake”. Mas a percepção de Ariel vai além disso, toca o âmago da obra, evidenciando-a como espaço de morte e renascimento da própria literatura: “paisagem tem aqui uma importância onírica e a literatura atravessa sua própria morte para renascer como camada de uma singularidade” – aspectos bem demarcados na pesquisa que ora desenvolvemos.

É de São Paulo também a Editora Letra Selvagem que publica no ano seguinte (2016) a edição brasileira de *K O escuro da semente*, considerado, dentre os quatro finalistas, o melhor livro de Poesia lançado no Brasil em 2016. Segundo Antônio Cabrita, a quem coube preencher as duas orelhas, “a obra nos recoloca na órbita de Mallarmé, Michaux, Artaud, Llansol, Edmond Jâbes, de Gunnar Ekelof e de outros ‘místicos’ ou ‘gnósticos’ da literatura”. Desse

modo, além de situá-la na mesma linha dos cânones, Cabrita capta a dimensão da obra enquanto ser de si mesma, destacando o fato de que ela “não nos fala a partir de um ‘universo de representações’, colocando-nos, assim, na fronteira de uma realidade não-dual, de uma outra gravitação, onde o cotidiano não tem campo (CABRITA, 2016 apud CECIM, 2016, grifos do autor).

Ainda por ocasião da publicação de *K O escuro da semente*, Gonçalves comunga, com outros críticos, além da mesma percepção acerca do aspecto formal da obra, da ideia de sua universalidade, não só pela associação da produção de Vicente Cecim aos ícones da modernidade, mas também pela forte presença do que chama de “inquietação existencial”:

Em 2019, ocorre o lançamento da versão bilingue *Os jardins e a noite / Les jardins et la nuit* (português/francês) na Feira Internacional do Livro, Palais de Tokyo, em Paris. A respeito dessa edição, Cecim declara: “Esse é terceiro livro que escrevi. Eu sempre mexo em uma coisa ou outra, atualizando e aperfeiçoando. O essencial não tem mudança. É o mesmo livro”. Trata-se de uma narrativa que apresenta uma “Amazônia dos sonhos”, onde um cego escuta as histórias fantásticas que o vento traz de longe, de outros lugares, de outras pessoas, em uma escrita com livre estrutura narrativa, não linear, mas fragmentada. O autor explica que esta característica pode ser definida como um ‘récit’ – com a história central do livro, a história do cego, sendo constantemente entrecortada pelas outras histórias que vêm a ele no vento, a partir do questionamento de como o homem ficou cego (CECIM, 2020).

Em 2020, a editora paraense Paka-Tatu publica *Viagem a Andara oO livro invisível: Cecim da AmazoOnia*, edição que reúne todas as obras de Cecim, exceto *Os animais da terra*. Com 1238 páginas, o volume traz três livros inéditos: *oO Círculo suas rendas de fogo*, *Coisas escuras procurando a luz com dedos finos cheios de ervas* e *Oniá* – rios prontos para outras travessias. No mesmo ano, a SECULT/PA publica luxuosa edição *Os animais da terra: manifestos Curau e outras visões de Andara*, contendo diversas impressões de Vicente Cecim acerca da invenção de Andara e de suas preferências como leitor. Esta edição, diferente do volume organizado pela editora Paka-Tatu, se preocupa em organizar os textos críticos: a parte intitulada “Visões de Andara” recupera as principais entrevistas concedidas pelo escritor a pesquisadores e jornalistas, ao passo que a seção “Andara e a crítica” traz comentários recolhidos, em sua maioria, de orelhas das edições lançadas ao longo de sua produção e de comentários e/ou notas jornalísticas.

Esse bloco, finalmente, converge para a definição/pergunta de Cecim feita por ele mesmo: “um homem de palavras – esse homem de escrituras, eu sei quem é. Mas o homem que

sou, vivendo – o que é?”. Cantinho (2017) talvez tenha chegado a uma resposta que assoma como uma não-resposta, porque a obra é também isso:

Se os livros de Andara nos ferram a alma pela beleza poética, pela sua densidade metafísica, por outro lado, eles inquietam-nos profundamente pelo desassossego que nos causam, provocando um sismo que abala as nossas referências do que entendemos por literário: a narrativa, o contexto temporal e espacial da ação, o modo de contar uma história, desinstalando o leitor e baralhando as regras a que a narrativa o habituou. (CANTINHO, 2017)

Sim. “Estamos diante de uma autêntica e despojada forma de contar uma história” – conforme ela, perspicaz e sensivelmente, conclui.

## 2.2 A dupla Amazônia de Cecim: do *reduto da opressão* ao território do imaginário

O *Manifesto Curau*<sup>11</sup> foi publicado pela primeira vez em 1983 sob o título: *Flagrados em delito contra a Noite/Manifesto Curau, o Manifesto I*, representando bem o Cecim de um tempo de grande engajamento político-social. Vinte anos depois, surgiu a chance de apresentá-lo durante o Congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), evento ocorrido em Belém no ano de 2003, juntamente com o segundo manifesto: *No Coração da Luz/Segundo Manifesto Curau, ou não*. Para o autor:

*é uma Voz que se dirige, com menos ingenuidade, objetivamente cético-estóico-Sêneca apenas às Gerações Futuras. Nesse sentido, houve, em relação ao que o anterior propunha, uma redução de expectativas ou um des-iludir-se como libertação das falsas esperanças: - Como creio que as Mutações das Consciências se darão lenta e impura mente mescladas aos vícios mentais acumulados nas gerações passadas, tendi a inclinar minha esperança para um Dom da Vida: a Fugacidade dos Homens e das Coisas.* (CECIM, 2020, p. 97, grifos do autor)

É uma espécie de grito em defesa da Amazônia. É um texto que traz nas suas linhas o ar de provocação e, ao mesmo tempo, de insatisfação. Revisitando a entrevista que o escritor concedeu a Maria Cantinho, ele diz: *O homem é coisa que vive para dentro e para fora de Si — fui entendendo através da Viagem. Para fora, ele é o Ente: o Espanto que a Civilização quer domar* (CANTINHO, 2016)<sup>12</sup>. Essa declaração diz muito sobre o Ente situado na exterioridade, este que enfrenta a realidade fria das coisas, sem disfarce, sem máscaras. O homem que fala nos manifestos é o Ente que deseja o confronto, que lima as armas enquanto mira o inimigo, sabendo

<sup>11</sup> Utilizaremos o volume publicado pela Secult.

<sup>12</sup> Cf. Disponível em <https://revistacaliban.net/desse-viver-com-os-olhos-fechados-atrav%C3%A9s-das-palavras-se-tornando-imagens-f1e0a4bca43b>, acesso em 06 dez. 21.

que não está sozinho, porque se vira para a tropa e entoar o grito de guerra, como quem diz: - Então, vocês vão ficar aí parados enquanto eles nos dominam?

Além disso, embora suas narrativas sejam consideradas “narrativas poéticas subversivas” conforme assinalou Oscar D'Ambrosio (2020), comparando-a ao aforismo roseano “viver é perigoso”, esse caráter anárquico se evidencia às claras nos manifestos produzidos por Cecim. Mas por que a escolha do manifesto?

Em artigo intitulado “O Manifesto como poética da modernidade”, Bortulucce (2015) esboça uma conceituação de manifesto como gênero discursivo sem formato estrutural definido, mas articulando elementos que o caracterizam como tal, a exemplo do teor persuasivo e o tom de convocação:

De modo geral, entende-se atualmente o manifesto como um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando à ação e alertando para a necessidade de realização de algum tipo de mudança. Quanto mais ele circular entre as pessoas, mais ampla será sua repercussão. Sua estrutura é relativamente livre, mas alguns elementos são típicos de seu formato: o texto, que não deve ser nem demasiado curto nem muito extenso, possui estrutura de dissertação e tom de convocação, com presença de vocativos. (BORTULUCCE, 2015, p. 6)

Tanto no Manifesto de 1983 quanto no Manifesto de 2003, evidencia-se o tom de chamamento: *Parem um instante as agitações vazias. Olhem ao redor, observem, olhem principalmente dentro de vocês mesmos!* Nesse mesmo ar de incitação, o autor do **Manifesto Curau** provoca o leitor/ouvinte: *Enquanto ignorarmos isso, esse solo fértil, nem ênfase nem Cultura nos levarão um passo adiante.* Trata-se de uma convocação amparada pelo recurso da justificativa, a mostrar os porquês da necessidade e importância de uma determinada mudança: *Tudo isso vemos, e não vemos, não temos visto, como um espetáculo exposto à nossa consciência: o drama de um naufrágio. O naufrágio do modelo da civilização ocidental. Repetiremos sua encenação?* (CECIM, 2020, p. 104).

É então nesse tom provocativo que o **Manifesto Curau** lança o desafio aos que o podem ouvir – efetivar a *mobilização de uma operação política* para a qual é preciso pôr *em movimento também uma operação mágica*.

De acordo com Bortulucce, a segunda metade do século XIX “foi caracterizada não somente por uma proliferação de manifestos políticos, mas também pela apropriação do gênero por parte de grupos artísticos e literários”. Isso se deu principalmente pelas possibilidades de tornar evidente a emergência de um tema, “o manifesto aponta para a necessidade de uma

completa reorientação de um campo – cultural, político, histórico” (BORTULUCCE, 2015, p. 7).

Entretanto, ocorre o questionamento: qual seria o tema emergencial que justifica a produção de um Manifesto logo no início da jornada artística de Cecim? *É disso, enfim, que se trata. Desse poder. E nós o temos, mas ele dorme entorpecido o nosso sonho de região sem voz, sem identidade, sem alma – porque fomos “desalmados” pelo invasor:*

*Matar o olho culto herdado das tradições da opressão ocidental sobre nós.  
Abrir nesta noite regional um outro olho, nativo.  
Essas são as práticas urgentes. De uma perspectiva menos elementar, essa é a nossa fome mais urgente.  
Contra o colonizador, nacional e estrangeiro, mas sem a miséria da xenofobia rancorosa, e insistindo nos valores da insolência e da transgressão. (CECIM, 2020, p. 100)*

Nessa produção, de efeito mais documental do que literário, Cecim nos oferece alguns retratos da Amazônia tal qual ele conheceu: um lugar marcado pelas ações do homem, mais precisamente, do colonizador europeu. Logo nas palavras iniciais, ele declara: *vítimas de uma sociedade violentamente gerada pelos mais evidentes padrões de colonização, nossas chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso* (CECIM, 2020, p.100).

Trata-se de uma denúncia à qual não escapam as críticas a um processo de exploração que se dá em dois planos. No primeiro, há referência às atuações de cunho econômico e os evidentes efeitos dessa ameaça iniciada há alguns séculos e, tragicamente, atual. Nada mais absurdo aos olhos das comunidades tradicionais do que a devastação causada pelas madeiras, apenas para exemplificar uma das formas dessa afronta ao território amazônico. Em segundo plano, vê-se a preocupação do escritor engajado, *quanto à alienação interna da região, alimentada pelo colonizador, frequentador de um circo pacífico que ele aplaude para que se mantenha assim* (CECIM, 2012, p. 75). Aqui, Cecim chama a atenção para as manifestações da arte popular amazônica frequentemente folclorizadas pela cultura estrangeira. Para ele, *os nossos criadores cultos, repetindo um padrão do Ocidente colonizador, têm se apropriado dessa arte popular para apresentá-la sob a forma de um regionalismo inexpressivo, superficial* (CECIM, 2012, p. 75) – processo entendido como *uma estética imposta a nós*. E reforça: *aí se instala o reduto central da opressão, desse Ocidente autossuficiente e, em decorrência, rancoroso, reduto que as nossas confrontações libertárias com o colonialismo devem atacar cada vez mais* (CECIM, 2012, p. 69).

Eis uma face da Amazônia de Cecim, a mesma que sempre esteve no centro das discussões mundiais (hoje, mais ainda, tendo as grandes potências reconhecido os efeitos ambientais mundiais dessa desregrada devastação) e, não obstante, abafada pela ganância capitalista e as imposições neoliberais. Ou como ele diz: *e, no entanto, aqui se morre, se nasce em ondas, há a fome em estado crônico, homens doentes nos olham nos olhos às vezes com paixão* (CECIM, 2012, p. 73). Tais palavras que mais soam como lamento ou canto elegíaco também carregam a terna esperança de uma reviravolta se percebida sob outra perspectiva.

Historicamente, em 1879, registra-se o primeiro ciclo da borracha no Brasil, estendendo-se até 1912, cujos resultados trouxeram muita riqueza e “progresso” para a região. A goma elástica entraria, de vez, para a economia amazônica, ganhando o segundo lugar entre os produtos de exportação do Brasil logo abaixo do café. Entretanto, a História não pode negar o contraponto infeliz dessa euforia econômica:

Mas este **Paraíso Terrestre de Riquezas** logo se transformou em **Inferno Verde**, onde quase 30 mil falecem devido aos precários meios de transporte, falta de assistência médica, alimentação escassa e lutas nos seringais, principalmente doenças como malária, beribéri, febre amarela, icterícia, além de outras chagas amazônicas e os ataques de índios e animais selvagens e peçonhentos. (SARAIVA, 2018, p. 22, grifos do autor)

Paralelamente a essa condição de degradação que acomete não apenas os homens, mas também todos os seres vivos da floresta, o escritor lamenta-se no *Manifesto* pela aglutinação das expressões culturais tidas como um “regionalismo expressivo” ou uma cultura asfíxiada pelos padrões estéticos estrangeiros, calcados na imitação e na sua repetição. Para Cecim, a folclorização da nossa cultura tem sido ingenuamente propalada no território amazônico, elevando as formas expressivas mais essenciais à categoria do exótico e, portanto, produto de exportação. Contra isso, há duas possibilidades de fuga: a denúncia ou o ato revolucionário:

*É preciso denunciar essa operação, e insistir em criar meios para que essa arte se expresse por si, para que ela não seja expropriada. A outra alternativa, a de que homens de cultura busquem a cultura popular e a manifestem em sua própria arte, só pode ser um dado revolucionário quando vier sob essa forma, conforme foi declarada por Glauber Rocha na televisão: - **Sou um bárbaro e as minhas raízes são as culturas populares do Terceiro Mundo.*** (CECIM, 2012, p 75, grifos do autor)

Nesse intento, há que se reconhecer a outra face da Amazônia, esta que se apresenta como território do imaginário, onde se localizam as possibilidades de transfiguração e, com estas, o enfrentamento ou a resistência. Para o autor do *Manifesto Curau*, só o imaginário amazônico teria o poder de restituir à Amazônia os poderes plenos sobre a sua própria riqueza:

não mais a abundância de recursos minerais de outrora, ou o esplendor exaltado pelas famílias burguesas da região, coronéis e latifundiários, mas a grandiosidade de uma abundância inominável.

Nesse ponto, o *Manifesto* deixa de ser um canto triste para ser um grito de guerra em favor de um posicionamento “contra o regionalismo e ao mesmo tempo por uma revolução de região, só o mito e o delírio poderão alguma coisa”:

*E todos os sentidos advertidos contra os engodos de uma História feita contra nós, por dominadores contra dominados. Para realizarmos essa operação, precisamos aprender a ouvir as falas do inconsciente falante geral, que é de toda a região e de ninguém em particular – abaixo o emblema fixado contra a porta do imaginário amazônico, aquele que diz: **Propriedade Privada**. (CECIM, 2012, p. 77, grifo do autor)*

Um dos pressupostos dessa operação estaria na possibilidade de agir ou na capacidade do próprio homem amazônico determinar de alguma maneira a sua própria resistência, entendendo-se capaz de não se submeter às determinações do explorador. Essa capacidade de poder agir de outro modo, diferente do que se espera, é o que caracteriza a liberdade de não estar absoluta e previamente condicionado às limitações éticas ou estéticas.

É nessa dupla perspectiva que se evidenciam as *exigências do Manifesto Curau*, não sendo somente poéticas, mas também políticas, na medida em que se trata de um manifesto poético-político (CECIM, 2012, p. 81). A Amazônia de Cecim, a partir do *Manifesto Curau* – texto que mescla o referencial e o poético, podendo ser tomado como representativo do conjunto ceciniano – não deve ser vista de forma unilateral, na medida em que se apresenta sob diferentes perspectivas: as que a inserem no contexto claro de relações de poder, as que apontam possibilidades reais de resistência ou, ainda, a constituição de sua própria subjetividade.

Em *Verbo verde*, Cecim fala a respeito de seu projeto literário: *sou um Sonhador Prático. Não é por sonhar Andara que eu não mantenho um olho aberto sobre as perturbações do mundo visível ao meu redor*. Essa advertência refere-se diretamente à ideia de escritura como um ato político. E continua: *sonhar não é se alienar, ao contrário: é um engajamento profundo*. Aqui, Cecim enfatiza o universo onírico de *Andara* que é, ao mesmo tempo, a forma mais real e possível de denunciar as *tolices da racionalidade*.

Conforme vimos no item anterior, o *Manifesto Curau* tem essa pretensão, caso contrário não seria chamado de manifesto.<sup>13</sup> Desse modo, concordando com as proposições do

---

<sup>13</sup> “O caráter ambíguo do manifesto cria uma ponte entre o artista e a sociedade, pois a arte, uma vez autônoma das várias funções sociais, distancia-se da experiência vivida. Já que o conteúdo da arte está cada vez mais próximo da individualidade e das preferências particulares do seu criador, fica cada vez mais difícil encontrar uma poética

manifesto apresentado em importante evento que coloca a Amazônia como o alvo das discussões, pode-se reafirmar, sim, que a imposição do nosso imaginário cultural se configura como forma de revolução ativa. *Só a fábula insurrecta cravada na vida resgatará estética e historicamente a Amazônia dessa miragem: o padrão colonizador imposto a ela* (CECIM, 2012, p. 72).

### **2.3 Viagem a Andara no contexto das pesquisas acadêmicas**

Mesmo tendo decorridos 43 anos, quase metade de um século, da publicação de *A asa e a serpente*, primeiro livro de Vicente CECIM, pouco se tem escrito acerca de sua produção literária e/ou cinematográfica. Trata-se de um problema de causa e efeito: se a crítica não comenta, não pode haver maior circulação da obra; depois, se não há circulação, a obra não chega nas universidades pelas mãos dos próprios professores de literatura ou pelo próprio leitor através das livrarias.

Quanto à academia, a realidade não é diferente, mostra-se tão apática e silenciosa quanto as instituições culturais do estado. Entretanto, apesar do número restrito de trabalhos e pesquisas divulgadas sobre a produção de Vicente CECIM, dada a lista infinda de autores brasileiros e estrangeiros que constituem objetos de monografias, teses e dissertações no Brasil, arrolamos abaixo alguns que merecem menção. Ei-los.

Com uma proposta de análise “onirocrítica”, Polyanna Camêlo (2010) defende a Tese de Doutorado pela Universidade de Pernambuco intitulada “O beijo invisível do onírico: na linguagem imaginária de Andara”, pesquisa na qual a autora defende a ideia de que as condições sociais e tecnológicas atuais oferecem “maiores possibilidades de representação do mundo individual”. Para isso, Camêlo encontra no texto de Vicente CECIM elementos oníricos e próprios da mitologia amazônica, associados a uma abordagem baseada na alquimia e psicanálise. Trata-se de um trabalho que explora aspectos das artes visuais, tais como a pictografia, a pintura ou os desenhos de Leonardo Da Vinci, promovendo uma rica leitura da imagética visual: uma verdadeira imersão, portanto, no universo simbólico de Vicente CECIM.

---

que una o seu tema ao mundo da experiência vivenciada. O artista moderno encontra-se diante de um dilema: ao mesmo tempo em que conquista um discurso estético autônomo, livre para rejeitar todas as formas de convenções tradicionais de código e conteúdo, sente a necessidade de fazer circular sua produção num ambiente social dominado pelas regras da troca capitalista. É preciso, portanto, captar um público – mas como construir uma empatia entre este público e um projeto estético novo?” (BORTULUCCE, 2015, p. 11)

Em artigo publicado na Revista Investigações, Silva Júnior (2011)<sup>14</sup> traça interessante análise da obra *Ó Serdespanto*, enfatizando as configurações poéticas dessa obra relacionadas ao texto *Flagrados em delito contra a noite*, primeiro *Manifesto Curau*. Nesse artigo, o então doutorando elabora os elementos do imaginário relacionando-os ao conceito de “utopia” confrontado com as “visões de mundo hegemônicas” sobre o território amazônico. Em destaque a uma lógica não-linear no texto de Cecim, o autor enfatiza o processo de reinvenção poética sugerida pela presença de símbolos, imagens e narrativas que vão construindo e dando forma ao universo fictício de *Andara*. Em contraposição a esse espaço do imaginário, o autor relewa o caráter ideológico do *Manifesto* enquanto texto que assume uma posição política em face da exploração a que está submetida a Amazônia.

O manifesto de Vicente Franz Cecim expõe a necessidade inevitável e vital de modificar e renovar os hábitos, encontrar/inventar as brechas para a mudança social: transformar a literatura numa ferramenta de reinvenção da vida, num campo para a imaginação utópica de novos regimes sociais, regimes dialógicos e distantes da hierarquia imposta e sustentada por valores forjados pelo olhar estrangeiro. (SILVA JÚNIOR, 2011, p. 102)

Para o autor, a aproximação entre o real e a literatura não consiste num aprisionamento da força e da capacidade criadora da linguagem poética, nem na ideia de uma “literatura como mera operação de cópia” ou de “tradução exata da realidade”, mas que o uso poético voltado para o “uso ontológico” também revela o viés político da literatura (SILVA JÚNIOR, 2011).

Em 2013, enquanto participante do Grupo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas, Leomir Silva de Carvalho publica o artigo “A Transculturação Narrativa nos ‘Manifestos Curau’ De Vicente Cecim”, tomando como base o conceito de “transculturação” proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz e redesenhado pelo crítico uruguaio Ángel Rama, cujos pressupostos tratam de processos de contato entre culturas diferentes. Baseado nessa pesquisa, em 2014, Carvalho publica pela Revista Trama<sup>15</sup>, sob a orientação do professor Sílvio Holanda – pesquisador assíduo de Guimarães Rosa – o artigo intitulado “A narrativa transculturadora em Vicente Franz Cecim e João Guimarães Rosa”, texto em que traça uma análise comparativa entre o “Sertão” de Guimaraes Rosa e “Andara” de Cecim. Nessa abordagem, Carvalho & Holanda (2013) polemizam o termo “localismo restrito”, defendendo que a significação literária de ambas as obras ultrapassa essa restrição.

<sup>14</sup> Cf. Revista Investigações - Vol. 24, nº 1, Janeiro/2011

<sup>15</sup> Cf. Revista Trama - Volume 10 - Número 19 - 1º Semestre de 2014 pp. 65 - 79

Tal questão, especialmente em relação à Andara de Cecim, é muito revisitada pelos seus comentadores, pois a ideia de **Andara** como a representação da própria Amazônia tem suas objeções. Concluem os autores:

Assim, reunindo língua e estrutura literária à cosmovisão observa-se que a narrativa transculturadora reelabora o mito em ato de inventividade, que associa a função seletiva à de criação, instituindo os espaços narrativos tratados neste artigo, Andara e o Sertão, como lugares que abarcam o mito e de onde ele emana. Então, tradição e influxo modernizador se conjugam para constituir as narrativas de **Viagem a Andara** e de **Grande sertão** em seu caráter transculturador. (CARVALHO & HOLANDA, 2014, p. 78, grifos dos autores)

Em 2014, com Dissertação de Mestrado intitulada “Os animais da terra: do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e *storyboard*”, Michelle Marques, partindo da aproximação entre texto literário e produção cinematográfica, propõe um processo de transposição sígnica da obra de Vicente Cecim, de forma que esta construção estética se equipara ao texto literário. Apesar de “uma visão colonizadora e cheias de personagens estereotipados” observados na filmografia de Cecim, Marques (2014) destaca o caráter transfigurador e metafórico da obra ***Os animais da terra***, traço desviante dos clichês amazônicos. Assim, justamente nessa pretensão primeira de um enfoque mais plástico, a dissertação busca a imagética no texto literário, a exemplo da atmosfera de “mistério”:

Na busca de uma atmosfera nas cenas dentro da floresta que simbolize mistério, utilizamos uma espécie de **sfumato**, para indicar neblina, nevoeiro. Assim como em algumas cenas noturnas. [...] O preto também teve seu lugar simbolizando o vazio. Apenas focos de luz controlarão a existência de elementos nesse espaço predominantemente vazio. (MORAES, 2014, p. 86, grifo da autora)

A transposição da linguagem literária para a linguagem cinematográfica em nenhum momento subtrai o poder imagético do imaginário de **Andara** para o qual o enevado clima de mistério, o preto como vazio e os focos contrastantes de luz são elementos partilhados: *Através da Literatura a árvore que no Cinema tem suas raízes na Terra e a copa no Céu pode ser invertida e lançada de volta à sua origem no Mistério: a copa na Terra, as raízes no Céu. As duas são belas miragens.* (CECIM, 2016)

Na esteira dessa riqueza plástica da obra de Vicente Cecim, em 2016, em sua Dissertação de Mestrado (sob o formato de Memorial) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, sob orientação do professor e pesquisador Joel Cardoso, Alexandra Conceição destaca seu processo criativo com base nas produções cinematográficas de Vicente Cecim. Para tanto, apesar de restringir o texto às análises neste gênero artístico, a autora não deixa de tratar de elementos que também circundam o universo literário de Vicente Cecim.

Com o título “O Cinema de Vicente Franz Cecim nos anos 70”, a dissertação reconstitui cenas bastante significativas dessas produções, a exemplo desta descrita de *O Matadouro*:

Por fim, a barbárie se encerra. Deparamo-nos com a imagem de um animal já sem pele, todo molhado de sangue, porém vemos o seu olho que possui um olhar petrificado de morte. A Câmera abre e então percebemos que é apenas a cabeça do animal, que está em uma bandeja: que cena horrível! Não há como ficar impassível diante dela. O horror que se estabelece em nós, espectadores, é avassalador, terrível. Literalmente, percebemos que contribuímos para aquela cadeia de violência, porque fazemos parte desta cadeia alimentar e a alimentamos, consumindo-a, dando dinheiro e propiciando lucro àqueles que realizam toda essa barbárie. E voltamos ao homem com uma marreta à mão para reiniciar a carnificina e o sangue jorra. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 24)

Em 2018, com o objetivo de estudar a poética da transcrição em Vicente Cecim, Daniele Pimentel apresenta a tese de doutorado intitulada “A tinta do (in)visível: olhares sobre a poética da transcrição nas edições de ‘A Asa e a Serpente’, de Vicente Cecim”. Segundo a autora, a pesquisa trata de aspectos que “envolvem o Ser e as percepções de mundos (in)visíveis”, enfatizando “a imagem do labirinto”, enquanto espaço imaginário e a metalinguagem da escrita como recurso de transcrição. Nesse texto, destaca-se:

a multiplicidade de caminhos que se formam em Andara, enquanto metalinguagem, sugere um tipo de criação literária que, mesmo se tornando um livro visível, adere ao inacabamento pautado no incessante retorno aos textos. Compreende-se que esse é um dos pontos inventivos que fundamenta a poética da transcrição ceciniana no instante em que o escritor **revisita** suas próprias edições, o que lhe permite “alterar” o que antes era visível em determinada edição e trazer à tona o que não figurava antes na materialidade do livro. (PIMENTEL, 2018, p. 142, grifo da autora)

Essa vertente que destaca o “inacabamento” da obra, conforme propõe a tese a partir da obra *A asa e a serpente*, é perceptível nos demais livros quando da sua republicação – traço que nos forçou a fixar o objeto desta pesquisa na edição das *Iluminuras*, já que tais alterações poderiam incidir sobre o entendimento de vários fragmentos aqui transcritos.



Thaís Sales.

**“Um homem racional está perdido”.**

2022.

Técnica: Técnica mista s/ papel.

Dimensões: 210 x 297 mm.

Fonte da imagem: Acervo Pessoal

### 3 AMAZONIANDARA: AS VOZES DO DELÍRIO POR UMA REVOLUÇÃO DE REGIÃO

Os loucos  
E eles calam, já que a divisória  
dos sentidos já não mais vigora,  
e as horas, tanto quanto ilusórias,  
levantam-se e vão se embora.

À noite em geral, quando à janela:  
de repente, tudo bem.  
A mão no concreto a que se atrelam,  
alto o coração, como quem vela,  
e os olhos olhando o que retém

do jardim perdido ali no meio,  
recanto improvável e sossegado,  
que nos reflexos do mundo alheio  
vai crescendo além do seu quadrado.

Rainer Maria Rilke, **Poemas Completos**

O que poderia ser mais desconfortável numa sociedade de “normais” do que a presença do louco: este ser que se recusa a agir conforme as regras de “bem-viver”, contrariando as convenções sociais, como vestir-se bem, adequar as falas aos contextos, agir polidamente sem agressão ou utilizar a lógica padrão de um sistema linguístico?

Ao desviar-se dessas formas de imposição, o louco encontra outros modos de transmitir a sua verdade, sem temer o que poderia ser questionável por uma dada determinação racional. Talvez, por isso, a loucura tenha sido, assim como o amor e a morte, tema bastante referido na literatura ocidental, mantendo-se relativamente constante desde as tragédias gregas, passando pela bravura quixotesca, aos delírios do carioca Simão Bacamarte. O que há de comum nessa recorrência é que, justamente por seu caráter desviante, os loucos quase sempre assumem uma condição de exclusão social ou de descrédito em relação ao pensar racional, custando-lhe, muitas vezes, a liberdade ou mesmo a própria vida.

Dom Quixote, por exemplo, um dos maiores símbolos dessa loucura transgressora, teve sua biblioteca incendiada, tida esta como a fonte de seus delírios. E, embora o modo de resistência do herói de Cervantes seja frequentemente romantizado, sabe-se o quanto custou ao cavaleiro de La Mancha manter o seu universo imaginário. Isso também sai caro ao escudeiro Sancho que, mesmo por intenções ambiciosas, precisa acreditar, junto ao fidalgo, que o moinho era um monstro pronto a atacar ou que os padres beneditinos eram dois abutres vilões raptores de donzelas.

Não tão diferente ocorreu com Antônio Conselheiro, o homem real do sertão da Bahia, no seu Arraial do Bom Jesus, onde pregava ideias subversivas contra a polícia, a igreja e os latifundiários, em defesa do povoado da “cidade santa”. Registrada por Euclides da Cunha em “Os Sertões”, a Guerra de Canudos foi um dos eventos históricos em que fanatismo e subversão andavam *paripassu*, tornando-se uma tragédia nacional, alimentada, principalmente, pelas investidas repressoras dos comandos militares, órgãos representantes do governo. Destaca-se, nessa narrativa de cunho documental-histórico, que Antônio Conselheiro também não agiu sozinho: com ele havia outros igualmente “loucos”, justamente por compartilharem os mesmos ideais de liberdade.

Menos trágicas não foram as ações do personagem-narrador do “Cobrador” de Rubem Fonseca (1979), que passa a cometer certas brutalidades, as quais vão da recusa em pagar os serviços do dentista a estupros e homicídios. Sobre isso, a personagem confessa: “quando satisfação meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia” (FONSECA, 2004, p. 281). Este é o cobrador que também tem seu lado amoroso, mostrando-se como pessoa “normal” no convívio social – comportamento que se dá longe do espaço urbano marcado pelas limitações impostas pela classe burguesa.

Poderíamos seguir, enfim, construindo um longo painel ilustrativo composto por personagens desviantes de toda sorte: do mais tímido psicopata ao mais escandalosamente irônico e rebelde mocinho. E o que poderíamos eleger de comum entre eles? O elemento oposto, aquele a quem todo louco afronta, engana ou ignora, seja pela dor, seja pelo riso. Aliás, o riso da loucura é o contraponto do medo da morte e de todas as impossibilidades de vida, dadas pela efemeridade ou proibição moral.

Essa constante presença de personagens loucas em toda a história da literatura mundial reveste-se de ampla e diversa significação, deixando, porém, transparecer o que estas trazem em comum: a marca da exclusão, estigmas deixados pelas lutas contra a lógica determinista, traços de um desejo que não se deixou reprimir, violência explícita ou velada por parte de um dominador ameaçado pela rebeldia do louco.

Assim, a temática da loucura vê-se atravessando os diferentes períodos históricos, considerando-se, todavia, que cada momento da história tem o seu modo de representação e compreensão. Isso pressupõe dizer, por exemplo, que o “status” da loucura como tema literário, tomado a partir da Modernidade, ganha um formato multiforme e fragmentado, porque é dessa maneira que se constroem as novas estruturas literárias a partir do século XIX.

O painel a seguir oferece as informações necessárias para o entendimento da discussão que se dará posteriormente, pois é a partir dessas personagens de histórias separadas que será possível compreender de que forma se processam os modos de subjetivação propostos por Michel Foucault e, nesta abordagem, finalmente, a atuação dos loucos como ruptura.

Na ordem respectiva das narrativas em *Viagem a Andara*, apresentam-se: o “louco” de *A asa e a serpente*; o “Doidinho” de *Os animais da terra*; “Jacinto”, o cego de *Os jardins e a noite* que ouve as histórias do vento para recontá-las aos que chegam à sua janela e a personagem Sumiro de uma das suas histórias; Francisco D, o velho “um tanto louco” de *Terra da sombra e do Não*; os duplos de Josiel (Diadoné e Inácio Verana) em *Diante de ti só verás o Atlântico*; o estado de sonho e embriaguez dos sete homens na praia de *O sereno*; e o “Doidinho” de *As armas submersas*.

### 3.1 O louco de Santa Maria do Grão

*Um homem racional está perdido* (AS, 1988, p. 35) – adverte o narrador de *A asa e a serpente*, que, ao se defrontar com o seu opositor, o Sargento Nazareno, nele também se vê, porque em Cecim tênues são as fronteiras entre o que é e o que não é. Vamos à fábula:

A história narrada em primeira pessoa se inicia na praça da cidade de Santa Maria do Grão, num final de tarde, com a ressurreição do sargento Nazareno. O narrador, em analepse, congela tal cena para retomar uma série de fatos que culminam na morte daquele que agora é apenas um fantasma – morte causada pelo protagonista e justificada pelos atos violentos do *morto* contra as pessoas da cidade de Santa Maria do Grão. Ele conta que, no momento do embate, o opositor lhe cegou um olho, motivo de revolta suficiente para uma vingança. Retorna à cena, para narrar o reencontro do *fantasma*, ampliando o foco para a praça da cidade, um lugar público, visível e aberto. Por sua parte, o narrador declara que o ressuscitado deve ser morto pela segunda vez, a fim de trazer de volta a paz na cidade.

Nesse desenrolar, o fantasma Nazareno exige que os moradores venham lhe beijar a *mão esquerda* (aquela que não violenta nem ameaça), comando que estes não atendem por temerem reação vingativa, embora esta seja a condição que se inicie um diálogo de paz. Porém, já que ninguém, em sã normalidade, se encoraja a fazê-lo, surge a ideia de chamar o único louco da cidade, aquele que nada teme. Mas *quem irá buscar o único louco de Santa Maria do Grão?* (AS, 1988, p. 29) – tarefa, também, não muito segura, dados os perigos que este representa para a população. Daí a ideia de chamarem uma criança para esse papel, pois o ingênuo espírito infantil não faz distinção entre os loucos e normais.

*Eles mandam um menino, na esperança de que a inocência seja uma defesa contra todo mal.*

*Talvez porque o Nazareno havia desaparecido sua morte adentro um instante, o menino pode ir e voltou com o louco pela mão. Uma criança que avançava sonhando em nossa direção. (AS, 1988, p. 29)*

Como haviam previsto, o louco não hesita em atender aos pedidos do fantasma ou, ainda, contrariá-lo: *Vai e beija a mão esquerda dele*. Mas, ao inclinar-se para a direita (a mão opressora e violenta), os espectadores se apavoram: *Sobressaltos, desobediência, correram para agarrá-lo. Vi os seus dentes, que queriam morder aquela mão de um deus cheia de morte. Tomei o louco pela cintura e salvei a sua vida, afastando-o dali* (AS, 1988, p. 29).

Seguem as tentativas de negociação entre o fantasma e os moradores, a fim de que ele retorne ao lugar de onde veio, deixando a cidade em paz – ações que dispõem o louco no centro do enredo, contracenando com o morto. A cada gesto deste, uma reação do louco. Nazareno passa a dar ordens ao louco e, juntos, impõem caos e terror na cidade, mas para os que apenas assistem, *de longe, é uma comédia escandalosamente bela tudo isso* (AS, 1988, p. 28).

Assim, chega-se ao final com duas possibilidades de desfecho: na primeira, o protagonista “desculpa o morto”, deixando que ele “persiga a felicidade”, sem revolta; na segunda, o protagonista, quando perguntado se se sente revoltado pelo olho cego, não hesita em apunhalar o morto, *matá-lo outra vez pela cabeça, outras vezes pelas costas, outra vez pelos pés e por seus olhos que tentam essa luz inumana para nos submeter. É preciso não permitir que ele nos impeça de perseguir a felicidade* (AS, 1988, p. 56).

Há duas questões tangentes ao comportamento do louco nessa narrativa: por que o louco foi escolhido pelos moradores e por que o fantasma se dirigia a ele diferentemente dos demais? Em primeiro lugar, entende-se que há clara sintonia entre o louco e o fantasma: ambos estabelecem um tipo de comunicação que os outros não entendem. Assim, sem mostras de qualquer repulsa, o louco, desobedecendo ao pedido da população, beija, justamente a *mão direita* do sargento fantasma, aquela que mata. Nesse caso, o louco assume uma conduta diferenciada dos demais moradores de Santa Maria. Em segundo lugar, destaca-se a forma como o fantasma também reage às ações do louco: *Entretanto, quando o louco passa à sua frente o fantasma para de soprar a corneta e o chama, com um dedo indicador que se dobra, se dobra* (AS, 1988, p. 39). Ao chamar o louco, o fantasma enxerga nele possibilidades de controlar os moradores, estabelecendo com ele uma espécie de jogo.

*O louco ergue para os infelizes na praça um brilho no olho direito e um glaucoma no olho esquerdo. Contágio.*

*E passa a dar ordens com inesperada violência. Agora uiva mais alto que todo rumor dos miseráveis despertados pela corneta. Esperamos as instruções. Tudo se acalma. Um toque da corneta, um grito de loucura.* (AS, 1988, p. 39)

Entretanto, até quando o louco, conhecido pela rebeldia e transgressão, obedeceria às ordens do fantasma também enlouquecido? Foi, então, que, abandonando as instruções do morto, porém, o louco deu início ao tumulto do meio dia, ouvindo o sino da igreja soar como um sinal: *por mais furiosamente que o sargento fantasma tocasse, mandando à esquerda, o louco gritava à direita* (AS, 1988, pp. 40-41).

Esse gesto de desobediência pressupõe que, ante a uma determinada ordem ou voz instrutiva, o louco empreende ações de neutralidade ou negação. Enquanto todos tendem a seguir certos comandos impostos, o louco age conforme seus desejos. Nesse sentido, dois pontos podem ser destacados no contexto de *A asa e a serpente*: a) há entre o louco de Santa Maria do Grão e os demais moradores da cidade diferenças relevantes em relação à forma como enfrentam o fantasma vingativo; b) a clara subversão empreendida pelo louco implica um “jogo de verdades”, por meio do qual se pode reconhecer nele um poder tão imponente quanto o daquele que deseja controlá-lo.

### **3.2 A voz delirante de Doidinho contra o cego Dias**

Em *Os Animais da terra*, dois ambientes se intercalam: a plantação de urtigas onde homens trabalham como escravos, sob o comando do cego Dias, o capataz que chefia o grupo de trabalhadores; e a floresta onde convivem os seres vivos “insetos, peixes e aves” – espaço onde acontecem os mistérios da natureza, como a grande orgia da vida fecundando a mulher do homem cego.

Utilizando a técnica do flashback, a narrativa trata da misteriosa morte de Victor Nunes Sombra, o dono da plantação de urtigas, cujo método *foi cruel* e ao mesmo tempo provocou *riso para os policiais. Uma coisa humilhante* (AT, 1988, p. 62). A referência ao desfecho da história, conforme mencionado na última carta escrita pela vítima e endereçada ao seu capanga de confiança, cego Dias, confere à narrativa o devido suspense. O gênero epistolar utilizado nessa permite alternar as cartas trocadas entre patrão e empregado, intercalando-as às fitas gravadas por um terceiro personagem, o Doidinho.

Inicialmente, o narrador-personagem vai descrevendo o difícil cotidiano dos plantadores de urtiga, restrito apenas ao espaço da plantação e à casa onde ficam durante a noite. Logo nas

primeiras linhas, ocorre a descrição desses espaços: o primeiro é o lugar de trabalho onde os plantadores passam o dia; o segundo, é a casa onde pernoitam, onde deveriam dormir e descansar – o que não ocorre, devido aos efeitos do contato com a urtiga. Daí, passam a noite a se coçar, imaginando outros prazeres.

Nesse contexto, um dos homens trabalhadores da plantação de *Os animais da terra*, estando “doente” e não “servindo” como mão de obra, foi separado dos demais, à espera do dia em que se curasse ou fosse substituído por outro homem saudável. Com ele contracena o cego Dias que, na sua função de encarregado dos trabalhadores, tem a obrigação de relatar tudo o que acontece na fazenda ao coronel Vitor Nunes Sombra, deixando-o informado sobre a rotina e, principalmente, sobre o produto cultivado.

Essa é a rotina de trabalho na fazenda: de um lado, os plantadores de urtiga e, de outro, o capataz vigilante que trabalha para que tudo fique ao gosto do patrão. Entretanto, a presença intermediária do homem chamado de “doidinho” nas cartas enviadas ao patrão começa a fazer toda a diferença nesse contexto. Juntamente com as cartas escritas pelo supervisor Dias, seguem algumas fitas gravadas por Doidinho (assim o trataremos), contando uma história repleta de imaginação e descrições inusitadas e, portanto, bastante distinta do relato frio e sucinto escrito pelo cego Dias.

Desse modo, enquanto a primeira narrativa descreve a conduta dos trabalhadores em relação ao produto que cultivam e os resultados dessa produção, sob a segunda perspectiva – a da história contada pelo Doidinho –, o coronel vai recebendo informações paralelas, nas quais o seu encarregado (Dias) e sua mulher (Caminá) são o foco principal. Ambos os planos narrativos vão se alternando, de forma que o leitor deve estar atento às mudanças de falas, para as quais o narrador utiliza técnicas específicas, conforme veremos mais adiante.

Logo na primeira carta assinada por Dias contendo o relato sobre as últimas demandas, ele revela a sua preocupação com a esposa Caminá, a única mulher nesse ambiente povoado por homens, do qual precisa protegê-la a todo custo. Além disso, nessa mesma carta, ele também informa que está ficando cego.

Os dias vão se passando e, juntamente com as cartas endereçadas ao dono da plantação, seguem as fitas cassetes contendo as histórias do homem “doidinho”, quem o Dias tem o cuidado de descrever ao patrão: *primeiro é preciso dizer que a voz que fala nas fitas é de um dos meus homens. Segundo, que evidentemente ele não sabe o que está dizendo e nem* (AT, 1988, p. 70) – finalização incompleta.

Vale esclarecer que a dupla estratégia narrativa (cartas e fitas) permite ao leitor o acesso simultâneo aos três núcleos conflitivos: o da cegueira gradativa do capataz, o do estado de

sofrimento dos trabalhadores observados pelo homem doente e a libertação de Caminá. Tudo isso só é possível, porque, antes de chegar ao plano do narrador onisciente, o conteúdo das cartas e das fitas fora tomado como documento jurídico, sendo transcrito por um homem da justiça chamado Araújo, para fins de investigação da morte de Victor Sombra.

Nesse processo polifônico, destacam-se as Cartas escritas por Dias, através das quais ficamos sabendo que as falas gravadas nas fitas são ignoradas por ele, sem que estas despertem qualquer curiosidade sobre o conteúdo das informações, já que ao homem das fitas não se deve dar ouvidos:

*Já o doidinho, esse não para de falar quando a febre está alta. E veja, na história ele fala de si como se fosse um menino. Não é, foi um homem forte. Agora está mesmo abatido, fraco como um menino. Quase não consegue abrir os olhos com a febre. Estou esperando que se cure. O coronel sabe como eu sou. Ponho logo o doido para trabalhar o dobro. Só não me livro dele para não ter que ir à cidade procurar um outro. Mande dizer o que vai achando da história. Ele até se atreve a pôr Caminá nela, veja. Mas é a febre. Depois mando mais fitas. Segue o novo carregamento. Dias. (AT, 1988, p 77-78)*

Segue livre, então, o Doidinho para narrar os acontecimentos conforme os vai observando em seu entorno: desde o pesado cotidiano dos trabalhadores e seus desejos noturnos aos segredos do cego Dias, especialmente a existência de Caminá. As fitas contam como a mulher misteriosa é mantida presa pelo cego e de como ela passa a se tornar sua maior preocupação, condição que vai gerar um gradativo desinteresse pela missão de comandar o serviço, já que precisa redobrar a vigilância do espaço onde mantém aprisionada a esposa Caminá. Então, à medida que o Doidinho vai percebendo as impossibilidades do Dias ante à cegueira progressiva – conforme descreve nas fitas, vai criando meios de tornar a mulher alada acessível aos que a desejam, configurando-se como o mediador de ações capazes de mudar os rumos da narrativa.

Nesse processo, sabemos pela técnica narrativa, que os conteúdos das cartas vão diminuindo, ao passo que as vozes nas fitas ganham maior densidade. É claro que o cego não desconfia disto, ao contrário, passa a acreditar na mentira inventada pelo Doidinho: de que mergulhando o rosto nas águas do rio ele ficaria curado da cegueira. Inicialmente, ele refuta essa possibilidade, mas depois aceita, em vendo nela a esperança de recobrar a visão e reaver o total controle sobre os homens e Caminá que, devido à cegueira do esposo, passou a receber todas as espécies de animais em seu espaço íntimo.

Quanto ao crime cometido contra Vitor Sombra, tal como mencionado no início, foi descrito com detalhe sem que se esclarecesse quem foi o autor do crime. Enganado pelo Doidinho, Dias se perde na floresta na tentativa de recuperar a visão, enquanto Caminá, que

passara a ter contato com os trabalhadores e os outros seres da natureza, gera um filho, fruto de todos os que a tocaram: *O filho de Caminá ri. E quer também abrir a porta para ir brincar* (AT, 1988, p. 108).

Nessa narrativa, diante das possibilidades de mudar um dado cenário de opressão, dá-se uma ação transformadora – ação empreendida pelo Doidinho, considerado doente, débil e fraco. Esse estado febril, que o leva a delirar, mantém a ideia de anormalidade em contraposição ao relato objetivo e transparente contido nas cartas trocadas entre o Coronel e o cego. Assim, justamente por se tratar de uma história delirante, desregrada e desarticulada, consegue ultrapassar os raios da vigilância racional para impor a sua verdade.

### 3.3 Sumiro e o segredo incorruptível

A obra *Os jardins e a noite* desenvolve-se em dois planos narrativos. No primeiro plano, o narrador onisciente apresenta e acompanha a personagem Jacinto, um homem cego que fica à espera de ouvintes a quem conta as histórias que ele ouve do vento: *Espera e escuta as vozes do vento: Um homem numa janela. Não há como evitá-lo. E há vozes* (JN, 1988, p. 115). No segundo plano, Jacinto assume a narração, a exemplo da história em que conta detalhes de como cuidou de uma ave a quem chamou de Curau e de como ela o deixou cego.

*A ave era toda vermelha. Estava lá, parada. Parecia doente.  
Foi assim que tudo começou.  
Eu dei a ela o nome que quis. [...] é só abrir a boca e ficar com a primeira palavra que sair, é só nisso que há uma possibilidade de achar o nome oculto da coisa oculta.  
E aquela já não era uma ave como as outras, isso eu vi logo. Curau.  
Foi a primeira palavra que saiu da minha boca. Aquela boca ficou assim viva. Curau.*  
(JN, 1988, p. 117)

Jacinto narra aos ouvintes que, depois que ficara cego, passou não apenas a enxergar melhor as coisas, entendendo o que ocorre no íntimo das pessoas, mas também a ouvi-las do mesmo modo como ouve as histórias trazidas pelo vento. São estas mesmas vozes que ele reproduz, em terceira pessoa, aos visitantes, às quais se juntam as reflexões sobre a vida, o tempo, o medo e a morte. Nesse plano, Jacinto conta histórias de encantos, lendas e visões, reproduzindo vozes antigas que “falam de outro tempo de torturas”, como a história de Sumiro, *o inesquecível*, a qual trataremos com mais detalhes adiante.

Uma das histórias contadas por Jacinto tem como personagem principal Sumiro, um homem que andava sempre olhando para baixo, sem que ninguém soubesse o que procurava no chão de terra de certa comunidade. Os observadores, acreditando que ele escondia um segredo (não um segredo qualquer, mas algo muito ameaçador), arrastaram-no, por um longo trajeto,

para um determinado lugar, onde foram lhe tirando, gradativamente, todas as partes do corpo. Tratava-se de uma forma de castigo pelo incômodo silêncio e estranho comportamento – gestos ameaçadores para a comunidade.

Cada órgão do seu corpo era retirado lenta e ordenadamente, para garantir o claro entendimento por parte das testemunhas que assistiam ao episódio. A primeira parte que arrancaram de Sumiro foram os órgãos sexuais, a expor a sua intimidade, a sua vergonha, estendendo, depois, essa violenta subtração aos demais órgãos do corpo. Durante a narrativa, Jacinto vai fazendo pausas, a dialogar com seu ouvinte a saber-lhe as sensações, já que os recursos descritivos não o poupavam dos detalhes mais grotescos. Dessa forma lenta, Jacinto vai contando o processo de tortura aplicada a Sumiro, tais como as cenas de esfolamento, decapitação e outras formas de provocar a dor naquele homem. Enfim, os torturadores tudo fazem para que nada sobre daquele corpo desobediente, levando ao entendimento de que uma imposição haveria de ser posta em prática: todos devem ser iguaizinhos, sob a pena de se tornarem também espetáculo.

Assim como o drama vivido por Sumiro, outras histórias são trazidas pelo vento e reproduzidas por Jacinto, aquele homem numa janela que depois de cego passou a enxergar melhor o mundo, estando mais atento aos murmúrios da vida. Depois que o Curau furou seu olho, Jacinto perdeu o medo da noite, abrindo-se tanto a um passado de memórias vivas, quanto a um futuro que sempre chega, porque esperado. Enquanto espera, reflete:

*Eu me pergunto, um menino deve saber tudo?  
As histórias de Andara que tenho ouvido  
Aqui também acontecem coisas.  
Santa Maria do Grão também enlouquece  
[...]  
Às vezes, porém ela, a loucura, também pode vir se mostrar com uma cara mais de  
caretas, risos indefinidos e também dá um desespero de rolar no chão com gritos para  
se ouvir longe. (JN, 1988, p. 163)*

São as vozes de **Andara** soando para quem as quer ouvir, como Jacinto na sua janela de luz. E quando vier o Curau, a *estranha ave que cega os homens*? Jacinto insiste que não se deve ter medo, nem proteger os olhos. Ao invés disso, é necessário chamá-la, assim como se reza e provoca: *liberdade é uma noite escura?* (JN, 1988, p. 109).

Isso, talvez, possa justificar o estranho desejo de persistir no caminho errante – gesto de uma liberdade transfigurada, porque desejada e permitida por si mesmo, vendo-se nos outros pela sua própria alienação.

### 3.4 As alucinações de Francisco D, o velho louco

O que dizer, então, de Francisco D, o protagonista de *A terra da sombra e do Não*, cujos comportamentos chamam a atenção dos que o observavam? Quem é esse velho estranho que aparecera numa tarde indefinida, acompanhado de uma criança e um índio? O que procura o velho louco?

*Foi quando eles vieram.  
O velho.  
Assim um tanto louco, ou não. Coisas que não entenderemos.  
E se chamaria talvez Francisco D, ou teria um outro nome.* (TSN, 1988, p. 180)

As perturbadoras mortes por um animal *comedor de homens* são os motivos da busca incansável de Francisco D, o velho misterioso que, acompanhado do Índio Mura, apareceu em frente à casa da criança que caçava lagartos para se alimentar. Por vários e indefinidos dias, Francisco D e o Mura permaneceram ali próximos da casa até que conseguiram convencer a criança para juntos desvendarem o motivo dos “sumiços” de pessoas nos arredores da floresta e o consequente aparecimento de ossos. Depois de alguns dias, os três (Francisco D, o índio Mura e a criança) saíram em busca de descobrir o mistério que se tornara o maior temor dos moradores e turistas de Santa Maria:

*No outro dia, D veio arrastando uma perna e disse:  
- Tiveste o sonho do animal. Agora vens conosco. Tens a direção. Eu também sonhei o animal um dia e tendo visto o animal em sonho, desde então sigo as marcas.  
Agora, vem conosco. E outra vez estavam os caminhos ardendo diante dela.  
Deixou a casa com D e o mura à noite, meteu-se na floresta.* (TSN, 1988, p. 210)

Nesse percurso, Francisco D tem vários momentos de alucinação, febre constantes e delírios vívidos, tornando essa procura já uma obsessão. Até houve um momento em que declarou: *o animal não podia ser achado*. Mesmo assim procurava: *Na floresta, nas casas, e em todas as esquinas de Andara. Onde o animal teria a sua residência escura, terrivelmente, ali onde era mais humano, ele nunca soube. Invisível animal. E ele procurava* (TSN, 1988, p. 222).

Paralelamente à trajetória dos três personagens, a cidade vai vivendo sob as ameaças do comedor de homens, visto que as mortes não cessam, deixando sempre os mesmos rastros de ossos. Esse clima provoca medo e incertezas na população, cuja consequência mais notável é o fracasso dos negócios, já que os turistas estão sumindo e outros deixaram de visitar a cidade.

No entanto, um acontecimento-chave muda o rumo da narrativa: a população encontra o Mura revirando um monte de ossos:

*estão gritando lá fora não sei o que aconteceu vieram agora me dizer não sei como foi estão dizendo que ele foi visto remexendo um monte de ossos eu sabia deram o alarme todo mundo correu ele também corria na frente e então aconteceu aquilo que ninguém entendeu foram os pássaros vindo de todo lado com gritos ferindo as pessoas que faziam a perseguição dando fuga ao índio parece houve quem ficasse cego a bicadas. (TSN, 1988, p. 228)*

Entendendo que o índio seja o principal suspeito pelas mortes, iniciaram uma perseguição que passou a incluir também Francisco D e a criança – os três responsáveis pelos prejuízos a que a cidade Santa Maria do Grão passou a enfrentar, pois com o desaparecimento dos estrangeiros visitantes, a cidade vai perdendo as oportunidades prósperas de ganhos.

O desfecho focaliza o índio fugindo para a floresta, espaço sagrado e misterioso com quem tem profunda intimidade e, por isso, pode contar com a intervenção dos animais no processo de fuga. Já Francisco D, já velho e sem forças para correr, foi capturado e cruelmente torturado pela população, enquanto a Criança – o próprio narrador – consegue fugir para a floresta onde, sem muito esforço, encontra a fera que devora os homens ou o oculto motivo pelo qual a floresta deve manter-se viva.

### 3.5 Dos dias iguais aos voos insensatos: os duplos de Josiel

A narrativa *Diante de ti só verás o Atlântico* inicia com uma situação de normalidade, sem novidades, *dias fatigados*. Contra esses *dias iguais* seria necessário um dia *inesperado*, conforme assinala o narrador:

*Os dias estariam passando, em fila, um a um.  
E aquele haveria de querer ser um dia inesperado para o homem.  
Ele teria aberto os olhos com a luz da manhã e, também, abriria a porta, daria um passo para fora e ficaria parado olhando as coisas, ali, iguais, as de sempre.  
E ao seu redor nenhum indício haveria de que aquilo iria acontecer. Nada. Vocês sabem como é estar vivo. (DTA, 1988, p. 240)*

Assim permaneceriam os dias, não fosse o estranho chamado para que Josiel retirasse o rebanho do curral, a fim de salvá-lo da enchente prenunciada: - *Isto afunda* (DTA, 1988, p. 241). Josiel hesita: *nele se instalaria a dúvida* e não atenderia ao pedido. E, apesar de outras visões e acontecimentos, ele não desperta para essa longa e difícil missão, mantém-se parado, *olhando as águas crescerem*. Josiel era também animal encurralado, pois *há a proteção terrível do curral contra o risco de estar livre aqui fora* (DTA, 1988, p. 247).

Depois de cinco dias sem novidades, Josiel ouve a voz do vento e se deixa transformar em outro e passa a ser São Diadoné – *âncora e homem*, o novo guia comandado pelo vento, sem que houvesse dúvida ou medo:

*Herdeiro Diadoné.*

*O espantoso acontecimento de um homem que reconheceu o limite de suas forças e se tornou um outro, visão para conviver com visões.*

*E, tendo vindo o sexto dia, esse outro Josiel, Diadoné, decidiria partir.* (DTA, 1988, p. 251)

Então, São Diadoné *na manhã do sétimo dia abriria a porta do curral e iria, levando o rebanho* (DTA, 1988, p. 256). Adentram a floresta e na primeira noite, guia e rebanho repousam em um rio, continuando a viagem na manhã seguinte. A missão de São Diadoné estava quase cumprida e só terminaria quando ele tivesse a visão da ilha para onde todos deveriam ir. Sonhou. Depois disso, já não era mais Diadoné: é Inácio Verana quem dá continuidade à travessia. É ele quem encontra a *casa dos inocentes* onde vários animais se movem ao redor de uma Pedra (assim descrita com letra maiúscula).

Trata-se de uma cena revoltante, mas Inácio não se revolta, sendo que a condição para que o rebanho continue a travessia é o revoltar-se.

*Mas Inácio não sentiu revolta vendo aquela pedra naquela casa à noite. E se é assim, como ele poderá levar o rebanho?*

*Agora ele acorda num novo dia.*

*E então tudo quer voltar a ser como era antes.*

*Ouve-me, grita de dentro de Inácio Verana o segundo desaparecido, São Diadoné. Despertando.*

*Ouve-me, grita de dentro de São Diadoné o primeiro desaparecido. Josiel. Despertando.*

*E seria Josiel quem outra vez existiria, acordando ali na manhã.*

*E novamente Josiel, ele seria o mesmo homem, e já não seria mais porque teria sido outros nesta vida.* (DTA, 1988, p. 270)

Assim, a Josiel cabe encontrar a ilha e, para isso, segue fugindo e buscando: fugindo da *água negra*, dos *perseguidores reais, humanos*, dos próprios medos e egoísmos; buscando chegar no lugar onde o rebanho, cada um por sua própria natureza, possa continuar seu destino de ave, peixe ou homem. Aliás, esse desfecho não seria possível, *a menos que nós desejemos sim, sim que esse homem na praia possa ver enfim surgir das ondas e diante de si a ilha. A ilha. Por entre as altas ondas e a luz de sonho do Atlântico* (DTA, 1988, p. 286).

Onde a loucura se localiza nessa narrativa? Josiel não é apenas um homem ou um homem só: é o escolhido como guia para atravessar o rebanho, função impossível para o homem comum. Josiel é quem conversa com o vento, tem visões frequentes e sonhos proféticos – marcas do delírio, traços comuns utilizados na distinção dos loucos no Renascimento, período

em que, segundo Foucault (2017), os loucos eram considerados como visionários, dotados de poderes proféticos e, por isso, admirados e separados dos “normais”.

### 3.6 O ambiente alucinatório da lua-dupla e a loucura de estar vivo

No universo circular de *O Sereno*, destacam-se sete homens que se olham a si, num jogo caleidoscópico que lhes permite trocarem mutuamente de lugar, falarem e sentirem pelo outro: *Cheguei perto e vi: aquele dois tinham o meu rosto. Não um rosto para cada um como você tem o seu, eu tenho meu, veja. Um único rosto* (S, 1988, p. 292). É noite e eles estão numa praia, espaço de liberdade plena, ao redor de uma fogueira balançada pelo vento. É exatamente aí, nessa vasta praia da vida, onde o real se funde ao sonho, que o homem mergulha no mistério de toda existência: *somos homens reais, ainda que nos olhemos como fantasmas* (S, 1988, p. 310).

Nessa perspectiva, *O Sereno* revela-se como a experiência cósmica, nitidamente expressa no ambiente onírico, situado entre a lua branca e a lua amarela – nesse entrelugar do lusco-fusco, onde o homem não é capaz de definir fronteiras: *E no céu a lua branca agora havia desaparecido. E com as estrelas vinha a alucinada, a lua amarela* (S, 1988, p. 302). Esse clima de alucinação, permite aos sete homens numa praia, beberem, dançarem, criarem ilusões possibilitadas pela noite até que a realidade do dia chegue, trazendo consigo a angústia da claridade e eles iam ficando tristes: *Tropecei na areia que é a nossa vida por baixo, desejei que não fosse assim e não vi mais os dois homens nem a praia* (S, 1988, p. 291).

Os homens na praia revelam-se a si mesmos, numa interlocução dinâmica, cujos diálogos fragmentados fazem emergir, dentre antigas questões ontológicas, experiências oníricas que envolvem o sono e o sonho. Desse modo, não são apenas homens numa praia, cena fácil de abstrair: são sete homens, aparentemente noctívagos, sentados ao redor do fogo, sem rostos e comandados pela lua – corpo celeste que, apesar de mostrar sua face brilhante, tem a superfície obscura. Cecim comenta sobre esse aspecto em entrevista concedida a Rita de Cácia, representante do blog “O teatrofantasma”<sup>16</sup>:

*O homem é um contador de histórias, pelo menos aqui na Amazônia ainda é, lhe deem um fogo aceso na Noite e ele imediatamente passará a contar histórias, ao redor desse fogo, até o amanhecer e às cinzas, e conta para outros homens, ou seja, só para ele*

<sup>16</sup> Cf. CECIM, Vicente Franz. De uma entrevista de Vicente Franz Cecim. Entrevistador: Rita de Cácia. Abr., 2017. **O teatrofantasma [blog]**. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2007/04/de-uma-entrevista-de-vicente-franz.html>. Acesso em: 18 abr. 2021.

*mesmo dividido em dois – um que se conta e um que se ouve. Se vê isso claramente em “O sereno”, o sexto livro visível de Andara. (CECIM, 2007)*

Trata-se de um jogo, cujos participantes interlocutores se confundem e concordam que *todas as praias são a mesma praia*. (S, 1988, p. 302) Nesse cenário, passavam a contar histórias espantosas e levantar questionamentos acerca do corpo e da alma dos homens; *assuntos humanos em círculos*. Uma dessas teorias revela que vivemos uma espécie de migração, pois temos um pássaro dentro de nós, que *voa para longe porque é preciso que voe. Se não voa, não vê. [...] - É a migração que temos em nós. Um dia, em mim a ave vai voltar para o lugar de onde nunca deveria ter saído* (S, 1988, p. 303). As personagens tratam do pássaro-alma que precisa voar para longe até alcançar as estrelas; do contrário, pode ser transformado em mulher ou animal.

Ainda no plano da fábula, os homens observam um corpo indefinido vindo do mar: um ser com aspectos de homem, mas que se comporta como animal. Enquanto aquele misterioso ser vai se aproximando da beira, perguntam-se a si: *animal ou homem-animal?* Rosnando e grunhindo esse ser provoca um estado de hesitação nos homens que, por vezes, também *ruminam* e bocejam, invisíveis, afinal, são homens reais – entes sem corpos, *almas sem residência* ou apenas pássaros aflitos por um corpo vazio? E como seriam os corpos vazios? – perguntavam a si aqueles homens: apenas homens-animais-crianças numa praia.

A narrativa não responde à questão, deixando a indagação em aberto. Aquilo era a *loucura de estar vivo* – diziam. E dançavam, e bebiam, e gargalhavam. Sim, eram envolvidos por uma espécie de alegria infantil, até que, de repente, se dão conta de que o passeio acabou, permitindo a volta da tristeza do cotidiano sem novidades: *a tristeza voltou*.

### **3.7 O Doidinho e o jogo da areia:**

Em *Armas submersas*, livro que recebeu o título de *Música de areia* em edição anterior, a história fica por conta de um menino que narra, em primeira pessoa, as aventuras e as brincadeiras vividas numa praia.

*Estamos numa praia. Feixe de letras e se perde o sentido. Eu sou assim, desde que caí de uma pedra, lançado por uma onda, antes de ter morrido ouvindo o canto de um pássaro nessa praia, por isso, me chame como os outros o doidinho, por isso eu sou a letra oculta, principalmente na maré alta. (MA/AS, 1988, p. 370)*

Ele (Doidinho) e seus companheiros, também crianças, jogam o *jogo da areia*, cujas regras visam a castigar os jogadores que descrevem exatamente o que veem, enterrando-os vivos. Assim, nessa brincadeira, é preciso que os participantes tenham habilidade de distorcer uma imagem ou informação real.

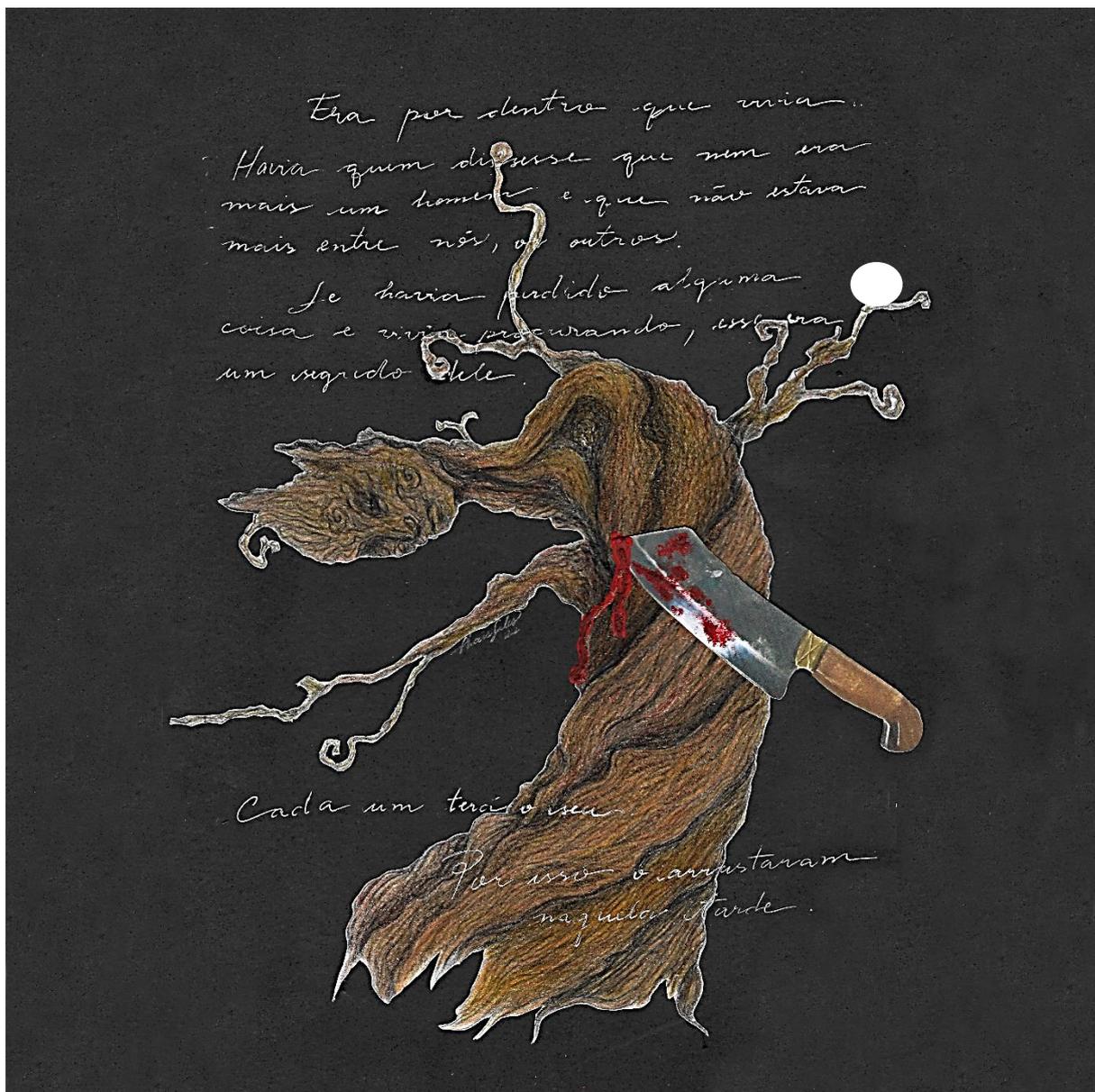
O outro jogo da areia descrito exige primeiro que cada um dos participantes seja identificado por uma letra, depois passem a se movimentar na grande praia e, em seguida, fiquem imóveis, a fim de formarem uma frase que faça sentido. E assim vão brincando em várias tentativas de posições, antes que a tal *nau negra* chegue. *Jogamos o jogo da areia uns com os outros, olhamos com medo aquela caixa negra, e esperamos, um dia, formar nesta praia, a configuração, a frase que nos dará a resposta que esperamos* (MA/AS, 1988, p. 336).

*O acaso havia nos distribuído pela praia, por vários lugares da praia. Parados. Um aqui, outro ali. Uns já embaixo da sombra das árvores, porque o mar está à nossa frente e a floresta atrás. Vejam a nossa vida visualmente. É importante que entendam, não temos nomes, nossos nomes são letras para que a frase possa se formar.* (MA/AS, 1988, p. 337)

Na descrição desses jogos, o narrador chama a atenção para O, o amigo que *tem medo de ser enterrado vivo porque não sabe mentir* (MA/AS, 1988, p. 337) – ação natural para ele, o narrador, dado a contar histórias. Entretanto, a mentira aqui não assume um sentido negativo, adquire, sim, a ideia de virtude, pois pode significar ingenuidade, fidelidade ou transparência. Não é à toa que esse traço também qualifica os loucos, aqueles que não sabem fingir.

Após a apresentação dos contextos delimitados no plano das fábulas, percebe-se, em geral, um movimento de segregação que distingue dominantes de dominados, confrontando sempre dois polos em oposição: o racional e o delirante, a sobriedade e a embriaguez, a sisudez do adulto e a fantasia da criança, a sanidade e o estado febril, a direita e a esquerda. São extremos distintos que, sustentados por verdades institucionalizadas, vão se constituindo como critérios unilaterais de seleção e exclusão.

Em contrapartida, há o espanto, o fato ideal para que ocorra a contravenção daquilo que massifica ou a reversão de uma condição de dominação para um estado de liberdade individual e/ou coletiva. Afinal, para que haja uma revolução, no sentido mais amplo do termo, é necessário que haja pontos de resistência.



Thaís Sales

**“Sumiro”**

2022

Técnica mista s/ papel

210 x 297 mm

Acervo Pessoal

#### 4 SUMIRO E O ANIQUILAMENTO DO CORPO: UMA HISTÓRIA DE EXCLUSÃO

O doido passeia  
pela cidade sua loucura mansa.  
É reconhecido seu direito  
à loucura. Sua profissão.  
Entra e come onde quer. Há níqueis  
reservados para ele em toda casa.  
Torna-se o doido municipal,  
respeitável como o juiz, o coletor,  
os negociantes, o vigário.

O doido é sagrado. Mas se endoida  
de jogar pedra, vai preso no cubículo  
mais tétrico e lodoso da cadeia.

Carlos Drummond de Andrade, **Doido**

Se os indivíduos numa dada comunidade tendem, convencionalmente, a andar de olhos para frente ou a tornarem claros e confessos os seus segredos mais íntimos, por exemplo, é natural que, nesse espaço, quem age de forma diferente sofra alguma prática de recusa ou exclusão. Isso é o que acontece a Sumiro: Ele *sempre tinha uns olhos baixos procurando no chão e não se sabia o que procurava. Nunca se viu ele levantar aqueles olhos um dia. Eles, os olhos daquele homem, se davam à terra. Só a ela* (JN, 1988, p. 143). Esse comportamento de Sumiro incomodava os que o conheciam, visto que *dias e dias ele vivia assim, vivendo apenas por dentro: havia quem dissesse que nem era mais um homem e que não estava mais entre os outros. Para mim, era* (JN, 1988, p. 143).

Mas não foi necessário que ele ousasse qualquer gesto de violência considerado como ameaça à integridade da comunidade onde vivia. Bastou apenas esse traço discordante para que Sumiro fosse cruelmente torturado, afinal, isso passou a incomodar aqueles moradores, uma vez que não poderiam conviver tranquilamente com um homem “esquisito” que nunca revelava o segredo de sua procura:

*Não sei que outra coisa podia ser aquilo, que como todo mundo andava, também comia e, às vezes, também dizia alguma coisa. Embora não se entendesse o que dizia. Se havia perdido alguma coisa, e vivia procurando, esse era um segredo dele. Cada um terá o seu, diz o cego.*

*[...] e por isso o arrastaram naquela tarde para mostrar que todos, todos somos iguais, homenzinhos, mistérios que têm que ser revelados custe o que custar para que tudo, o humano, fique sob luz que faça possa cortar, que se possa negar quando for preciso fazer mais um morto?* (JN, 1988, p. 143-144)

A fábula descreve que, além do desvio corporal que o mantinha diferente dos demais, Sumiro representava grave ameaça, já que absorto em seus pensamentos, estaria alimentando segredos ameaçadores da ordem e, por isso, é levado pelos algozes à cruel mutilação – cena que deveria ocorrer publicamente, às claras, de forma lenta, exemplar e espetacular.

Eles arrastaram Sumiro (não há elementos na narrativa que determine esse sujeito), pois não perdoaram a ideia de que, além de andar de olhos baixos (olhando sempre para a terra), falar o que ninguém entendia, ele ainda carregasse um segredo *que não se podia medir* (JN, 1988, p. 143).

Primeiro, arrastam-no para o lugar onde fariam a retirada ordenada dos órgãos. Lá, diante da plateia que seguia a cena, eles iniciaram a subtração dos órgãos, iniciando pelos órgãos sexuais, depois os olhos daquele homem “estranho” que vivia a olhar para o chão como se procurasse algo – comportamento não aceitável num lugar onde os normais devem olhar para a frente. Depois disso,

*Lhe cortaram as mãos, a terceira hora das facas. E isso aliviou uma dor nele, uma outra, uma dor apagando outra dor, veja, a dor que ele sentia antes, a dos pregos que o prendiam pelas mãos à árvore. Mas mal eles viram a nova dor nascendo, e a dor mais antiga sumindo no rosto dele, meteram outro prego, grande, preto, na sua boca. E assim não pode mais falar, embora não houvesse dito nada durante aquilo tudo, e não fosse mesmo dizer nada enquanto aquilo durasse.* (JN, 1988, p. 145)

Neste trecho, o narrador deixa clara a intenção dos torturadores em causar dor ao castigado, a ponto de observarem o momento exato em que uma dor se esvaía para que pudessem provocar a seguinte. A intensidade e duração dessas dores ficaram por conta de um verbo que, mesmo estando no pretérito perfeito, carrega a significação de um tempo longo do fato quase inacabado: *E durou* (JN, 1988, p. 145).

Depois dessa cena, o narrador passa a relatar o momento em que os torturadores colocam Sumiro dentro de uma árvore, o que iniciaram abrindo o tronco, espaço aberto onde empurraram o corpo do homem ou o que deste restara. *Sim. Cada um entenderá da sua maneira. É. Cada um é um outro. Mas veja, era o que queriam* (JN, 1988, p. 145):

*Olhando, mais tarde, não se podia saber onde ele estava acabando e onde começava a árvore. Foi assim. É que eles tinham aberto o tronco dela, na quarta hora das facas, e metido o homem dentro da árvore, uma parte aparecendo, outra oculta. Queriam desse modo fazer dele cada vez menos um homem. Tirar dele todo mistério que ainda tivesse. Fazer dele árvore.* (JN, 1988, p. 145)

Enquanto isso, o narrador e as outras testemunhas assistiam a tudo: *Não fazíamos nada. Tinham o homem na árvore. Decidiram dar comida a ele para que durasse mais. E aquele homem então, ex-nosso vizinho, Sumiro, aceitou a comida deles* (JN, 1988, p. 145). Mas o que parecia um sinal de piedade, não o era, dando prosseguimento à tortura:

*No dia em que quis pôr para fora a comida, não pode.  
Tinham fechado a saída.  
Teve que sofrer as dores comuns.  
Então parecia ainda mais um homem.  
Isso eles notaram. Viram que não deviam dar comida a ele, e não deram mais.* (JN, p. 146)

As pausas da narrativa são apenas para prolongar os atos de crueldade. Utilizando verbos no pretérito imperfeito, o contador de histórias estende aquele tempo de maldades intermináveis: *As nuvens **continuavam** no alto. A chuva não **caía**, aquela chuva, e ele não **morria**, aquele homem na árvore, nem **deixava** de ser homem, nem **virava** árvore de uma vez. Nem **tinha** nada para nos dizer. **Olhávamos*** (JN, 1988, p. 146, grifos nossos).

Veza ou outra, eles se voltavam para Sumiro, como se quisessem compreender tudo o que ocorria, dúvidas também instaladas no imperfeito, pois como descrever o que se passa no interior de um homem mediante seu próprio suplício?

*Estava ali, perto. O homem na árvore. E no entanto bem distante daquele lugar alguma coisa **mudava** nele. **Ficava** nos seus sonhos, onde nada daquilo **estava** acontecendo.  
Nele, nos sonhos que **tinha**, às vezes **deviam** entrar uma ou outra as vozes deles, que **faziam** guarda junto à árvore.* (JN, 1988, p. 146, grifos nossos)

Mas eles, os torturadores, queriam a aniquilação total daquele homem que desrespeitava as leis dos normais e que por isso deveria ser castigado na frente das testemunhas, a fim de que estas também não ousassem repetir gestos estranhos e ameaçadores, como esses de andar de cabeça sempre voltada para o chão. Então, quanto ao fato de Sumiro ainda ouvir vozes, eles furaram seus ouvidos e cortaram suas pernas para que nunca mais andasse daquele jeito:

*[...] quando veio outra hora para as facas e furaram os ouvidos. E o deixaram inteiramente só, num branco, e se fez um silêncio como não se sabia que existisse. E assim ele não pode mais ouvir quando novas horas para as facas vieram, em ondas, umas após outras, suando, e arrancaram suas pernas para que não andasse humano nunca mais, e isso, acho, já lhe acontecia como se fosse a um outro, numa outra história, e nessa história talvez queriam arrancar dele sua alma. Para trancá-la numa*

*caixa de madeira. Madeira da árvore. A árvore em que seu corpo desaparecia como coisa humana. (JN, 1988, pp. 146-147)*

O que mais restaria àqueles homens para que enfim ficassem satisfeitos? O que então poderia ser mais cruel do que a zombaria ou o riso da indiferença?

*Tiraram a cabeça dele para jogar com ela. E ele entendeu o vazio. Os que faziam a guarda ao redor da árvore se divertiram, riram, é que o homem é sempre uma criança, me pergunto. Riam e atiravam a cabeça uns para os outros. Era para passar o tempo, ali. Jogavam-na de um lado para outro, a bola mágica, voava entre aqueles homens, e isso sem que ele se sentisse humilhado com nada. (JN, 1988, p. 147)*

*Sem que ele se sentisse humilhado com nada*, repetimos. Ora, como um homem pode chegar ao ponto de tamanha tortura sem se sentir humilhado, sem reclamar ou pedir clemência? Isso era o que mais importunava aqueles homens, uma vez que já o tinham transformado em pedaços, fragmentado seus sentidos, sem que isto o tenha abalado. O desejo era trazê-lo de volta para que pudessem infligir novamente todas aquelas formas de crueldade. Mas como fazê-lo? Eis o fato:

*Eles trouxeram a mulher que havia feito Sumiro. Puseram ela na frente da árvore. É que então tinha descido sobre aqueles homens um desespero. O de ter perdido Sumiro nesta vida. Com isso queriam trazê-lo de volta. Onde estaria ele agora? Se reuniram então e falaram. Embaixo de uma árvore, afastados. Depois voltaram. Vamos fazer assim, se disseram. E fizeram. Para que Sumiro voltasse, foram buscar onde achavam que ainda estava, arrancaram as roupas da mulher. Pegaram no corpo dela. Ali na frente da árvore, para que o homem visse sem os olhos. (JN, 1988, p. 147)*

Então, quando nada mais restara de seu corpo, *beberam o sangue, roeram os ossos, secaram a pele* e, não satisfeitos, iniciaram o apagamento da família: a mãe, o filho e com eles toda possibilidade de memória.

Comparado ao episódio fictício de Sumiro contado por Jacinto em *Os jardins e a noite*, alude-se ao caso de Damiens descrito logo nas primeiras páginas de “Vigiar e punir”. Por essa referência, Foucault traz aos questionamentos atuais um exemplo de prática punitiva ocorrida em 1757: a execução pública de Damiens, condenado de acordo com a ordenação de 1670 que vigorou até a Revolução Francesa:

Depois desses suplícios, Damiens, que gritava muito sem contudo blasfemar, levantava a cabeça e se olhava; o mesmo carrasco tirou uma colher de ferro do caldeirão daquela droga fervente e derramou-a fartamente sobre cada ferida. Em seguida, com cordas menores se ataram as cordas destinadas a atrelar aos cavalos,

sendo estes atrelados a seguir a cada membro ao longo das coxas, das pernas e dos braços [...].

Uma vez retiradas as quatro partes, desceram os confessores para lhe falar; mas o carrasco informou-lhes que ele estava morto, embora, na verdade, eu visse que o homem se agitava, mexendo o maxilar inferior como se falasse. Um dos carrascos chegou mesmo a dizer pouco depois que, assim que eles levantaram o tronco para o lançar na fogueira, ele ainda estava vivo [...]

Em cumprimento da sentença, tudo foi reduzido a cinzas. O último pedaço encontrado nas brasas só acabou de se consumir às dez e meia da noite. (FOUCAULT, 2014, pp. 09-10)

Análoga à mutilação histórica de Damiens, a tortura aplicada a Sumiro configura-se como a representação da não-aceitação de uma determinada conduta social tida como criminosa e que, por isso, deveria receber punição. Ambos são motivo de espetáculo público como lição coletiva sobre os modos de conduta, estendendo os efeitos da tortura individual às testemunhas – multiplicação dos gestos, ecos de uma história a ser sempre lembrada.

#### **4.1 A loucura como discurso de verdade na perspectiva de Michel Foucault**

A “História da Loucura na Idade Clássica”, livro publicado em 1961, inicia advertindo que, até o final da Idade Média, a lepra “deixou estéreis” as cidades, tornando-as “inabitáveis durante longo tempo”. Trata-se de um registro inicial em que são perceptíveis os malogros de um tempo de segregações, por exemplo, o fato da desaparecimento dos leprosos sem que tenha havido quaisquer registros de sua cura: “estranho desaparecimento, que sem dúvida não foi o efeito, longamente procurado, de obscuras práticas médicas, mas sim o resultado espontâneo dessa segregação”, cujas intenções era pôr fim aos focos de infecção (FOUCAULT, 2017, pp. 4-5).

Seguinte a isso, pobres, vagabundos, presidiários e “cabeças alienadas” ocupariam o lugar dos leprosos. Ou seja, a lepra abre espaço às doenças venéreas não apenas pelo modo de segregação dos novos doentes, mas também para “assegurar-lhe um tratamento”, apesar de envolvida num “conjunto de juízos morais”: a “compreensão médica”. Assim, aos acometidos das doenças venéreas logo se misturaram os loucos, num “espaço moral da exclusão” (FOUCAULT, 2017, p. 8).

A loucura torna-se, a partir de então, o “novo espantalho” de uma sociedade que se pretende “normal”. Daí, o fato de a Renascença conceder-lhe um lugar: a “Nau dos Loucos”, navio construído com o fim de abrigar esses “passageiros incômodos”, de quem as cidades desejam livrar-se. Registra o pesquisador que a época fazia apologia à composição dessas naus, “cuja tripulação e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma

grande viagem simbólica que lhes traz senão a fortuna, pelo menos, a figura de seus destinos ou suas verdades” (FOUCAULT, 2017, p. 9).

Entretanto, no começo do século XVII, a loucura recebe novo tratamento: o internamento, método que não faz parte de uma conduta médica, mas está a serviço de uma estrutura semijurídica que decide, julga e executa além dos tribunais. Encarada como doença mental, a loucura tornar-se-á objeto de investigação científica, ficando a cargo dos médicos e psiquiatras traçarem o diagnóstico definitivo em que “os poderes de decisão eram entregues ao juízo médico” (FOUCAULT, 2017, p 127).

Isto colaborou em muito para a manutenção das casas correcionais, onde os loucos, marcados pelo “desatino”, eram submetidos a tratamentos experimentais, tais como a “imersão dos maníacos em água gelada” para que fosse purificado pelo elemento e a “máquina giratória”, técnica para curar a “melancolia”.

Colocam-no na máquina giratória, imprimindo-lhe um movimento cada vez mais rápido. O efeito supera o esperado, as vibrações foram demais; à rigidez melancólica substitui-se a agitação mecânica. Mas passado esse primeiro efeito, o doente recai em seu estado inicial. Modifica-se o ritmo, então: a máquina é posta a girar rapidamente, sendo detida a intervalos regulares, e de um modo brutal. (FOUCAULT, 2017, p. 321)

Para Foucault, embora tenha se dedicado incessantemente aos estudos da libido e os instintos de morte nos sonhos (o que promoveu maior avanço na área dos estudos mentais), Freud foi inovador quanto à prática da escuta – cujo trabalho lhe rendeu muitas referências acerca da linguagem e suas possibilidades:

Freud retomava a loucura ao nível de sua **linguagem**, reconstituía um dos elementos essenciais de uma experiência reduzida ao silêncio pelo positivismo. Ele não acrescentava à lista dos tratamentos psicológicos da loucura uma adição maior; reconstituía no pensamento médico a possibilidade de um diálogo com o desatino. (FOUCAULT, 2017, p. 338, grifo do autor)

O ensaio bibliográfico que prefacia a obra “O mal-estar na cultura” destaca que “Freud não é apenas o Pai da psicanálise, mas o fundador de uma forma muito particular e inédita de produzir ciência e conhecimento”. Segundo os autores, Freud instaurou uma ruptura com o pensamento racional e cartesiano que nesse cenário “perde seu lugar exclusivo e egrégio”, tornando a clínica psicanalítica como a “verdadeira descoberta de um método de trabalho capaz de expor o inconsciente, reconhecendo suas determinações e interferindo em seus efeitos” (ENDO & SOUSA, 2019).

Ao final do século XVIII, uma nova experiência com a loucura produz um homem louco que deve ser curado ou encerrado num espaço alheio à sua verdade, num lugar onde não pode

viver a sua loucura. Nesse sentido, “não são mais as leis do mundo que lhe escapam, mas ele mesmo é que escapa às leis de sua própria essência” (FOUCAULT, 2017, p. 88):

É estranho que tenha sido justamente o racionalismo quem autorizou essa confusão entre o castigo e o remédio, esta quase-identidade entre o gesto que pune e o gesto que cura. Ele supõe um certo tratamento que, na articulação precisa entre a medicina e a moral, será ao mesmo tempo uma antecipação sobre os castigos eternos e um esforço na direção do restabelecimento da saúde. O que se procura no fundo é a artimanha da razão médica que faz o bem ao fazer o mal. [...] A repressão adquire assim uma dupla eficácia, na cura dos corpos e na purificação das almas. (FOUCAULT, 2017, pp. 87-88)

No capítulo final de “História da Loucura”, intitulado de “O Círculo Antropológico”, Foucault (2017) adverte que, entre a experiência clássica e a noção mais recente da loucura, há apenas uma “reestruturação”, visto que ambas consideram, do mesmo modo, as práticas e os conceitos de uma verdade racionalizada. Em todos os casos, trata-se de um cerceamento da liberdade, diferenciando-se apenas nas formas, já que os efeitos pretendidos eram os mesmos: calar, docilizar, segregar.

Nessa reconstituição da sua obra, Foucault descreve os variados modos de tratamento a que foram submetidos os loucos desde a Idade Média até o limiar do século XX. Em outras palavras, o termo “loucura” assume concepções variadas correspondentes aos contextos de cada época, distinguindo-se diversamente de acordo com práticas de poder instituídas nesses períodos. Para isso, o filósofo utiliza-se largamente de exemplos individuais e coletivos, fatos isolados ou esquecidos pela cronologia da história oficial, demonstrando o que ele chamou de modos de subjetivação.

Pela “História da Loucura”, por exemplo, entende-se que na Idade Média, o louco fora concebido como um profeta, detentor de um saber diferente ou poder divino, enquanto que no renascimento, os loucos foram os figurantes da “Nau dos Loucos”, navio que, embora lá os mantivesse distantes da cidade “pura” e “sã”, circulava livremente pelos mares, espaço amplo onde poderiam viver com maior liberdade a sua loucura.

Mais à frente, século XVII, o louco terá seu espaço de segregação, agora espaço de encarceramento, onde, estando entre os seus iguais, também terá certa “liberdade” para viver a sua loucura. Entretanto, para Foucault, essa liberdade se dará sob um paradoxo: ele é internado num lugar onde coexistem “o mal e a punição, a libertinagem e a imoralidade, a penitência e a correção”. Em outras palavras: trata-se de um espaço onde imperam, muito mais que liberdades, as formas de cerceamento: a “loucura só é possível a partir de um momento bem distante, mas muito necessário, em que ela se arranca a si mesma no espaço livre de sua não-verdade, constituindo-se com isso como verdade” (FOUCAULT, 2017, p. 507).

Nessa perspectiva, pode-se dizer que cada época se caracteriza pelas relações de poder que são empreendidas conforme as verdades institucionalizadas, não havendo uma constância ou continuidade no processo histórico. Desse modo, Foucault defende a “descontinuidade” da história, pois, enquanto muitos sistemas de pensamento veem no processo histórico uma sequência de fatos, ele enxerga rupturas.

Ao discutir o conceito de verdade – tema caro aos estudiosos de todas as épocas –, o filósofo francês busca compreender como esse termo tem sido relativizado, modificando-se a cada período da história, sustentando a inexistência de uma verdade universal capaz de guiar povos e sociedade por séculos. Da mesma maneira, em se tratando da loucura, assenta que não há conceito estático para o termo, uma vez que a distinção entre loucos e normais foi adquirindo modos diferentes de concebê-la no seio da sociedade, a depender dos discursos de verdade instituídos em cada época.

#### **4.2 As práticas divisoras na distinção entre loucos e normais**

Em sua “História da Loucura”, Foucault (2017) viabiliza a compreensão do que vai chamar depois de “constituição dos saberes” e os modos como os discursos são produzidos em vários períodos da Idade Clássica. Dessa fase, chamada pelos leitores e reconhecida por ele como “arqueológica”, também fazem parte “O Nascimento da Clínica”, publicado em 1963; “As palavras e as Coisas”, com primeira publicação em 1966; e a “Arqueologia do saber”, em 1969. Tais obras se ocupam das investigações sobre as práticas discursivas que constituem os sujeitos no contexto de cada época.

Em 1975, Foucault publica “Vigiar e Punir”, dando início à segunda fase, conhecida como genealogia do poder, à qual se soma o primeiro volume de “História da Sexualidade: a vontade de saber”, publicado em 1976. Daí a pertinência do fenômeno “poder” em sua obra, de onde derivam “macropoder”, “micropoder” ou “poder disciplinar”, sendo estes relacionados posteriormente à ideia de “governo” – conceitos convergentes para uma discussão acerca das relações de poder, exclusão e/ou resistência.

Os textos de Michel Foucault produzidos na década de 70 e organizados em “Microfísica do Poder” (2021) têm como tema central as relações de poder nas sociedades modernas: como se configuram, se difundem no corpo social, se exercem por meio das instituições e quais os mecanismos utilizados na produção de verdades ou as resistências que pressupõem.

A coletânea é composta por 17 textos, em que se evidenciam três pontos centrais: o primeiro trata da rejeição de uma identificação entre poder e aparelho de Estado ou lei em direção à defesa da existência de “micropoderes” que se expandem por toda a sociedade; o segundo refuta a ideia de poder apenas como repressão, incluindo-se o seu caráter disciplinar e normalizador; e o terceiro analisa o saber como um dispositivo político produzido e intensificado pelo poder:

É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detém exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 2021, p. 284)

Nessa mesma lógica, no décimo segundo texto dessa coletânea, intitulado “Soberania e disciplina”, Foucault parte da seguinte pergunta: “em uma sociedade como a nossa, que tipo de poder é capaz de produzir discursos de verdade dotados de efeitos tão poderosos?” (FOUCAULT, 2021, p. 278). Tal questão segue as mesmas indagações acerca da exclusão da loucura e da repressão da sexualidade infantil – dois fenômenos que se utilizaram de “instrumentos próprios, de uma lógica própria”, movimentando os “agentes reais” (família, vizinhança, pais, médicos) como sustentação do poder hegemônico (FOUCAULT, 2021, p. 287).

Em outras palavras, as formas de distinguir um sujeito saudável, normal, não delirante depende de um gesto de força ou cesura que, estabelecendo a tal divisão, opõe esse indivíduo ao seu outro, por um claro processo de exclusão. Nesse sentido, o sujeito normal, racional é uma figura que se desenha historicamente, pensado sempre em oposição àquilo que ele não pode ser: o louco, o diferente. Por essa forma cartesiana de subjetividade, as pessoas tidas como delirantes, promíscuas e pobres serão excluídas por saberes racionalizados que os querem afastados.

No contexto desse questionamento, Foucault exemplifica que a burguesia não se importa com os loucos ou os delinquentes sexuais, mas se interessa pelo “conjunto de mecanismos que controlam, seguem, punem e os reformam, tudo isso para uma eventual

utilidade econômica” (2021). César Candiotti, em “Subjetividade e verdade no último Foucault”, reforça que:

quando trata dos jogos de poder em torno da loucura e do crime, respectivamente nos livros *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) e *Surveiller et punir* (1975), [Foucault] busca saber como são constituídas determinadas práticas cujos efeitos implicam a produção de discursos verdadeiros sobre a razão alienada e sobre o caráter criminoso. A constituição do indivíduo louco e do indivíduo criminoso encontra-se atrelada às práticas sociais de aprisionamento e de encarceramento que, por sua vez, acarretam a produção de sujeições. (CANDIOTTO, 2008, p. 89)

Nessa ótica, os mecanismos de poder que trabalham na produção dos sujeitos seguem as diretrizes dos saberes que se constituem como verdades indiscutíveis, a partir das quais se efetivará o controle social e a conseqüente objetivação dos indivíduos. Guiados por esses discursos de verdade, as forças hegemônicas tornaram efetivas as “práticas divisoras” que passaram a distinguir os loucos dos “normais”. Ao serem respeitados como normais ou serem taxados de loucos, os indivíduos criam representações de si mesmos, em conformidade com o que se estabelece como “normal” ou pelo que define o *status quo* de uma dada sociedade.

Essas “práticas divisoras”, pois, objetivam os sujeitos pelas formas diferentes ou “aceitáveis” como estes interagem com o meio. Muito disto é observável no próprio corpo do sujeito: sua voz, suas vestes, seus pensamentos ou gestos, partindo conseqüentemente para a prática de ações controladoras e excludentes. Uma dessas formas de controle está no exercício da linguagem, conforme Foucault retoma em “A Ordem do Discurso”:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 2014, pp. 10-11)

Nesse viés, é preciso tomar o corpo como o espaço-mor de representação do eu-humano em oposição ao seu outro semelhante. É pelo corpo que o homem se difere do que pode ser caracterizado fisicamente como animal, ou no plano mais abstrato, como divino ou transcendente. Ressalte-se, ainda, que é ao corpo do homem, enquanto sujeito historicamente localizado, que o poder imprime suas variadas formas de vigilância, pois, à luz de Foucault, pode-se dizer que o poder age sobre os corpos e por dentro do corpo, da superfície da pele aos órgãos internos comandados pelos sentidos.

Tanto no verídico caso de Damiens, quanto no evento fictício de Sumiro, as práticas punitivas utilizam-se de dispositivos prisionais associados aos dispositivos jurídicos formadores de uma sociedade punitiva, determinantes sobre quem será incriminado ou absolvido, encarcerado ou torturado. Em ambos os casos, essa punição ocorre como “interdição” ou proibição.

Assim como no caso de Damiens, Sumiro foi arrastado para que se tornasse espetáculo em praça pública/floresta, onde as testemunhas pudessem assistir ao insuportável. O castigo, desse modo, não atingiria apenas o acusado, mas também os que eram obrigados a assistir, mostrando-lhes a existência de uma ordem a ser obedecida em detrimento de qualquer sentimento de piedade.

A partir do século XVIII, surgem novas práticas punitivas: o poder substitui a ação prioritária de “interditar” pela ação de “produzir”, tornando-se, nesse caso, mais abstrato ou agindo por práticas menos visíveis e aparentemente não punitivas. Foucault chama de “sociedade disciplinar” aquela em que os “micropoderes” são quase imperceptíveis e tão terríveis quanto o sistema prisional de encarceramento físico, por exemplo. Os “micropoderes” são sutis e não declarados, movimentos observáveis nos regimes específicos das fábricas, das escolas, dos hospitais em que tanto o tempo como o espaço colaboram para essa “prisão” cega.

Elias e Scotson (2000), em referência aos “outsiders”, descreve que numa pequena comunidade no sul da Inglaterra no século XX, certo grupo estabelecido há mais tempo no lugar estigmatizava os recém-chegados, considerando-os como “ameaça anômica” e, portanto, avessa aos valores, costumes, identidade e autoimagem do grupo, assim como à sua posição social e de poder.

Nesse contexto, os outsiders eram tidos como pessoas de menor valor humano, sujas e ruins, cuja condição social possibilitava a estigmatização e o controle social pelo grupo já instalado. Pensando nessa figuração em termos sociais mais abrangentes, os outsiders são vistos como um perigo às normas estabelecidas e compartilhadas pelos discursos de verdade circundantes. Dessa forma, seria possível manter a “pureza” do recinto, visando a evitar a “infecção anômica” das pessoas “mentalmente sadias”.

Em “Vigiar e punir”, Foucault esclarece que – diferente do caso de Damiens, em que ocorre o processo de interdição – “em princípios do século XIX, o grande espetáculo da punição física” é substituído pela “sobriedade punitiva”, sob a qual os processos penais passaram à prática de novos dispositivos menos “supliciantes”. Entretanto, “o poder sobre o corpo” dos indivíduos tampouco deixou de existir, primeiro, porque os castigos físicos e de “ostentação” ainda constituem formas de castigos em várias sociedades; segundo, porque a sociedade

moderna vai experimentar outros dispositivos de poder controladores das atividades dos indivíduos:

O corpo que é supliciado, a alma cujas representações são manipuladas, o corpo que é treinado; temos aí três séries de elementos que caracterizam os três dispositivos que se defrontam na última metade do século XVIII. Não podemos reduzi-los nem a teorias de direito (se bem que eles lhes sejam paralelos) nem identificá-los a aparelhos ou a instituições (se bem que se apoiem sobre estes), nem fazê-los derivar de escolhas morais (se bem que nelas eles encontrem as suas justificações. São modalidades de acordo com as quais se exerce o poder de punir. Três tecnologias de poder. (FOUCAULT, 2014, p. 130)

Nesse sentido, apesar de distintas, as práticas punitivas do século XVII e as modernas formas de vigilância, a partir das sociedades industriais, vão interferir na liberdade dos sujeitos em relação aos seus corpos. Esse novo formato de intervenção do poder se dará, no entanto, de modo mais sutil, parecendo aos indivíduos (agora “corpos dóceis”) pertencerem a determinado grupo social por livre escolha, já que comungam as mesmas metas e objetivos.

Dessa forma, o “poder disciplinar” – longe de agir violenta e fisicamente sobre os corpos como ocorreu nas sociedades mais remotas, a exemplo do caso real de Damiens e da história fictícia de Sumiro –, utiliza -se de dispositivos de vigilância e controle mais discretos. Isso não implica dizer que os corpos estariam menos expostos aos suplícios, apenas propensos a métodos e dispositivos mais sutis. Nesse sentido, os indivíduos não estariam livres das práticas de exploração e assujeitamento, assim como estiveram submetidos logo depois aos suplícios da alma pela saga das verdades religiosas. É preciso advertir, entretanto, que as mudanças efetivadas quanto às técnicas e dispositivos de poder ao longo da história não ocorreram abruptamente, conforme observa Ernani Chaves (2010):

Foucault faz duas ponderações importantes: 1) os dispositivos disciplinares não substituem, pura e simplesmente, os de soberania, embora a estes se oponham e 2) os dispositivos disciplinares não aparecem, de forma abrupta, a partir do século XVII; ao contrário, eles **vêm de longe**, isto é, já constituíam um tipo de prática que funcionava em meio ao modelo da soberania ou ainda de uma **morfologia geral da soberania**, formando o que Foucault chamou de **ilhas disciplinares**. (CHAVES, 2010, p. 195, grifos do autor)

A alusão ao “panóptico”, muito difundida pelos comentadores de Foucault, trata relativamente desse processo de vigilância que se dá em níveis mais rarefeitos, nas malhas do imperceptível, uma vez que não há dois polos visivelmente em oposição, mas uma leve ideia de que todos estão do mesmo lado. É por isso que muito interessa à hierarquia econômica, por exemplo, manter essa forma de condicionamento.

De acordo com Johanna Oksala (2011), a metáfora do panóptico “mostra em termos muito concretos como uma certa distribuição espacial do poder torna possível um saber mais detalhado e preciso de seus sujeitos”. Para ela, quanto maior o grau de observação maiores as possibilidades de obter detalhes sobre a conduta dos sujeitos. “Esse saber reforça os efeitos do poder, oferecendo novas ferramentas para imaginar maneiras cada vez mais detalhadas e sutis de moldar o comportamento, os desejos, objetivos e as experiências dos internos” (OKSALA, 2011, p. 74).

Nesse prisma, para que os exercícios de poder tenham sucesso na manutenção das condições de exploração e alcancem seus objetivos mais urgentes na sociedade moderna, é preciso moldar os corpos para se chegar ao trabalhador “padrão”, ao aluno modelo, ao fiel ideal. Cada indivíduo deverá corresponder a uma dinâmica de vida por ele mesmo sustentada, dispensando práticas de vigilância menos onerosas e mais constantes, capazes de manter os ideais do sistema hegemônico.

Essa sociedade disciplinar, que a tudo observa, produz a sujeição real dos corpos mantida mecanicamente por uma relação de tensão, resultante tanto da repulsa à condição de prisioneiro desse processo, quanto do desejo de escapar de tais convenções sociais: sentimentos concorrentes e paradoxais.

Para Roberto Machado (2006),

a disciplina é um controle do tempo. Isto é, estabelece uma sujeição do corpo ao tempo, com o objetivo de produzir o máximo de rapidez e o máximo de eficácia. Neste sentido, não é o resultado que interessa, mas seu desenvolvimento. E esse controle minucioso das operações do corpo, ela o realiza através da elaboração temporal do ato, da correlação de um gesto com o corpo que o produz e, finalmente, pela articulação do corpo com o objeto a ser manipulado. (MACHADO, 2006, p. 173)

Essa manipulação silenciosa se efetiva por mecanismos velados, porém tangentes ao homem naquilo que mais o identifica, como os sentimentos, as vontades, os desejos. Tais mecanismos, pela sua invisibilidade, podem ser utilizados sob a forma de uma imposição, sedução ou persuasão, mantendo seu domínio sobre o corpo do outro. Para Machado (2021), “o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – seu corpo – e se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana” de tal forma que, sendo “micropoder ou subpoder”, vai agir sobre os aspectos mais subjetivos do indivíduo: “gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos” (MACHADO, 2021, p.14).

Em “A Loucura do dia”, obra literária de Blanchot, o narrador descreve essa forma de poder constituído como lei:

Nas suas costas, eu via a silhueta da lei. Não a lei que se conhece, que é rigorosa e pouco agradável: essa aqui era outra. Longe de sucumbir sob sua ameaça, eu era que parecia desencorajá-la. A crer nela, meu olhar era o raio e minhas mãos causa de morte. Além do mais, ela me dava ridiculamente todos os meus poderes, declarava-se perpetuamente a meus pés. Mas não me deixava pedir nada e quando ela tinha admitido o direito de estar em todos os lugares, isto significava que eu não tinha função alguma. Quando me colocava acima das autoridades, isto queria dizer: você não está autorizado a nada. Se ela me humilhar: você não me respeita. (BLANCHOT, 2002, p. 24)

Percebe-se que o narrador de “A loucura do dia” não recusa a ação da lei. Ao contrário, age por meio dela: “a crer nela, meu olhar era o raio e minhas mãos causa de morte”. Esse comportamento contraditório reforça a ideia de que a lei atua veladamente, de forma a impedir a consciência da dominação por parte do subjugado, que necessita dela para afirmar-se, falsamente, como sujeito de si. O “poder disciplinar” se vê bem representado nessa figuração, em que o estado de submissão resulta de um ato voluntário, ou seja, a condição do sujeito implica uma relação de interdependência com a lei: é preciso obedecer à lei, porque é essa ordem quem vai tornar possível a ele ser “alguém” na sociedade.

Em Blanchot, mostra-se clara, também, a diferença entre a lei do “macropoder” estatal, baseada na soberania ou formas de controle mais explícitas, e os “micropoderes”, estes que atuam sutilmente, sem terrorismo, conforme descreve Foucault. O objetivo da metáfora do “panóptico” é exercer um controle que não cause revolta; é antes “fabricar sujeitos dóceis”, facilmente manipuláveis. Utilizando instrumentos aparentemente não opressivos, o “poder disciplinar” possibilita aos “vigiados”, inclusive, a formulação de saberes tidos como expressão voluntária. Para o filósofo, é dessa lei que devemos suspeitar.

Portanto, o que Foucault (2021) chama de “poder disciplinar” ou “biopoder” age por meio de técnicas de dominação quase imperceptíveis, tornando-nos sujeitos dessas mesmas práticas. Nesse sentido, o poder moderno não se vê representado por uma pessoa (rei ou soberano) ou objeto: ninguém é seu titular, no entanto, ele se concretiza na relação entre dominadores e dominados, numa relação implícita de subjugação. Essa análise de Foucault incita-nos a perguntar: como somos afetados por uma determinação?

A história de Sumiro contada por Jacinto em *Os jardins e a noite* ocorre em um contexto cujos valores e regras são definidos por um grupo de cidadãos pertencentes à determinada conjuntura mantida pelos seus regimes de verdade. Se nessa história, Sumiro afasta-se das imposições desse regime (em sua estranha mania de andar como se estivesse procurando algo perdido), passa a assumir, a partir dessa contraconduta, a condição de louco. Na sociedade de Sumiro, não era permitido aos homens guardar segredos ou representar qualquer ameaça à

ordem – verdade institucionalizada contra a qual seria autorizada qualquer forma de ação punitiva.

A condenação de Sumiro se dá, inicialmente, por um processo de exclusão, devido ao seu modo diferente de se comportar. Sem tratar diretamente sobre quais determinações, normatizações impostas como conduta moral esperada tenham sido utilizadas para a condenação do acusado, a narrativa segue descrevendo minuciosa e gradativamente a aplicação do castigo. Este ato ocorre independentemente da opinião ou desejo das testemunhas, afinal, todos devem concordar com as leis que regem uma conduta exemplar, devendo merecer castigo quem não as cumprir.

Analogamente ao episódio fictício da morte de Sumiro (nome que assume sua significação ambígua: o verbo “sumir”, desaparecer aos poucos pelas mãos daqueles homens ou o verbo em terceira pessoa, a marca de um dialeto: eles “sumiro”), a história ocidental registra cenas de tratamento cruel a que são submetidos os indivíduos subversivos ou os “loucos” assim determinados por um regime de verdade, conforme investigou Foucault. Do ponto de vista da segregação e da censura, essas pessoas eram tratadas como animais, havendo a necessidade de “humanizá-las”, a fim de que pudessem retornar ao seio da sociedade.

Adiante, veremos outros modos de subjetivação, ficando a história de Sumiro apenas como contraponto para esclarecer como podem se efetivar as práticas de si em outros contextos.



## 5 ONDE HÁ NORMAIS, SEMPRE HAVERÁ LOUCOS: PODER E RESISTÊNCIA EM TERRA DA SOMBRA E DO NÃO E OS ANIMAIS DA TERRA

Guerras, injustiças, motins, fome e desordens. Ora, enquanto, cá por fora, os homens são se desmandam e arpelem, que fazem os loucos? Os loucos, dentro dos manicômios, preparam a salvação do mundo, à espera da hora em que lhes seja confiado o governo das nações.

Olavo Bilac, in **Ironia e Piedade**

Entende-se, a partir de Foucault, que o poder, não sendo algo a ser possuído, já que não é substância, configura-se como instância que se exerce, produzindo efeitos. Diga-se, também, que o poder se estabelece numa relação dialógica de interdependência, a qual exige dois polos (polo do dominante e o polo do dominado) e, sobretudo, onde existe “resistência”.

O conceito de poder, entretanto, não pode ser visto de forma polarizada, dicotômica: o poder se exerce numa relação de força, que dispensa o lugar fixo ou institucional ou o trono do rei, tornando-se possível que o mesmo dominador exerça a função de dominado em relação ao outro semelhante, a depender dos contextos em funcionamento. Em outras palavras: não há uma parte sempre dominante e outra parte sempre dominada, pois quem domina pode ser, de repente, dominado em algum ponto específico.

Para Foucault, a relação de poder se dá pela imposição de uma ação, por mecanismos mais ou menos coercitivos, sem que haja uma categoria específica para isso: é possível que o poder se exerça por uma ordem clara – quando a relação de poder vira uma relação de violência, e confronto – ou por uma forma mais velada – como por um sentimento, um desejo ou por conveniência. Em ambos os casos, dá-se uma relação de dominação que envolve dois lados desse estado de forças: o lado do dominante e o do subjugado.

Ademais, é preciso entender com Foucault que o poder não deve ser visto predominantemente de forma negativa:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: **ele exclui**, ele **reprime** ele **recalca**, ele **censura**, ele **abstrai**, ele **mascara**, ele **esconde**. Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (FOUCAULT, 2014, p. 189, grifos do autor)

O olhar para esse novo modo de conceber o poder difere-se, por vezes, do conceito de ideologia pregada pelo marxismo, na medida em que, segundo Foucault, as relações de poder também podem produzir sujeitos autônomos, especialmente se a estes forem dadas as

possibilidades de apropriação dos mesmos dispositivos que os tornam dominados. Nessa perspectiva, a trajetória investigativa de Foucault sobre as relações de poder baseia-se, principalmente, na compreensão dos “modos de subjetivação”, centrada sob o eixo verdade-subjetividade.

A “constituição do sujeito” como objeto de estudo do filósofo trata, pois, dos modos como os sujeitos são produzidos pelos sistemas de “saber” e “poder” em vários momentos da história, premissa que o leva a investigar as práticas que operam sobre os modos de subjetivação. Quando Foucault propõe a famosa frase: “o homem é uma invenção recente” reforça o pensamento de que foi a partir do século XIX que ele passou a ser objeto de estudo das ciências e, de forma ambígua, transformou-se em um sujeito que conhece, podendo exercer uma modificação nos modos de experimentar o mundo. Ou seja, para Foucault, a compreensão do que somos hoje abre possibilidades para que o sejamos de outra forma – ideia que ganha maior dimensão a partir das interrogações voltadas para a própria existência: “antes do fim do século XVII, o **homem** não existia” (FOUCAULT, 2007, p. 425, grifo do autor).

Desse modo, com o fito de distinguir os modos de constituição do sujeito em momentos diversos da história do homem, o filósofo francês concedeu destaque às reflexões circundantes que abastecem a noção de “subjetivação”. Na aula de 14 de janeiro de 1981, ele tece clara e fecunda explanação acerca da intenção maior de suas “escavações”:

saber qual experiência podemos fazer de nós mesmos, qual campo da subjetividade pode abrir-se para o sujeito por ele mesmo, a partir do momento em que existem de fato, historicamente, diante dele, com relação a ele, determinada verdade, determinado discurso de verdade e determinada obrigação de ligar-se a esse discurso de verdade – seja para aceitá-lo como verdadeiro, seja para ele mesmo produzi-lo como verdadeiro. (FOUCAULT, 2019, pp. 27-28)

As investigações acerca da loucura e da sexualidade implementadas por Foucault em fases diferentes da sua pesquisa trazem à baila as múltiplas técnicas utilizadas como dispositivos de poder. Exemplo disso são as práticas que passaram, a partir do século XIX, a tomar a loucura como doença pelos estudos das patologias mentais, discurso de verdade sob o qual os loucos foram submetidos a diversas metodologias de cura, inclusive as técnicas de tortura, autorizadas por esses dispositivos científicos. Em relação à sexualidade, as relações de poder ficam mais marcadas, especialmente se considerados os discursos de uma moral construída sobre as bases do patriarcalismo e religiosidade. Nesse sentido, o poder é muito mais que repressão como o fora por muitos anos em várias civilizações. A partir do século XVIII, a biopolítica vai tomar conta dos corpos, o governo vai conduzir a conduta do outro.

Destarte, podemos entender que o empreendimento histórico e filosófico realizado por Foucault acerca da loucura, conforme expusemos anteriormente, diz muito mais sobre os processos de objetivação do que sobre a própria loucura, pois ao discorrer acerca dos modos como os loucos eram tratados nos diferentes momentos da história, Foucault torna patentes as diversas relações de poder e saber estabelecidas nesses contextos. Todo esse processo de investigação sobre o homem e os modos de subjetivação vai movimentar, nesse propósito, outros conceitos como as “relações de poder” que se estabeleceram na história ocidental. Nesse sentido, a temática da subjetivação em Foucault está relacionada aos modos como as “forças de saber” e “poder” se concretizam num determinado contexto social, a partir das quais são produzidas as subjetividades.

Assim, ao propor uma análise da história dos “modos de constituição do sujeito” ao longo do tempo – desse que não é linear nem cumulativo, mas marcado por rupturas ou descontinuidades – Foucault alerta que nem toda relação de poder implica a existência de uma dominação violenta ou opressiva, posto que é possível o estabelecimento de relações em que o outro não é anulado, não é coisificado ou violentado na sua capacidade de agente. Ele pode ser reconhecido também como um sujeito de ação, estando aberto ao outro num campo de possíveis respostas, efeitos, subversões e mesmo resistência (FOUCAULT, 2019).

Na introdução do seu livro “História da Sexualidade – A vontade de saber”, Foucault (2021a), defende a ideia de uma “hipótese repressiva” em que o próprio ato de falar sobre sexo já seria considerado como um ato subversivo e que, nesse sentido, poderia estabelecer-se como uma liberdade por vir. Nesse sentido, é necessário analisar como “as formas de não-dizer” são administradas. Para Foucault, são

proibições, recusas, censuras, negações – que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não são, sem dúvida, somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso. [...] Em suma, gostaria de desvincular a análise dos privilégios que se atribuem normalmente à economia de escassez e aos princípios de rarefação para, ao contrário, buscar as instâncias de produção discursiva (que, evidentemente, organizam silêncios), de produção de poder (o que algumas vezes têm a função de interditar), das produções de saber (as quais frequentemente, fazem circular erros ou desconhecimentos sistemáticos; gostaria de fazer a história dessas instâncias e de suas transformações. (FOUCAULT, 2021a, pp. 17-18)

Trata-se de formas de controle social que ocorrem em outros contextos, neste caso, quando das reflexões sobre a sexualidade. Porém, tanto a loucura, quanto a sexualidade estiveram ao longo da história ocidental submetidas a instâncias de produção de discursos diversos. Nesse viés, quando Foucault fala de uma “reestruturação” da noção de loucura na

contemporaneidade, aproxima-a da sexualidade, a partir da qual passa a tratar sobre o “cuidado de si”.

Quanto à “História da Sexualidade – O uso dos prazeres” (volume 2), na parte intitulada “Moral e prática de si”, Foucault reporta-se às “exigências da austeridade sexual” supondo que para esclarecer sobre tal fenômeno histórico haveria a necessidade de investigar acerca da seguinte questão: “De que maneira o comportamento sexual [...] foi objeto de reflexão como domínio de experiência moral?” (FOUCAULT, 2021b, p. 31). Daí, Foucault se demora nas proposições acerca da palavra “moral” entendida como

o comportamento real dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são propostos; designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores. (FOUCAULT, 2021b, p. 32)

Esse aspecto da moral é determinante na maneira como os indivíduos se conduzem diante desse conjunto prescritivo. Sobre tal processo de “conduzir-se”, Foucault busca tratar do que chama de “determinação da substância ética”, ou a maneira mais ou menos fiel com que o indivíduo se comporta diante dessa prescrição que incide sobre os próprios atos.

Nesse raciocínio sobre a “fidelidade”, Foucault ressalta a vigilância e a luta contra as “tentações” como movimentos “contraditórios da alma” onde se inserem os impulsos dos desejos. Isto implica dizer que haverá uma “constituição de si enquanto sujeito moral” (2021b, p. 32), exigindo do indivíduo uma posição em relação aos preceitos que respeita. É por esse viés teórico que os **modos de subjetivação** tornam-se melhor compreendidos, pois, para Foucault, não existe uma “conduta moral que não implique a constituição sobre si mesmo como sujeito moral; nem tampouco constituição do sujeito moral sem **modos de subjetivação**, sem uma **ascética** ou sem **práticas de si** que as apoiem” (FOUCAULT, 2021b, p. 36, grifos do autor).

Refletir sobre esse processo é tratar da relevância da ação de autoanálise pelos sujeitos, atos de reflexão sobre si mesmos ou “decifração de si por si mesmo” ou “formas de elaboração de si”. Em Foucault, as práticas que possibilitam aos homens a reflexão sobre si mesmos (*eux-mêmes*) – em uma decifração de seus gestos, reconhecendo-se neles – os fazem confessar-se “como sujeitos de desejo, jogando de si para consigo (*faisant jouer* entre *eux-mêmes et eux-mêmes*), relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser (FOUCAULT, 2021b, p. 11). Essa descoberta se aproxima relativamente da ideia de desconstrução efetivada por meio da recusa às fórmulas preestabelecidas, em nome de uma vontade individual que pode ser instaurada por dispositivos capazes de promover uma mudança no que estaria preanunciado.

### 5.1 Pelos jogos de verdade, os modos de subjetivação e resistência

O conceito de subjetividade interessa-nos de forma específica, na medida em que essa noção em Foucault é elementar na sustentação de que os sujeitos são o resultado de uma construção dinâmica e complexa. Isso pressupõe que os indivíduos, diante de uma dada condição, podem se assujeitar a ela, recusá-la ou estabelecer, a partir dela, “a decifração de si por si mesmo” (2021b, p. 37).

Ainda sobre a parte introdutória da “História da sexualidade – O uso dos prazeres” (volume 2), observamos que Foucault alude aos trabalhos realizados anteriormente no intento de trazer à reflexão como se efetiva a formação dos saberes, como funcionam os sistemas de poder que regulam as práticas dos indivíduos – isto nos trabalhos voltados para os estudos da psiquiatria. Entretanto, ao tratar sobre as possibilidades de os sujeitos exercerem certo controle sobre esses modos de subjetivação, ele precisou tomá-los como “sujeitos de desejo”, daí a importância dos estudos sobre os fenômenos da sexualidade (FOUCAULT, 2021b, p. 9). Esse terceiro deslocamento teórico deveria levá-lo a analisar quais as formas e as modalidades de relação consigo mesmo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito:

Através de quais **jogos de verdade** o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente, quando reflete sobre si como ser vivo, ser falante e ser trabalhador, quando ele se julga e se pune enquanto criminoso? Através de quais **jogos de verdade** o ser humano se reconheceu como homem de desejo? (FOUCAULT, 2021b, p.11-12, grifos do autor)

Em Foucault, portanto, o sujeito “em si mesmo” não existe. Esse pensamento abandona a ideia de homem, enquanto ser transcendental, completo ou pré-definido por dada essência, em favor da ideia de que os sujeitos são produzidos no interior das práticas sociais, como o resultado de jogos de verdade estabelecidos em dados momentos históricos. Por isso, a importância nessa trajetória foucaultiana dos estudos concernentes ao conceito de “governo”, cujas análises sobre o poder concedem maior impulso às proposições em relação às pesquisas sobre como se efetiva a subjetividade no contexto da modernidade. Sobre isso Ferreira Neto, esclarece:

É precisamente quando o conceito de governo, como nova grade de análise para as relações de poder, é elaborado em **Segurança, território e população**, que Foucault menciona, pela primeira vez, a subjetividade, não apenas como submetimento, mas, também como um modo de contraconduta ao poder pastoral, cuja ação

paradoxalmente possibilitava um apetite de resistência, uma busca de “como se tornar sujeito sem ser sujeitado. (FERREIRA NETO, 2018, p. 11, grifos do autor)

Segundo Foucault (2021), “onde existe poder, existe resistência”. Traduzimos isso de uma forma simples: alguém pode ser muito poderoso a ponto de exterminar o seu dominado, mas, se o fizesse, ocorrendo o extermínio de uma das partes, não haveria mais relação de poder. A terceira parte de “Vigiar e Punir”, intitulada “Disciplina” (2014), defende que as relações de poder geram lutas contra as formas de dominação, sejam elas étnicas, sociais, religiosas, na medida em que contra tais poderes, grupos se insurgem e se revoltam. Há ainda as lutas contra as formas de exploração, as que separam os indivíduos do que eles mesmos produzem – condição que também lhes causa revolta. Foucault adverte, no entanto, que numa relação de poder o outro não é anulado, não é coisificado, não é violentado na sua capacidade de agente. Ele é reconhecido como um sujeito de ação, está aberto ao outro num campo de possíveis respostas, efeitos, desvios, mutações, subversões, e mesmo resistência (FOUCAULT, 2014).

A esse aspecto sobre o que pode causar revolta associa-se à problemática da resistência, conforme apontam diversas e profícuas pesquisas dedicadas ao poder em Foucault. Acerca dessa vertente, selecionamos dois recortes que se entrelaçam, destacando pontos diferentes das proposições foucaultianas. Um deles é o termo “luta” e “governo por individualização” comentado por Guilherme Castelo Branco (2001)

Para Foucault, essas são lutas de resistência contra o gigantesco aparato, técnicas e procedimentos desenvolvidos para conhecer, dirigir e controlar as vidas das pessoas, seus estilos de existência, suas maneiras de sentir, avaliar, pensar. Essas técnicas e saberes, dentro do projeto de otimização do poder, têm o objetivo explícito de conhecer e controlar a vida subjetiva de cada um dos membros submetidos aos seus campos de ação, de maneira que Foucault alerta que a técnica característica do poder moderno é dispor, simultaneamente, de técnicas totalizantes e procedimentos que visam ao **governo por individualização**. (CASTELO BRANCO, 2001 p. 245, grifo do autor)

Segundo Castelo Branco (2001), o poder, conforme desenvolve Foucault em “Ditos e escritos” (1994), está disseminado por todas as partes do mundo social, exercendo sua força de forma complexa e heterogênea, cujas técnicas “totalizantes” se voltam contra outra força chamada de “ações de resistência”, entendida como forças que “visam à defesa da liberdade”. O comentador enfatiza que, em Foucault, a ideia de resistência está intimamente ligada à ideia de “governo”, na medida em que há um “governo dos homens” uns sobre os outros. Nesse sentido, entende-se que a resistência se manifesta quando ocorre a não-aceitação de determinada condição imposta, configurando-se como força atuante. Ele reforça, ainda, que assim como há diferentes tipos e formas de poder, haverá também tipos e formas de resistência.

O segundo recorte trata do termo “resistência” em Foucault analisado por Celso Kraemer (2008):

Há, portanto, um jogo entre o **ato-poder** e a resistência. O caráter do **jogo** não significa tratar-se de algo artificial (regras criadas artificialmente para viabilizar uma modalidade esportiva), mas designa não ser algo estático ou sempre exercido em uma mesma direção, nem ocorrer em locais estritamente pré-determinados (sociais ou institucionais); ao contrário, são exercícios que comportam alto grau de mobilidade, de alternância, tanto nos **locais** quanto nas formas e na direção dos vetores. [...] Sua existência, portanto, se dá em decorrência de enfrentamentos, encontro de forças distintas e da potência manifesta nas diferentes forças, específicas para os diferentes momentos históricos. (KRAEMER, 2008, p. 227, grifos do autor)

Kraemer refere-se ao “ato-poder” como o seu paralelo, em que ambos participam de um “jogo” específico, cuja mobilidade e alternância são elementos importantes: “um ato-poder implica sempre formas estratégicas de resistência, que não deixam de ser também atos-poder, pois estão imbricadas na mesma relação” (2008, p. 227). Ele afirma isso, é claro, baseando-se na famosa afirmação de Foucault: “que lá onde há poder há resistência e que, no entanto, ou melhor, por isso mesmo, esta jamais está em posição de exterioridade em relação ao poder”. Kraemer cita Foucault: “em termos de tática e de estratégia, cada ofensiva de um lado serve de ponto de apoio a uma contraofensiva do outro lado”, concluindo, em seguida, que a noção de resistência é “parte constituinte das próprias relações de poder, sem as quais nem estas existiriam”, conforme adverte Foucault, quanto à ideia de que haveria tão pura e somente obediência (FOUCAULT, 1977 apud KRAEMER, 2008, p 227).

Ambos os comentadores entendem o poder e a resistência como duas faces interdependentes – ideia que nos apoiará no entendimento sobre como se efetivam as relações de poder em duas obras de Cecim. Esse propósito parte de um segundo pressuposto: para Foucault, a partir do século XIX, são as novas categorias econômicas, como o Capitalismo, que passam a determinar as novas formas de vida e que, conseqüentemente, vão gerenciar os processos de autoanálise capazes de questionar, da forma mais racional possível, a construção das verdades impostas aos indivíduos.<sup>17</sup> Os estudos sobre essa nova ordem “capitalística”, conforme propõem Felix Guattari e Suely Rolnik (1996), constituem o foco principal em “Micropolítica: Cartografias do desejo”:

---

<sup>17</sup> Enquanto os pensamentos marxistas propunham que o homem é produto de relações de poder ou que o indivíduo é produto das relações de produção, Foucault traça uma analítica do poder, para constatar que as determinadas ideologias contrárias ao dominador nem sempre são formas de liberdade.

A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 42)

Essa proposição defende, grosso modo, a existência de uma “ordem do mundo” capaz de gerenciar todos os campos da vida humana, na medida em que alcança os espaços mais recônditos do homem moderno, cerceando suas liberdades, conhecendo-lhes seus segredos. Nas suas palavras: a “ordem capitalística” agora é a “ordem do fundo”, incidindo direta e indiretamente na construção das subjetividades dos indivíduos.

Seguimos, então, para a análise do texto fictício de Vicente Cecim, de maneira a observar como essas relações de poder podem ser ilustradas a partir das obras: *A Terra da sombra e do Não*, com foco para Aão (o comerciante de Santa Maria do Grão) e *Os animais da terra*, com atenção à situação de trabalho escravo na plantação de urtigas – em ambas as narrativas será possível perceber como os indivíduos agem conforme essa “ordem capitalística”.

## 5.2 O comedor de homens: uma ameaça aos negócios em Santa Maria do Grão

A voz de Aão entrecorta o primeiro plano narrativo, o qual descreve em fragmentos os passos dos três personagens Francisco D, o Mura e a criança. Desta vez, o narrador interrompe esse núcleo para levar o leitor ao contexto: o outro lado da cidade Santa Maria do Grão:

*Agora te faço ouvir uma outra voz, Jerus, além das que já ouviste.  
É em Andara também que ela soa. Mas é uma outra, irritada, impaciente.  
Ela invade este tempo de espera para dizer:  
- Os negócios vão mal. Ainda agora eu disse merda, merda, põe um vermelho nessa cara mulher e Faustina logo me obedeceu. (TSN, 1988, p. 198)*

Trata-se de uma voz ríspida, contínua, sem respiração, notada pela sintaxe do texto, sem pontuação, sem organização interna, bem diferente da voz do narrador. O conteúdo também se difere: enquanto o primeiro plano divaga nas descrições descontínuas e fragmentadas a respeito das questões existenciais, Aão trata de negócios, reclamando dos prejuízos causados pelos últimos acontecimentos, afinal a situação econômica não vai bem, o que lhe causa indignação. Ele é dono da *casa das mulheres*, localizada em *Santa maria do Grão, a cidade entre árvores*.

Ao lado de Aão está Faustina, uma das mulheres da casa que, igualmente às demais, foi recrutada para trabalhar no prostíbulo, mas que paralelamente mantém uma relação íntima com Aão. Apesar disso, ele vive reclamando de Faustina, expressando ao mesmo tempo desprezo e interesse pelos valores que ela deve à casa: *Merda, com aquela cara de doente Faustina não vai viver muito, enquanto se aguenta eu quero que se arrebente mas dê o que deve à casa foda-se não exijo menos das outras* (TSN, 1988, p. 220).

Em Andara, Aão trabalha em função dos negócios, mostrando-se sempre preocupado com o lucro – comportamento alimentado pela força do capital. Aão é o típico homem dos negócios, um sujeito aparentemente “normal” pertencente à uma sociedade capitalista condicionada pelas estratégias de um sistema de dominação, cujos comportamentos e ações podem ser controlados, por exemplo, pelas más condições financeiras.

Partindo dessa perspectiva, Aão e Faustina são vítimas da “ordem do mundo”, cujas práticas se efetivam por um domínio invisível. Para Foucault, os “corpos dóceis” são facilmente dominados, aceitam as condições de trabalho impostas às quais facilmente se adaptam em busca de receber os ganhos do negócio, não importando se estes são justos ou desonestos. Aão é descrito pelo narrador como um homem “gordo”, que vive suando, esquecendo-se do próprio corpo em favor do lucro.

Além disso, Aão suando na tarde amazônica é mais um corpo material atravessado por mecanismos de controle, a serviço de um poder político que investe para potencializar suas forças, extraindo dele o máximo que pode. Os “sumiços” dos estrangeiros visitantes pelo comedior de homens refletem, diretamente, por exemplo, no “movimento do caixa”, atrapalhando o tão desejado desenvolvimento e progresso: *Se não fossem os desaparecimentos da gente que antes vinha aqui, isto estaria bem mais como está ainda vale a pena ficar respirando esse cheiro de sexo dos outros* (TSN, 1988, p. 54).

Sob essa perspectiva, Aão e as mulheres da casa, representadas por Faustina, formam os dois lados necessários para que haja uma relação entre dominador e dominado, em que o primeiro exerce seu poder sobre o segundo. No entanto, a resignação de Faustina<sup>18</sup>, esta que deve a alma ao dono da casa, não possibilita qualquer reação: ela aceita sua condição de mulher explorada sem reconhecer-se como tal, afinal, a vida “fácil” é sempre o resultado de uma escolha.

---

<sup>18</sup> – Nome bastante sugestivo, alusão a Fausto, personagem de Goethe que vendeu a alma a Mefistófeles.

Faustina é a morta-viva ou mais um “corpo dócil” necessário na engrenagem capitalista da qual Aão faz parte: dominador em relação a Faustina e dominado, se considerarmos a rede invisível que o envolve:

- *Os negócios vão mal.*

*Depois de se enfeitar, ela, Faustina, me agrada. E demos uma aqui mesmo no salão, não havia ninguém para olhar. [...] Lambi toda a pintura dela e Faustina foi de novo se enfeitar mas é assim, quando tenho vontade faço, para tudo e faço não importa onde. (TSN, 1988, p. 204)*

No núcleo paralelo, estão o Mura, Francisco D e a criança. Estes também são vítimas do sistema capitalista, pois mostram como a exploração os afetou econômica e culturalmente: a exemplo da criança que passa as tardes caçando lagartos – alimento mais acessível na floresta explorada. O Mura é o indígena que mantém com a natureza profundo diálogo, agindo de forma diferente dos “civilizados” que, por tantos anos, se instalaram em seu território sagrado para devastar, subtraindo-lhes todas as possibilidades de vida. Francisco D é o velho visionário, também representante dos povos da floresta, o espaço dos ancestrais, onde ele nasceu e aprendeu a respeitar assim como os habitantes originários.

Francisco D, portanto, é o velho louco, que fala sobre coisas sem sentido, certas filosofias da floresta, questões sobre o mundo e a existência. Francisco D tem febres constantes e delira, tem alucinações e sonhos estranhos, mostrando-se obsessivo numa busca misteriosa a qual o mantém alheio a qualquer interesse material. Por tais condutas, ele é o velho louco e estranho para a população de Andara e, portanto, estigmatizado e excluído.

A criança, por sua vez, é aquele ser que não responde por si e que depende dos adultos para alcançar seus desejos e, devido a isso, sua fala ou ação não tem valor nos discursos institucionalizados. Ela, a criança de D, tem parte importante no lado da resistência, juntamente com Francisco e o índio Mura.

Em se tratando da atuação do personagem Mura em *Terra da sombra e do Não*, sabe-se, com base em pesquisas antropológicas, que a “tradução dos Mura como bárbaros, índios de corso, numerosos e ladrões tiveram um impacto concreto e permitiram, nesse contexto, a imposição do poder de colonos, autoridades locais, religiosos” (ARAÚJO, 2014, p.14). Registros sobre o povo Mura mostram que estes acumularam muitos estigmas, dentre os quais a concepção de não-humanos, sendo vistos como ameaças aos estrangeiros e, por isso, alvo de várias tentativas de redução de seu grupo. “Os índios Mura foram noticiados em várias denúncias de assaltos, sequestros e mortes ocorridas ao longo do século XVIII e identificados como os protagonistas da ‘Bárbara gentilidade’ do rio da Madeira” (2014, p. 22).

Um dos medos dos exploradores residia na lenda de que os índios da tribo Mura praticavam antropofagia, atos que, embora implícitos na narrativa, podem ser reforçados pela menção aos ossos encontrados pela população, conforme se lê nos pensamentos de Aão: *esses que deram para desaparecer só deixam no lugar os ossos. Os ossos. Se os ossos viessem gastar seu dinheiro aqui.* (TSN, 1988, p. 221).

Na narrativa, esse “medo” é explicitamente expresso assim como a atmosfera de mistério reforçada pelo pronome indefinido “nada”. Os ossos das vítimas, conforme descritos pelo narrador, são “brancos”, sem que nada possam revelar sobre a ação do comedor:

*Era o medo de uma nova vítima.*

[...]

*Em Andara, o vampiro de Andara. Nada encontravam, nem um indíciozinho daquilo que continuava levando os vivos de Andara. O comedor de homens.*

*Para enterrar, os parentes só tinham uns ossos e a lembrança, os ossos que ficavam onde alguém desaparecia. Muito brancos. Toda a carne ausente.*

*Ficavam ali, ossos, e em Andara iam se dando os desaparecimentos. Só uns montinhos de ossos, já começando a virar terra.* (TSN, 1988, pp. 222-223, grifos nossos)

A ligação dos desaparecimentos dos visitantes e os rastros de ossos à presença estranha do índio na cidade se deu de forma imediata, pois sua conduta, principalmente quanto à alimentação, era explicitamente diferenciada. Em uma das passagens, por exemplo, quando a mulher, mãe da criança, oferece a Francisco D e ao Mura um prato de comida, este a derruba e corre para a floresta: *quando a criança foi levar os pratos, um deles comeu, D. Mas o mura derrubou o prato que lhe fora estendido e se meteu na noite que estão havia caído. Sumiu entre as árvores* (TSN, 1988, p. 189).

As narrativas de viagem que compõem o “Diário da Viagem da Capitania do Rio Negro”, escritas por Francisco Xavier Ribeiro Sampaio no ano de 1774 e 1775, além de enaltecerem as riquezas da flora e da fauna da região, registram curiosas descrições e reflexões a respeito do gentio Mura, tribo indígena do Norte do Brasil<sup>19</sup>. Interessante ressaltar, de início, que nesse documento há várias impressões relativas à nação Mura, sem que em nenhuma delas o autor tenha utilizado elogios ou palavras brandas a seu respeito. Suspeitamos que, em certos momentos, há uma tendência forçosa para tal “implicância” contra o povo “inimigo”:

*Ao chegar fomos logo avistando as altas escarpadas barreiras, compostas de barro vermelho, que rodeiam aquela costa: lugares próprios para os assaltos dos Muras, e aonde tem tirado muitas vidas: por isso se duplicou a nossa vigilância”* (SAMPAIO, 1985, p. 33).

---

<sup>19</sup> O “Diário da Viagem da Capitania do Rio Negro” na edição de Lisboa (tipografia da academia) é datado de 1825.

E por aí vão as descrições repletas de implícitos que demarcam a colonização do espaço, a colonização do pensamento, numa clara ideologia da exclusão. São “gente sem lei”, “sem vergonha”, “hostilidade da natureza”, “estranhas criaturas”, “seres demoníacos” que devoram o inimigo. Assim como na narrativa de viagens ocorre o estigma por parte do estrangeiro, o índio Mura é alvo explícito dos estigmas quanto aos aspectos étnicos, registrados na fala revoltosa de Aão:

*Um dia esse aí vai me dizer tudo de onde vieram e quem é o velho e a criança com eles o que eles vieram fazer em Andara não existe Andara não existe é azar vir se arrastando até parar num lugar destes o fim do mundo e o índio que não me dá mais paz todo dia Faustina merda assim Faustina não resiste ela gosta será o que vocês fazem juntos Faustina me diz não interessa não não merda Faustina o lugar é meu os quartos não são meus tudo vocês todas não são minhas hein então. (TSN, 1988, p. 227)*

Retomando a narrativa: De um lado a cidade, representada por Aão e Faustina, vê-se ameaçada pelo “comedor de ossos”; de outro, o velho, a criança e o índio – representantes da floresta – saem no encalço de descobrir o mistério do sumiço das pessoas. No desenrolar da narrativa, o índio Mura é visto remexendo os ossos, o que leva a população a perseguir os três. Nessa fuga, Francisco D, não consegue fugir, porque já não tem forças para correr e, tal como ocorre a Sumiro, submete-se ao comportamento agressivo dos moradores: *mas D eles arrastaram, bateram nele, estavam armados e arrastavam pela terra. Batiam mais. E ele fechava os olhos sem reagir* (DTA, 1988, pp. 229-230). O índio Mura, mais jovem e ágil, consegue fugir para a floresta com o auxílio dos pássaros. A criança, por sua vez, esquecida pelos perseguidores por não representar qualquer ameaça, entra tranquilamente na floresta, seguida por um bando de borboletas e, em seguida, encontra o que tanto procuravam.

Conclui-se, aqui, que a narrativa abre espaço para os dois modos de relações de poder: o primeiro, tangente ao núcleo Aão e Faustina, pelos quais se depreende uma relação entre dominantes e dominados, em que ambos são submetidos a uma ordem capitalista que rege os discursos de verdade; o segundo que focaliza o tripé (velho - criança – índio), o qual, no mesmo contexto de exploração capitalista, representa a resistência, já que retrata uma contraconduta em relação ao discurso em defesa do capital e da exploração em favor do lucro.

Dessa maneira, por agirem de modo distinto, indo na contracorrente do que está posto como normalidade, eles se submetem à estigmatização, perseguição e até tortura – formas de exclusão evidenciadas nas práticas divisoras autorizadas pelos discursos racionalizados de uma sociedade dominada pela lógica capitalista. Os três, Francisco D, o Mura e a criança, personalizam a própria resistência: o velho por seguir sua intuição obsessiva; o índio por manter

os costumes e rituais de sua etnia em defesa de seu território; e a criança que, por estar longe dos aglomerados da cidade, segue o bando de borboletas em direção à floresta sagrada.

### 5.3 O campo de urtigas ou a mortificação / dominação dos corpos

Ainda sobre os discursos da pauta capitalista, tomemos os trabalhadores da plantação de urtiga, protagonistas de *Os animais da terra*:

*Na plantação os gestos não escolhem mais uma direção porque também são cegos. Os homens fazem o que o cego mandou um dia. Plantam as urtigas.*

[...]

*E se coça. E quando coça onde há humor no seu corpo, ri, rolando na terra por entre as urtigas novas que acabaram plantar.* (AT,1988, p. 64)

*Então, os homens vão aparecendo, saindo das suas casas. Estão indo para a plantação. É mais um dia, num outro dia que me espera eu serei também mais um deles para plantar urtigas do cego Dias, essa riqueza escura que o cego faz espalhar pela terra.* (AT, 1988, p. 97)

As descrições acima são manifesta referência a uma cena cotidiana no universo social capitalista: homens indo para o trabalho. No caso de *Os animais da terra*, a plantação de urtigas é a representação da propriedade privada, um dos sustentáculos do capitalismo, pois é a partir dela que o sistema produtivo se concretiza, resultando na *riqueza escura que o cego faz espalhar pela terra*. Tais elementos, propriedade privada e produção, se coadunam em busca do principal objetivo capitalista: o lucro proveniente da acumulação de capital.<sup>20</sup>

Observa-se, ainda, no fragmento acima, que a mesma cegueira que acometeu o capataz Dias também alcança os escravos, cujos *gestos não escolhem mais uma direção porque também são cegos*. Nessa leitura, tanto a cegueira física do Dias quanto a cegueira simbólica dos escravos remetem a uma condição social naturalizada pelo cotidiano.

Traçando uma comparação entre o contexto da economia clássica e o modo de produção capitalista, o economista Ricardo Paula (2020) esclarece:

Em *O Capital*, Marx [...] afirma que o mercado de troca aparentemente livre entre iguais mascara uma realidade subjacente de aumento da desigualdade e da exploração. Isto é, os trabalhadores, ao contrário dos servos e escravos, eram livres para escolher seus patrões, mas sem meios alternativos de subsistência, eles foram obrigados a vender sua força de trabalho para a classe capitalista. Portanto, de acordo com Marx,

<sup>20</sup> A partir dos anos 70 deste século, o mundo amazônico impulsionado pela expansão capitalista se configura pela penetração territorial, de propriedade das terras, minas e florestas, de organização econômica política da área. Assim, o espaço urbano amazônico, que se insere dentro da lógica da acumulação capitalista é produto da relação capital e trabalho, e também uma reprodução das relações sociais. (COSTA, 2015, p. 5)

a troca fundamental no mercado capitalista – a compra e venda da força de trabalho – é inerentemente desigual. (PAULA, 2020, p.53)

Os homens estão cegos. Tornaram-se cegos por essa forma de trabalho – “realidade mascarada” que os explora de forma velada e desumana. A narrativa prossegue descrevendo as condições de exploração do trabalho humano, ilustrando os aspectos da anatomia política de uma atividade rotineira que os vai corroendo aos poucos: *Ah, os infelizes vivem adoecendo. Não se pode contar com eles os miseráveis vivem se queixando de dores pelo corpo todo e só querem dormir e se pudessem não faziam outra coisa* (AT, 1988, p. 65).

A evidente preocupação do cego Dias com o adoecimento dos trabalhadores ocorre, principalmente, porque, para um capataz de trabalho escravo, a saúde dos trabalhadores implica pausa no trabalho e, não havendo plantação nem cultivo, não haverá lucro e, conseqüentemente, extingue-se também a função de supervisor. Desse modo, explicita-se o desejo do cego Dias em substituir os trabalhadores por máquinas: *Os mais velhos vão perdendo as forças e começam a não prestar para nada. Tenho pensado se não seria melhor trocar por máquinas* (AT, 1988, p. 85).

Nesse sentido, as aspirações do cego Dias coincidem com os desejos dos grandes fazendeiros para quem a mão de obra já não atende satisfatoriamente. A narrativa torna claro, por meio das cartas de Dias, o sonho de uma revolução técnica que pudesse substituir o processo lento e insuficiente do trabalho manual por máquinas rápidas e eficientes. Isto, sim, era o que desejava o bom e fiel capataz, o representante concreto do patrão Sombra: as novas máquinas abasteceriam as necessidades dos novos centros por meios e técnicas menos onerosas e complexas, tais como essas de ter que “sustentar” os homens.

Essa era uma realidade próxima e esperada pelos donos das infindas terras, pois os trabalhadores – esses corpos servis – reclamam, dão despesas, adoecem e precisam se ausentar de um trabalho que não pode parar: *Quase não consegue abrir os olhos com a febre. Estou esperando que se cure. O coronel sabe como eu sou. Ponho logo o doido para trabalhar o dobro. Só não me livro dele para não ter que ir à cidade procurar um outro* (AT, 1988, p. 77).

Embora a narrativa paralela constitutiva do segundo núcleo de intrigas (o qual narra as peripécias do Doidinho contra o cego Dias) ofereça maior leveza à ambientação da fábula, as cartas do cego Dias e as descrições da rotina dos trabalhadores traduzem as vozes e os sentidos daqueles corpos submetidos à crueldade cotidiana do trabalho: *Todas as manhãs os homens voltavam à plantação, com as primeiras luzes do dia, e ficavam lá até tarde da noite, esperando* (AT, 1988, p. 83).

Manter os corpos vivos: essa é a ordem. Segundo Foucault, o poder só pode ser exercido sobre corpos vivos, o que ocorre literalmente nesse contexto em que os escravos devem ser mantidos de pé – homens que não podem morrer, porque, nesse sistema, a receita deve estar bem acima das despesas. Essa é a hierarquia necessária para a sustentação da ordem do lucro que o cego faz questão de lembrar nas cartas: *Às vezes, eles esquecem quem manda, e embora não dure muito sempre atrapalha. Não digo que façam isso sabendo o que fazem. Não. É um desvio, uma besteira isso de esquecer quem manda* (AT, 1988, p. 85).

Todavia, quanto custaria aos trabalhadores manterem os próprios corpos vivos? Por esse prisma, entende-se aceitável um comportamento passivo ou resignado da parte do dominado ou mesmo uma vontade de permanecer explorado, uma vez que essa acomodação seria menos dolorosa para a carne do que as feridas da luta. Nesse caso, resistir estaria muito distante de uma prática possível, sendo mais fácil aos trabalhadores a aceitação resignada – prática que vai de encontro à liberdade ou muito mais da satisfação pessoal. No entanto, para muitos trabalhadores, apenas o fato de terem garantidos uma refeição diária e uma casa para onde retornar à noite já seria condição viável de sobrevivência: situação que os “obrigaria” a aceitar a realidade de exploração: *Nas suas casas os homens dormem como mortos que apenas respiram brandamente e esperam que amanheça para voltar à plantação* (AT, 1988, p. 69).

Expõe-se, então, a ruína do homem moderno, tomado como peça principal da engrenagem que sustenta a ordem do mundo:

*E os homens deixam a plantação à noite, se dirigem para as casas arrastando os pés. As ruínas. E nelas estão as camas onde, ai, comichões, insetos vêm correr pela pele. Tens as tuas unhas ainda e elas servem para arranhar as feridas, e como isso arde.*  
(AT, 1988, pp. 63-64)

E, embora esse processo de “esfolamento” machuque mais a alma que o corpo, eles são forçados a aceitar a rotina dos dias penosos. Não se pode deixar de notar que a narrativa **Os Animais da Terra** também aponta para a polêmica do trabalho infantil. Essa denúncia se mostra clara e perceptível na voz do Doidinho transcrita das fitas, reportada, melancolicamente, ao triste e inesquecível dia em que ele fora “contratado” para o trabalho, por meio de uma negociação entre o pai e o cego Dias. Em tom lírico, o narrador (Doidinho), posicionando-se no mesmo lugar do fato passado, restaura o quadro:

*E a lua, quase tocando a copa das árvores, se cobriu de várias figuras, e uma delas era a porta da casa onde eu nasci, agora em ruínas, em Andara, ali onde Santa Maria do Grão já vai mesmo indo para a floresta. O bairro esquecido de Andara. Mas Andara é mais. Foi onde o cego Dias me achou andando pelas ruas e me disse onde*

*moras menino e falou com meu pai e me comprou dele e me trouxe para cá onde só há floresta, memória com que a luz vinha se encontrar, se fundir, se enlaçar para me mostrar que a vida podia ser uma coisa mais secreta e mais bela.* (AT, 1988, p. 89)

Essa passagem registra parte de um processo comum na Amazônia: o recrutamento de homens para o trabalho escravo ainda na condição de crianças, já que, diante das dificuldades de sustentar as famílias quase sempre numerosas, os pais eram coagidos a “doarem” seus filhos ao trabalho, ganhando, com isso, alguma recompensa financeira. Pode-se entender, ainda, que tanto as crianças quanto os pais viam-se vulneráveis às enganosas promessas de vida melhor ou do tal “futuro garantido”.

O clima acinzentado desenhado na memória, mistura de luz e escuridão, parece fundir duas realidades opostas: o dia ensolarado na plantação e a noite escura dos corpos, traduzindo as verdades de um tempo sem esperanças, a revolta oculta dos condenados à impossibilidade de mudar o regime a que são submetidos – cenas que expressam bem a coisificação do homem no contexto da civilização a serviço da ordem do capital.

Na cena descrita, o homem já acometido de toda sorte de desgaste físico e emocional, devido às atrocidades do trabalho escravo, por um relance de memória, volta a ser o menino do bairro *esquecido de Andara* prestes a se deparar com as ruínas do próprio futuro: será um homem como os outros, apenas mais um entre os condenados.

O melhor entendimento desse contexto fictício orienta-se pela noção de “cidade iluminista” discutido em Del Castilo:

a área da grande floresta amazônica se apresentou – e ainda se apresenta – como o grande desafio de dominação da civilização da técnica sobre a natureza. As duas metrópoles da Amazônia brasileira, Belém e Manaus, representam esse espaço de transição e dialética entre natureza e civilização. Representam também o clarão iluminista no meio da selva que teve seu início no chamado Ciclo da Borracha. Essas cidades, sob a ótica e a lógica do iluminismo, são paraísos artificiais onde todos são livres e iguais. (DEL CASTILO, 2005, p. 194)

Paradoxalmente, esse “clarão” próprio da “cidade iluminista” é o mesmo que obscurece as almas dos trabalhadores escravos. Muito inversamente ao que propôs o lema da Revolução Francesa: igualdade, liberdade, fraternidade, o universo denunciado em *Os animais da terra* apresenta o homem em sua condição sub-humana, em cujo corpo vai se inscrevendo a história trágica da exploração. Em outro contexto de pesquisa, Pereira (2012) diz que é preciso pensar “a inserção da Amazônia como circuito especial da produção, na divisão internacional e territorial do trabalho como detentora de um abundante estoque estratégico de recursos naturais

que podem ser transformados em matéria-prima” (PEREIRA, 2012 p. 33). Para ele, mais que isso, a região também dispõe do principal meio para essa exploração: a mão de obra barata.

Dentre os recursos extraídos como matéria prima, explorados de forma desordenada na Amazônia, estão a borracha e o cacau que se tornou o produto dominante da Amazônia durante a era colonial e permaneceu assim até a entrada do século XIX (GOMES, 2018). Disto sabemos, mas a intrigante questão é: qual a relação entre a plantação de urtigas e o carregamento composto de pele de animais? Sem termos encontrado nenhuma informação histórica a respeito da produção de urtigas enquanto matéria-prima para exportação no Pará<sup>21</sup>, arriscamos uma resposta um tanto grotesca (considerado o efeito metafórico proposto pela narrativa): o fato de que o teor do carregamento exportado seja a própria pele dos homens-animais da plantação. Como isto seria possível? Ora, como ignorar o prazer escancarado do cego Dias em ver os homens se coçando? Seria esse o processo necessário para a coleta do produto a ser exportado? Deixemos em aberto.

Independente de qual produto comercializado, aqueles homens eram submetidos a um processo de opressão, pois qual liberdade teria o operário sobre a sua rotina de trabalho, sendo reconhecido como corpo-máquina, que apenas deve produzir, produzir e produzir? Assim, os dispositivos modernos dos regimes de exploração do trabalho passam a utilizar essa nova e astuciosa técnica de controle do homem a partir do século XIX, conforme analisa Foucault:

O crescimento de uma economia capitalista fez apelo à modalidade específica do poder disciplinar, cujas fórmulas gerais, cujos processos de submissão das forças e dos corpos, cuja **anatomia política**, em uma palavra, podem ser postos em funcionamento por meio de regimes políticos, de aparelhos ou de instituições muito diversas. (FOUCAULT, 2014, p. 214, grifo do autor)

Para o filósofo, a “acumulação do capital” corresponde à utilização de novas tecnologias de poder baseadas na sujeição, o que implica “substituir um poder que se manifesta no brilho dos que o exercem, por um poder que objetiva insidiosamente aqueles aos quais é aplicado” (p. 213). Assim, Aão age como dono e senhor de Faustina, reclamando da crise que se abateu sobre Santa Maria do Grão com o aparecimento do “comedor de homens”, não havendo para ele

---

<sup>21</sup> O interesse em fios sustentáveis e alternativas naturais ao algodão comum aumentaram, e as vantagens da fibra de urtiga é que elas não provocam danos ambientais para produzir tecidos, como o algodão. Na busca de novos tecidos ecologicamente amigáveis, a fibra de urtiga é uma ótima candidata, mas ela foi muito utilizada no passado na produção de vestuário. As pessoas usaram roupas feitas de fibras e fios de urtiga nos últimos 2.000 anos, com traços mais antigos encontrados no final da Idade do Bronze em Voldtofte, na Dinamarca. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/fibra-de-urtiga-uma-nova-alternativa-para-tecidos-sustentaveis/>

outras formas de vida, uma vez que também é vítima da sujeição imposta por um sistema que vai muito além do aspecto econômico.

Não diferente, na plantação de urtigas, a ordem das coisas também está posta, seguindo seu ritmo binário: patrão de um lado, trabalhadores de outro. Comandantes e comandados nesse jogo de verdades que é também um jogo de opressão. Cego Dias já determinara que o homem das fitas era doidinho, ou mais precisamente, o Doidinho – atributo que o define como homem, como ser assim objetivado: *Os dias passam. E tudo é como antes, como eu contei antes. Nada muda nisso tudo* (AT, 1988, p. 73).

Assim prossegue a narrativa sem mais novidades, até o dia em que algo de repente possa mudar o rumo das coisas, um modo de enfrentamento – o que ocorrerá com a participação do Doidinho, a partir do momento em que este prevê, pela observação dos fatos, sobre como se dão as formas de condenação, positivas possibilidades de mudar tal condição.

De acordo com Del Castilo, o espaço amazônico fora transformado segundo a lógica do projeto iluminista ocorrido no final do século XIX e início do século XX contra o qual se insurge a força do imaginário ou “o tempo do eterno”. Sim, esse homem resiste na criança sagaz e zombeteira que inventa a mentira e engana o cego. É a criança que viola os segredos pelas frestas dos quartos. É a criança que imagina todo o cenário de resistência, bem diferente da criança apática que se dá aos lamentos dos desejos incontidos ou ao choro secreto nas noites de solidão.

*Mas Andara é mais* – promete o homem. Essa adversativa possibilita enxergar uma centelha de esperança, pois existe uma Andara a ser descoberta e, como um *feixe de luz* que, embora mostre as dores do mundo, ela vai se revelar no que possui de mais temeroso e sagrado: *Falo da luz, e ela vem de um dia que está nascendo agora, um outro, e das formas insuportáveis que a luz revela para aqueles que podem ver* (AT, 1988, p. 97).

Eis a salvação: a alforria desejada.



Thaís Sales

**“Será extraviando-se que um homem irá ao encontro de sua sombra por dentro e da terra por fora enquanto ela cai no azul”**

2022

Técnica: Técnica mista s/ papel

Dimensões: 210 x 297 mm

Fonte da imagem: Acervo Pessoal

## 6 AS PRÁTICAS DE SI PELAS VIAS DO ACONTECIMENTO: SUJEITOS EM METAMORFOSE

Deixar brilhar a nossa loucura para zombarmos da nossa  
sensatez?

O espírito sólido sobrecarrega-se de todas as coisas  
pesadíssimas, e à semelhança do camelo que corre  
carregado pelo deserto, assim ele corre para seu deserto.

[...]

Para criar a liberdade e um santo NÃO, mesmo perante o  
dever: para isso, meus irmãos, é preciso o leão.

Para que será preciso que o altivo leão se mude em criança?

Três transformações do espírito vos mencionei: como o  
espírito se transformava em camelo, o camelo em leão, e o  
leão, finalmente, em criança.

Nietzsche, **Assim falou Zaratustra**

Com Foucault, entendemos não somente que há uma constituição histórica dos sujeitos por meio do discurso, mas também que há possibilidades de transformação desses sujeitos a partir si mesmos. Quem fomos ou quem somos? Loucos ou normais? Os saberes institucionalizados, tais como os saberes científicos, as escolas ou as famílias é quem determinam essa “verdade”, uma vez que têm o papel de “organizar” os discursos de uma época. No entanto, a herança deixada por Foucault e que tem sustentado múltiplas pesquisas é que, além de ter demonstrado que os saberes racionalizados produzem os sujeitos em vários campos, existem possibilidades profícuas de discordar dessas verdades.

Isto implica dizer que o poder nos desenha e nos planeja, cabendo-nos, por vezes, discordar desse desenho que fazem de nós. E quando isso acontece, passamos a nos constituir, a partir das verdades que esses poderes/saberes estabelecem como tais. Nesse mesmo sentido, explica-se a pergunta na aula de 14 de janeiro de 1981: “Qual é a nossa relação com a razão ou com a loucura, a partir do momento em que existem uma ciência da loucura ou um saber que se pretende verdadeiro sobre a loucura?” (FOUCAULT, 2019, p. 28).

Nessa perspectiva, a escolha pela temática da loucura enquanto discurso correspondente a cada era histórica configurou-se como um suporte utilizado pelo estudioso para entendermos de que forma outros fenômenos podem constituir objetos de saberes construídos historicamente e de que forma os sujeitos vão sendo objetivados ou subjetivados por esses saberes. Verifica-se, desse modo, que os estudos acerca da loucura e as relações de poder em Foucault são partes integrantes de um projeto maior, conforme ele mesmo esclarece:

Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise. Meu objetivo, ao contrário, foi criar história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornam-se sujeitos. (FOUCAULT, 1995, p. 231)

Destarte, as reflexões em torno do “sujeito” propostas pelo estudioso levam ao questionamento sobre os aspectos cotidianos, aqueles eventos insuspeitos, que vão se contornando nas linhas da história. Para Foucault, é preciso estar atento ao que ocorre na rotina dos dias, sacudindo “as evidências” ou problematizando o óbvio ou o visível. Para isso, ele vai se referir a um processo de “descontinuidade”, a partir do qual podem emergir fatos que, situados no âmbito do inesperado, diminuem as possibilidades de serem controlados pela ordem abastecida pela linearidade. Nesse sentido, para que os indivíduos encontrem espaço concreto de subjetivação é preciso que estejam à espreita desse lugar singular, não o deixando passar enquanto circunstância de revolução.

Como somos? De onde vêm as práticas que nos constituem? O que fazemos com aquilo que fazem de nós? – são perguntas que propõem um pensar diferente, uma reflexão que segue na contramão do poder hegemônico. Esse pensar exige uma coragem de dizer, coragem de aproveitar o momento oportuno em defesa de uma voz própria, diferente daquelas que tomam um acontecimento isolado ou previsto para subjetivar os indivíduos, a exemplo dos discursos médicos ou jurídicos. Estes discursos se utilizam de práticas aparentemente inofensivas ou invisíveis, tão familiares a ponto de se confundirem com os gestos mais instintivos ou apressadamente tomados como atitudes autônomas e desejadas pelos próprios sujeitos.

Onde estariam localizadas, então, essas formas de subjetivação do louco pelo próprio louco: estas que possibilitam revelar a verdade de que ele é ele-mesmo? Em que gestos o louco estaria de frente com a sua verdade? Diferentemente do discurso clássico, o homem moderno abre as portas para esse reencontro por meio de uma linguagem que não se esgota, a qual permitia a ele remeter-se a si mesmo (FOUCAULT, 2017, p. 520-21). Trata-se de

uma linguagem onde o homem aparece na loucura como sendo outro que ele-mesmo. Mas nessa alteridade ele revela a verdade que ele é ele-mesmo, e isto indefinidamente, no movimento tagarela da **alienação**. O louco não é mais o insensato no espaço segregado da desrazão clássica; ele é o **alienado** na forma moderna da doença. Nessa loucura o homem não é mais considerado uma espécie de recuo absoluto em relação à verdade; ele é, aí, sua verdade e o contrário de sua verdade; é ele mesmo e outra coisa que não ele mesmo; é considerado na objetividade do verdadeiro, mas é verdadeira subjetividade. (FOUCAULT, 2017, p. 520, grifos do autor)

Na modernidade, o indivíduo louco é assim considerado por um determinado discurso de verdade que, em algum momento específico, se utiliza de um evento ou ação isolada desse indivíduo, atribuindo-lhe, a partir desta, uma nomeação, a qual ele terá que carregar para toda a vida. Ou seja, ele passa a ser o “louco” que, objetivado pelo discurso autorizado da razão, também se subjetiva por contrariar essa verdade. É essa mesma ordem do discurso que, ao inscrever esse sujeito como um louco ou fora dos discursos autorizados, permite a ele mesmo inscrever a sua verdade própria. Mas existiria um momento certo ou um espaço propício para essa nova inscrição?

No segundo capítulo da *Microfísica do Poder*: “Nietzsche, a genealogia e a história”, Foucault aponta para a genealogia como uma possibilidade meticulosa de entender como se processam os modos de subjetivação dos indivíduos circunstanciada pela singularidade dos “acontecimentos”:

A história **efetiva** faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. Elas não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial; como também não têm o aspecto de um resultado. Elas aparecem sempre na álea singular do acontecimento. (FOUCAULT, 2021c, p. 73, grifo do autor)

Nesse sentido, a história oficial vista como a sistematização de fatos sucessivos de causalidade e efeito soblevam os acontecimentos maiores, estes que, ocorridos no âmbito da coletividade, normalmente marcados por fatos políticos, atingem em alta escala uma sociedade. Entretanto, essa mesma história parece apagar, em benefício das estruturas fixas, as irrupções do cotidiano, aquelas que desobedecem à continuidade marcada por uma sucessividade como processo. Em “A ordem do discurso”, Foucault (2014) relaciona esse termo à casualidade ou ao “descontínuo”, como “cesuras que rompem o instante”:

Certamente o **acontecimento** não é nem substância, nem acidente, nem qualidade, nem processo; o **acontecimento** não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na **relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação**, seleção de elementos materiais; não é ato ou propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material. Digamos que a filosofia do **acontecimento** deveria avançar na direção paradoxal, à primeira vista, de um materialismo do incorporal. (FOUCAULT, 2014, p. 54, grifos nossos)

O “acontecimento”, embora não existindo na ordem dos corpos, faz uso de um lugar, onde se pode instaurar o espaço da resistência. Nesse sentido, enquanto ruptura, recorte,

interrupção de uma sucessividade, o “acontecimento” configura-se como um deslocamento que sacode as redes do linear, visto que, estando no espaço do inesperado, fica fora do controle da ordem estabelecida, justificando-se o “temor surdo” referido por Foucault:

Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras, mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de **temor surdo** desses **acontecimentos**, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (FOUCAULT, 2014, 47-48, grifos nossos)

Na obra “A Arqueologia do saber” o termo “acontecimento” aparece registrado 95 vezes, a demonstrar a pretensão didática do seu autor, afinal é necessário dar conta desse vocábulo em toda a sua extensão, já que é a ele que será associada a causalidade linear. Estabelece-se, assim, como corte ou desligamento necessário, conforme proposto pelo historiador, em seu processo de escavação. Desse modo, no intuito de descrever intrinsecamente cada monumento, é que os “acontecimentos importantes” vão dar lugar aos “acontecimentos mínimos”, processados não na “longa cadeia de consequências”, mas na individualização de séries diferentes (FOUCAULT, 2008, pp. 08-09).

Observa Foucault que o “descontínuo era, ao mesmo tempo o dado e o impensável” (2008, p 9), e por este aspecto, deveria ser contornado e apagado em favor da uma continuidade ou em benefício das “estruturas fixas”:

a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar toda as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos. (FOUCAULT, 2008, p. 6)

Portanto, tratar sobre a relevância dos “acontecimentos mínimos” associados a uma ideia de descontinuidade ou de rupturas é questionar sobre a subjetividade dos sujeitos – esta que resulta das relações de poder baseadas nos discursos de verdade instituídos ao longo da história. A respeito dessas questões, a pesquisa intitulada “Poder e Resistência em Foucault: uma genealogia do acontecimento” de Giovana Temple (2013) explora a noção de resistência ligada à ideia de acontecimento, associando-a ao conceito de subjetividade, ambas muito oportunas aqui.

No segundo capítulo da sua tese, Giovana Temple (2013) trata especificamente do termo “acontecimento” (*événement*), ligando este ao conceito de resistência em Foucault. Nesse estudo, a autora se baseia na “lógica estoica” (proposta por Émile Bréhier) segundo a qual

“apenas possui realidade os corpos, ou seja, tudo aquilo que é passível de afetar ou de ser afetado” (TEMPLE, 2013, p. 17).

Para os estoicos, nenhum corpo pode dar a outro corpo novas propriedades, estes apenas se misturam. Contudo, da mistura entre os corpos não há uma nova realidade que se forma, mas simplesmente atributos. Ora, mas se o atributo não é uma propriedade do corpo, como então classificá-lo? O atributo é simplesmente um acontecimento. Quer dizer, não é um ser (corpo), tampouco uma propriedade do ser, mas aquilo que é dito ou formado sobre o ser. (TEMPLE, 2013, p. 11)

Para Temple, aquilo que é “dito ou formado sobre o ser” são “práticas discursivas” que, baseadas em verdades racionalizadas, estabelecem quem é louco ou normal. Desse modo, ao propor uma “genealogia do acontecimento” (TEMPLE, 2013, p.14), a autora defende que essa multiplicidade de acontecimentos, emergentes da mistura de corpos, pode ser tomada pelas práticas discursivas, instituindo as verdades que compõem a história dos seres.

Para ser considerado “louco”, por exemplo, ao sujeito atribui-se uma qualidade concebida a partir de um acontecimento bastante para fazer da loucura parte integrante do seu corpo, já que, por esse acontecimento, ele passa a ser tratado como tal. Conforme Temple, Foucault se atém aos modos como as estratégias discursivas se apropriam desses acontecimentos para instituir os discursos de verdade:

Um poder que acompanha o modo pelo qual nos relacionamos, fazemos nossas escolhas, sejam aquelas com as quais anuímos, e partilhamos de forma consciente, como a vigilância escolar, os dispositivos médicos, a reeducação do corpo infrator etc., ou concordamos ainda que por omissão e aqui estamos nos referindo às estratégias particularmente biopolíticas que ao promoverem a vida o fazem à custa da morte de tantas outras. (TEMPLE, 2013, p. 21-22)

Segundo Temple, o poder disciplinar utiliza-se de acontecimentos que tornam os indivíduos cúmplices das estratégias de poder, os quais, seduzindo-os por meio de dispositivos disciplinares velados e ao gosto dos seus desejos, terão garantida a obediência em formato de dominação. Prosseguindo sua análise, a partir da ótica foucaultiana, a pesquisadora adverte que “o corpo não se torna o próprio acontecimento, mas trava com ele uma luta interminável, prossegue em um insuperável conflito”, de onde parte a ideia da “emergência” das forças que “rompem o instante”, sendo consideradas por Foucault como “miríades de acontecimentos perdidos”. A essa “emergência das forças”, portanto, estariam associadas a luta, o conflito ou a resistência (TEMPLE, 2013, p. 23).

Então, se as práticas consistem no próprio acontecimento e vice-versa, é possível dizer que estas tanto podem constituir o sujeito, quanto este pode subjetivar-se pelos acontecimentos

instaurados entre os enunciados e as práticas que os corpos realizam no proceder dos tempos. Nesse sentido, as “práticas de si” em Foucault sobrelevam as pequenas atitudes cotidianas como meios de colocar em funcionamento as verdades individuais, encontradas em outros modos de viver, outras estratégias de vida que desafiam as estruturas cotidianas. Daí a expressão tão aclamada de Foucault: “sacudir as evidências”, de maneira que o que nos parece tão normal e correto, possa, de repente, parecer-nos claros processos de exclusão dados pelos jogos de verdade do poder.

No âmbito dos contextos das narrativas de Cecim, ilustramos anteriormente como se efetivam as relações de poder, estas que se mantêm nas histórias sociais reais por fatores diversos, entre os quais, o atual e pertinente contexto demarcado pela lógica capitalista. Nesses ambientes de ficção, estão óbvias as relações entre um controle do poder e a submissão dos dominados que não se percebem assujeitados. São indivíduos marcados por determinadas fragilidades ou atributos que os subjetivaram – Aão ou Faustina, cego Dias ou os homens da plantação, indivíduos que não se dão conta dessa própria constituição.

Porém, tanto em *A terra da sombra e do Não* como em *Os animais da terra* ocorre o *inesperado*, momento de ruptura: um acaso, um querer ou um acontecimento, adicionado à ideia de que onde há normais habita a loucura – representada pelo velho Francisco D, o índio Mura e a criança na primeira narrativa e pelo Doidinho e os seres da floresta, na segunda. A partir deste ponto, então, apresentaremos a parte final dessas histórias, acrescentando às análises uma terceira história: a metamorfose de Josiel contada em *Diante de ti só verás o Atlântico*, para cuja abordagem traçaremos breve comparação com “As três metamorfoses” de Nietzsche.

Há que se considerar, antecipadamente, que nas três narrativas mostram-se os personagens simples, diferentes dos detentores de força incomparável ou dotados de algum poder cósmico ou com atributos físicos especiais. Contrariamente, eles possuem traços que os distinguem como inválidos sociais, tais como o velho, o louco, a criança e o bêbado – seres tidos como “incapazes” de formular um discurso respeitável ou aceitável. Mas, estes personagens, mesmo despossuídos das armas reais, trazem viva a coragem de dizer não à determinada condição incômoda – fator que os leva à metamorfose necessária ao início do processo de ruptura do discurso ordenado e linear imposto.

Primeiramente, estes personagens dão-se ao isolamento – espaço reservado para a autoanálise – fase especular de onde pode emergir o sujeito à espreita de um “acontecimento” que o possa remover do estado de passividade. Depois disso, tendo negado os discursos de verdade postos em jogo, tais personagens se lançam em busca do que ainda não veem claramente, sem deixar que escape o momento apropriado ou *inesperado* para seguirem na

contramão das conveniências: *Era como se estivessem ali esperando alguma coisa. Um acontecimento, então?* (TSN, 1988, p. 190).

Antes, porém, de adentrarmos a floresta de Cecim, a fim de entendermos como ocorre a reviravolta nesse jogo discursivo, alinhavamos a seguir um dos aspectos tangentes ao entendimento desse processo de ruptura: a participação insistente da criança em todas as narrativas, ora como coadjuvante dos personagens loucos, ora fundidos com estes. Essa dupla atuação concorre para efetivação da metamorfose necessária à reversão dos jogos de verdade.

### **6.1 A criança e o louco: o jogo da areia contra os “jogos de verdade”**

O universo infantil ganha um espaço destacado na *Viagem* de Vicente Cecim: em todos os sete livros visíveis de *Andara*, à criança é dado um papel especial, não apenas pelo ato de fantasiar – experiência própria dessa fase temporal da vida, como ainda pelo meticuloso jeito de persuadir um adulto. Em ambas as funções, a criança de *Andara* não está representada por um corpo indefeso ou docilizado pelas mãos do adulto, ou um menino que esbraveja ou esperneia para não obedecer à ordem da mãe: é aquela que sai para brincar, fantasia, inventa fantasmas e se reinventa em cada novo jogo. Para ela, esquecer a brincadeira anterior é já um processo de não carregar o peso dos dias.

No contexto das sete narrativas que integram o conjunto *Viagem a Andara, o Livro invisível* que ora analisamos, percebe-se evidente a semelhança entre a criança e o louco, aproximação que se efetiva principalmente pela forma destemida com que ambos enfrentam certas situações. Em outros momentos, crianças e loucos partilham da força imaginativa capaz de alterar o estado das coisas, tornando-os alheios às verdades do mundo. Porém, o ponto alto dessa convergência é o fato de ambos agirem, no contexto das fábulas, como agenciadores de um estado de liberdade em relação à determinada condição de opressão.

Nesse sentido, a criança detém um certo poder que a diferencia dos adultos, tal como também acontece com a criança de Francisco D em *Terra da sombra e do Não: Sim. Eu, a criança de D* (TSN, 1988, p. 231). É essa criança sem nome, apenas *criança*, quem consegue fugir dos perseguidores, alcançando a floresta. Mesmo que, em sua misteriosa animalidade e com ajuda dos seres da floresta, o Mura também consiga fugir dos que o querem morto, é a criança de D quem, guiada por uma borboleta, consegue encontrar o animal que procuravam por muitos dias: *o vazio de todos os instantes* (TSN, 1988, p. 232).

Em *A asa e a serpente*, quando Santa Maria do Grão se vê ameaçada por um fantasma que retorna para se vingar de sua primeira morte, os moradores, desencorajados a atender às

ordens do ameaçador, sugerem que só uma pessoa poderia fazê-lo, já que as ações exigidas constituíam perigo para quem as executasse. Assim, foram unânimes sobre a quem caberia tal tarefa salvadora:

*E quem irá buscar o único louco de Santa Maria do Grão, aquele que dirige seus passos pelo vento e fala com os pássaros durante toda a noite, que penteia seus cabelos com as mãos e teme os pentes feitos com os ossos de animais feridos de morte, sem que o fantasma, que agora fechou outra vez aquele olho sonolento, inquiridor, pense que trata de uma tentativa de fuga?* (AS, 1988, p. 29)

Nesse caso, o mesmo louco que representa perigo para os cidadãos “normais”, não o seria para a criança: somente ela poderia convencê-lo à tarefa de enfrentar o fantasma: *Eles mandam um menino, na esperança de que a inocência seja uma defesa contra todo mal.* (AS, 1988, p. 29). A inocência infantil ganha uma importância enorme nessa tarefa de enfrentamento entre dois lados divergentes. A criança aqui é a mediadora tanto no conflito aberto entre o fantasma e a população, como na tensa negociação entre a população e o louco: *o menino pôde ir e voltou com o louco pela mão. Uma criança que avançava sonhando em nossa direção* (AS, 1988, p. 29).

Pode-se dizer, assim, que a população temerosa e apreensiva pelas exigências do sargento depende, exclusivamente, da intervenção da criança. Se o louco é reconhecido pela falta de temor, a criança, por sua vez, não teme o louco, porque não enxerga nele qualquer ameaça. Na cena descrita, louco e criança protagonizam o gesto que pode controlar o “esfaqueador de aves”, ao mesmo tempo em que tranquiliza a população ameaçada.

Em Elogio da Loucura, Erasmo de Rotterdam dá voz à Loucura em autorreflexão:

[...] eles não temem de modo nenhum a morte, o que, certamente, não é uma pequena vantagem. Não conhecem nem os remorsos devoradores de uma má consciência, nem os vãos terrores que as histórias do inferno inspiram aos outros homens, nem os pavores que os espectros e almas do outro mundo lhes causam. Jamais o temor dos males que os ameaçam, jamais a esperança dos bens que podem obter seria capaz de perturbar por um só instante a tranquilidade da alma deles. (ROTTERDAM, 2013, p 51)

A ideia que se levanta nesse trecho diz respeito ao espírito irreverente do louco que, alheio aos saberes e comportamentos típicos dos normais, prefere a felicidade oriunda de outras experiências. Essa forma “anormal” de experimentar o mundo ocorre aos sete homens na praia, protagonistas dO *Sereno*, que fogem da tristeza do dia, cuja clareza deixa mostrar o lado sério do mundo, sentimento próprio dos adultos comumente ocupados com a urgência dos compromissos formais. Os sete homens na praia esperam a noite com o fogo que anima e aquece contra a frieza dessa rotina imposta, fazendo surgir a alegria despreendida dos jogos infantis:

eles bebem, dançam, enunciam frases sem sentido, gargalham, permitem à sua animalidade fluir, trocam as personalidades, brincando de ser e não ser.

Deleuze adverte: “o poder requer corpos tristes. O poder necessita de tristeza porque consegue dominá-la. A alegria, portanto, é resistência, porque ela não se rende. Alegria como potência de vida, nos leva a lugares onde a tristeza nunca nos levaria. (DELEUZE, 2017, p. 23)<sup>22</sup>. Ora, aqueles homens na imensa praia riem e dançam: são corpos em círculos ao redor do fogo, cuja luz na escuridão pode ser comandada, atizada ou apagada, transformando-se em cinza. Os homens-criança são, portanto, a representação de um ato de liberdade ou são a própria resistência.

Assim, conforme os ímpetos das paixões, os homens na praia agem “como crianças”, em busca de recuperar *a infância perdida da vida*, libertando *os animais de melancolia que temos em nós* ou *algo aterrador* ou um *medo sem remédio* que nos torna limitados (S, 1988, p. 292). Os homens na praia já não são homens que só conhecem os limites da vida: são agora crianças, duplos, pássaros em migração, marcados pela loucura de se reconhecerem vivos, conforme ela mesma, a Loucura, se pronuncia: “sou eu, no entanto, somente eu, por minhas influências divinas, que espalho a alegria sobre os deuses e sobre os homens” (ROTTERDAN, 2013, p. 11).

Outra participação destacada e reveladora da criança no universo de Cecim ocorre em *Os jardins e a noite*, onde a concepção de criança se mostra diretamente relacionada ao seu oposto imediato: o envelhecimento. Para Jacinto, o personagem-narrador, o ato de envelhecer afasta o Curau que só ataca quem o teme e, portanto, *nunca ataca uma criança* (JN, 1988, p. 118). Por isso, Jacinto recomenda aos adultos que também não tenham medo do Curau. Ao invés disso, devem chamá-lo a mostrar, sem medo, assim como as crianças: *Se os adultos não tivessem medo, as crianças também não teriam medo da ave. Ficariam nas suas redes, calmas, e a noite seria sem espreitas, para voar sem sustos* (JN, 1988, p. 118).

Felizes e livres também são as crianças de *Armas submersas* que brincam na praia o jogo da areia, cuja regra principal é mentir, pois se, no momento da pergunta-chave: *o que você está vendo?*, o participante responder o que ele realmente vê, é enterrado vivo até que nenhum som ou movimento venha da areia. Todavia, nesse “jogo perigoso”, o morto ressuscita para outra rodada fatal.

---

<sup>22</sup> Não haveria como tratar sobre corpo e alma, tristeza e alegria, sem considerar um dos “Diálogos” deleuzianos que, evocando Espinosa, afirma: “tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. (DELEUZE, 2017, pp. 75-76)

Nessa mesma praia que é “todo lugar”, as crianças também brincam o jogo da areia, cujas etapas se concentram na procura incansável por uma palavra a ser formada aleatoriamente pelas crianças: os jogadores, cada um correspondente a uma letra, espalham-se rapidamente pela praia e, em dado momento, devem ficar estáticos, pois qualquer movimento pode atrapalhar a formação da frase, sendo também condição para a saída do jogador. A brincadeira ganha o seu clímax quando, depois de dispostas e quietas todas as crianças-letras, inicia-se a leitura do texto aleatório, na esperança de que um dia ela virá, a palavra revelada, aquela que possibilitará abrir a caixa preta vinda do mar.

*O jogo da areia, ele é branco. Nós o jogamos para passar o tempo. Para apressar o tempo da revelação.*

[...]

*Jogamos o jogo da areia uns com os outros, olhamos com medo aquela caixa negra, e esperamos, um dia, formar, nesta praia, a configuração, a frase que nos dará a resposta que esperamos.* (MA/AS, 1988, p. 336)

É nessa grande praia, portanto, que se constrói a ambientação ideal para as alucinações infantis, onde a infância não tem fim. No contexto da fábula, entretanto, há um estado de tensão entre dois personagens: o Doidinho (o narrador-personagem) e O, o menino *que não sabe mentir* (MA/AS, 1988, p. 337). O primeiro demonstra grande afinidade com o mundo imaginário e as alucinações próprias de um universo infantil hesitante – em *continuum* ou eterno “devir”, conforme a descreve Deleuze.<sup>23</sup> O segundo, destaca-se pela espontaneidade, pois não sabendo fingir, terá que responder à terrível pergunta do jogo: “– *o que está lá, no mar*” (MA/AS, 1988, p. 345) sem que o medo de ser enterrado vivo o faça mentir. No entanto, embora se trate de um jogo pueril, não nos esqueçamos de que *todas as praias são a mesma praia* (S, 1988, p. 297) onde corre livre a criança que nos habita.

Vale destacar que, nesse contexto de *Armas submersas* onde predomina o aspecto lúdico, o jogo é ameaçado pelo surgimento da figura materna, visto que as mães, ao chamarem as crianças para o retorno às casas, devolvem-nas para o mundo real: *E esta mãe que quer me virar a cabeça para a direita* (MA/AS, 1988, p. 330). No entanto, o Doidinho resiste: *Nesta*

---

<sup>23</sup> Não se trata, no entanto, neste tipo de devir, de manter com a criança qualquer relação de semelhança e identidade; devir-criança não é imitar a criança, regredir a um estágio anterior do desenvolvimento. A experimentação de um devir-criança não significa transformar-se em criança, infantilizar-se, nem regressar à própria infância em um tempo passado, mas, devir-criança é deparar-se com uma determinada intensidade, é perceber a infância como fluxo constante, movimento de transformação, potência que permite pensar o convívio com as incertezas, sem se apoiar em modelos prontos de uma maioria, a formas que demarcam e formatam vidas, onde o processo de criação é substituído pela padronização tradicional da sociedade. Devir-criança pressupõe a não fixação de sujeitos-crianças, nem objetos e lembranças da sua própria infância, nem estruturas, apenas relações de movimentos e repousos, possibilidades de liberar a vida onde ela está aprisionada. (CARNEIRO, 2013, p. 90)

*praia em que me vejo sempre que a cabeça me pende para a esquerda* (MA/AS, 1988, p. 363). Percebe-se, aí, que a mãe representa a regra imposta, o lado direito tentando exercer o controle sobre a criança em resistência ao pender para a esquerda: *A minha maneira de contar quando a minha cabeça pende para a esquerda* (MA/AS, 1988, p. 370), o lugar da recusa, das ilusões necessárias, onde brincar de morrer é já não temer a morte.<sup>24</sup>

O Doidinho, portanto, é a criança no pleno uso de suas fantasias, aquela que, ao mergulhar nas areias alvas, sendo questionada sobre o que vem do mar, veria a volta da *nau negra* e as aves saindo e entrando nos corpos dos homens. Escreveria com a “*casca das palavras*” as mensagens dos *pássaros emissários*, conforme confessa o narrador: *conto a história do tempo em que a infância é o tempo em que espero uma resposta e não vem* (MA/AS, 1988, p. 355).

Paradoxalmente, o jogo, por si mesmo, é uma espécie de mentira, o jogo literário, uma história feita de areia, a fuga do real, dessa praia comum, onde já não se pode brincar. Trata-se de um jogo, cujos participantes só podem ser crianças, brincando de montar frases aleatórias, até que venha a frase ideal:

- *Isto, escrito assim, não é literatura, diz O.*  
 - *Isto, escrito assim, será literatura, eu digo, e rolo e rolo e rolo numa praia este corpo imenso que não quer mais tanto tapa na cabeça para virá-la para a direita onde só vejo uma praia comum e nunca e nada e jamais a possibilidade de aventura, e a vinda da nau negra negra para que não e nunca acabe nunca isso. A infância.*  
 (MA/AS, 1988, p. 380)

Sob tal perspectiva, a criança assume papel fundamental no plano do narrador, já que, sendo guiada pela fantasia que é a sua própria verdade, exerce a função de salvaguardar os segredos do mundo, reforçando, desse modo, a sua ligação com os aspectos lúdicos da vida ou a facilidade com que enfrenta os monstros da sisudez adulta. Eis a dose de loucura necessária para a efetivação das práticas de si e, com elas, a instauração das liberdades no âmbito das fábulas.

Essa presença frequente e enigmática da criança, portanto, nos faz pensá-la como mediadora de um duplo processo de ruptura: o primeiro, que se dá pela capacidade de agir por

---

<sup>24</sup> A criança é modelo de transformação do corpo em outro corpo mais potente, o que ocorre quando, cercada de pessoas que no mais das vezes são senhoras de si mesmas, a criança fica disposta a encontros alegres (passiva ou ativamente) com o mundo. A imaginação, povoada de representações imediatas das coisas exteriores, situa o corpo à mercê dos encontros fortuitos com o mundo externo, segundo a “ordem comum da natureza” (SPINOSA, 2009, Proposição 29)

meio de práticas diversas em favor de um contexto de libertação – esta que se dá no campo da realidade dos homens em estado de dominação; o segundo, que se efetiva pela facilidade da criança em passear pelo campo cósmico/metafísico, levando-nos para uma região submersa, onde habita o que ainda está por ser revelado: *E se a infância vier até ele? E a infância vem* (AS, 1988, p. 129).

## 6.2 Da mentira ao ventre de Caminá: o caminho inverso da Civilização

Retomemos a narrativa de *Os animais da terra*, com foco no Doidinho narrando o que se passa no contexto da plantação. Para o cego Dias, o que ele conta nas fitas não passa de histórias fantásticas e ambientes fantasiosos, produto de sua imaginação, já que vive em estado de febre: *Já o doidinho, esse não para de falar quando a febre está alta. E veja, na história ele fala de si como se fosse um menino* (AT, 1988, p. 77). Mas não contava o encarregado Dias que esse homem-louco-menino, mesmo se fazendo doente, observava todos os seus passos, gravando o relato de tudo o que presenciava.

Então, embora desconheça que o conteúdo das fitas revele o seu segredo maior, o cego Dias tenta persuadir o patrão Sombra a não dar ouvidos às vozes gravadas, já que o homem age como anormal, acreditando, ainda, que é uma criança. Porém, o clímax da narrativa reside no momento em que o Doidinho inventa a mentira: acabara de descobrir nas águas da floresta a cura para a cegueira do cego Dias – o grande sonho do vigilante, pois, passando a enxergar, seria mais fácil proteger Caminá, a sua mulher alada, de todos os que a desejassem.

É, então, como um *relâmpago*, que acontece a esperança ou uma centelha de liberdade:

*As noites vêm me encontrar mais antigo, espiando pelo buraco da parede e bebendo a água inicial.*

*Não quero ver tudo de uma vez. Aprendi a fazer em pedaços o corpo dela e guardar assim um pouco para amanhã, para que alguma coisa nestes dias não seja a mesma de ontem.*

*Hoje vejo os seus joelhos, dobrados pelas cordas.*

*Agora subo por uma elevação de terra que não me leva a parte alguma. Ando entre as árvores. Fico só na margem de um rio.*

*E vejo, dançando com a lua, um outro que me olha da água de dentro de mim. Isso foi depois. Vi nele a astúcia. E **comecei a inventar a mentira**.* (AT, 1988, p. 86-87, grifos nossos)

Eis o *inesperado*: o momento culminante para o início da reconstrução. Esse em que o Doidinho encontra na mentira uma possibilidade de libertar os trabalhadores e a mulher presa. Inicialmente, percebe-se a relutância por parte de Dias que, em se vendo na iminência de perder

a sua mulher alada para os homens escravos, aceita banhar os olhos na margem do mesmo rio visitado diariamente pelo homem/menino.

Nesse ínterim, a mulher de asas se torna o centro da fábula, atraindo para si todos os animais viventes da floresta. Na história, Caminá arrisca fugas perigosas para sobrevoar a plantação – momento importante no jogo de sedução, pois ela se reconhece como a única fêmea nesse espaço masculino e fértil e, por isso, aproveita os instantes de liberdade para atrair ainda mais aqueles homens que só a teriam em sonho.

O cego se desespera diante da ameaça de perder Caminá, seu objeto de desejo, do qual é o único dono e protetor, principalmente depois que perdera o espelho mágico – objeto mágico capaz de fazê-lo enxergar e, por consequência, impedir a aproximação dos curiosos. Diante desse impasse, o cego aceita fazer o ritual de cura proposto pelo Doidinho, acreditando na mágica possibilidade de voltar a enxergar, mesmo que para isso tivesse que dispor de tempo e dedicação – processo que o deixaria longe de Caminá. Assim, inicia-se uma série de idas ao rio onde ele precisa banhar os olhos.

Seguindo as orientações do Doidinho, o cego Dias vai aos poucos desviando o olhar dos trabalhadores para o que mais lhe interessa na sua individualidade: Caminá que, estando sem a vigilância do seu dono, fica à mercê dos homens e seres da floresta. Esse “acontecimento”<sup>25</sup> dá início à libertação dos homens, antes vítimas de uma vigilância cerrada, agora livres para ver e tocar a única fêmea da floresta, a inacessível e sedutora mulher alada. A narrativa finaliza não apenas com a dupla libertação dos homens, mas também com a fecundação de Caminá por todos os seres da floresta:

*Esta manhã os animais que pesam sobre a terra vieram tocar a mulher do cego. E também vieram as aves, as que são leves sobre ela.*

*Vieram todos.*

*A floresta ficou vazia.*

*Não fizeram um rumor. Vieram pelo ar e por entre os troncos das árvores e entraram na casa, e na margem do rio o cego Dias lavou mais uma vez os olhos enquanto a árvore se fazia passar por mim.*

*[...]*

*A luz que saía dela aumentava.*

*[...]*

*É toda a floresta que vai, que se inclina. Trepadeiras se arrastam pela terra. Raízes se arrancam do chão. E tudo, lá, entra pela porta aberta. (AT, 1988, pp. 101-102)*

A dobra da trama, portanto, inicia com a insatisfação daquele homem que, por ter sido vítima do trabalho escravo desde criança, poderia se rebelar e colocar fogo na plantação, por

---

<sup>25</sup> No sentido foucaultiano do termo já mencionado anteriormente.

exemplo, ou provocar pela sua revolta íntima uma insurreição coletiva. No entanto, ele age silenciosamente, aproveitando os acontecimentos rotineiros para impor as novas regras desse jogo de opressão. Doidinho utiliza as armas de que dispõe: a magia das águas, a força do vento, e todos os seres da floresta: *Fico só na margem de um rio. E vejo, dançando com a lua, um outro que me olha da água de dentro de mim. Isso foi depois. Vi nele a astúcia. E comecei a inventar a mentira* (AT, 1988, p. 87).

Nesse fragmento, por exemplo, o caráter especular da água promove a vista essencial: ao se olhar no rio, o menino vê refletida a imagem do seu outro. É destas águas que irá irromper um instante de limpidez, momento de luz para ele, das mesmas águas que um dia, na história do Ocidente, foram utilizadas como elemento de cura, conforme explica Foucault no final da Segunda Parte da “História da Loucura”, intitulada “Médicos e Doentes”:

a água, líquido simples e primitivo, pertence ao que existe de mais puro da natureza; tudo o que o homem trouxe como modificação duvidosa da bondade essencial da Natureza não conseguiu alterar o efeito benéfico da água; enquanto a civilização, a vida em sociedade, os desejos imaginários suscitados pela leitura de romances ou espetáculos de teatro provocam males dos nervos, o retorno à limpidez da água assume o sentido de um ritual de purificação; nesse frescor transparente renasce para a própria inocência de cada um. (FOUCAULT, 2017, p. 313)

A essa referência da água como instrumento de cura entre os lunáticos pela imersão terapêutica, conforme descreve Foucault, somam-se outras experiências utilizadas ao longo do período em que se instituiu a loucura como doença. Dessa possibilidade também se serviu o Doidinho, quando, em se olhando a si na beira do rio, tem a audaciosa ideia de fazer o cego Dias (o vilão d’**Os animais da terra**) acreditar nos poderes de cura desse elemento. Assim, como um bom jogador, o Doidinho lança mão das armas que possui, as *armas submersas*, as forças misteriosas da natureza. Então, enquanto os demais plantadores eram explorados cegamente, o Doidinho passa a agir em favor de uma mudança na qual acredita, da mesma maneira como persuade o cego a confiar na sua promessa de cura, inventada, casualmente, na beira do rio.

*Foi depois dessa noite que vi aquele outro dentro das águas do rio, me olhando.  
Teria sido aí que eu comecei a envelhecer.  
Foi quando inventei a mentira.  
Só um labirinto de intrigas poderá alguma coisa contra o cego. É preciso afastar ele de Caminá para que tudo mude.  
Amanhã.  
Será amanhã então.* (AT, 1988, p. 90)

Quanto aos ventos que sopram em Andara não é apenas o vento: são forças da natureza que agem na mesma proporção dos humanos: abrem portas, conversam, trazem notícias de longe. É o vento que se personaliza para coagir. O vento, como protagonista de *Os animais da terra*, age em favor dos plantadores de urtiga contra o cego Dias, levanta os telhados para libertar Caminá, a mãe de todos os seres. O vento provoca o movimento das coisas no ar, passando pelo alto da floresta, arrebatando tudo pela frente: *O vento forçava, teimava em pôr as paredes abaixo. E me arrastou para dançar entre as casas dos homens e a casa do cego Dias. [...] Enquanto a parede resistia, o vento me empurrava para dentro do buraco.* (AT, 1988, p. 73).<sup>26</sup> Assim como a água, os ventos agem como suporte para que o ousado empreendimento do Doidinho se efetive.

Noutra leitura, os ventos são as forças do imaginário, modos de resistência amazônicos que emergem pelo acontecimento, possibilitando um cuidado de si e dos outros. Nessa narrativa, por exemplo, fica claro o processo de autodestruição do cego Dias e, por extensão, do dono da plantação que depois é encontrado morto. Trata-se de uma forma de atrevimento infantil, já que Doidinho precisou também se apropriar indevida e ilegalmente dos mesmos meios de comunicação utilizados pelo cego, os únicos meios de que dispunha: um gravador velho e umas fitas usadas.

Para Foucault, a palavra do louco é um forte mecanismo de rejeição e exclusão, na medida em que, posta em dúvida, demarca o distanciamento entre ele e demais indivíduos. Essa condição, paradoxalmente, torna possível que o Doidinho continue gravando o seu relato nas fitas enviadas ao coronel Sombra, já que isso fora tomado como brincadeira e, portanto, sem valor significativo para o encarregado.

A palavra do louco, nesse caso, perde o estatuto de verdade, pois seu discurso é estigmatizado, já que advém de um sujeito em desequilíbrio, o que se dá justamente quando esse discurso depõe contra o dominador. Nesse caso, tal comportamento, possuindo valor de sintoma, torna suas palavras sem validade no discurso social – fato que o levaria à exclusão, não fosse a ação de resistência: “Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não acolhida, não tendo verdade nem importância” (FOUCAULT, 2014, p. 10).

---

<sup>26</sup> Comentário do próprio autor: *Nesses livros de Andara, uma história está lá, sempre está Lá – aliás, muitas histórias: porque em Andara os ventos sempre estão soprando, contando histórias – os ventos da voz humana e o Vento dispersado em vários ventos, vindos de distantes, remotos lugares, de outras dimensões, do Céu e da Terra e do Lugar Não-Lugar - quando não está soprando, mesmo, é de dentro de nós, e esses ventos-Vento trazem também suas histórias ou, com frequência, só os fragmentos de uma história.* (CECIM, 2017)

Ressalte-se que, nessas circunstâncias, o principal agenciador da transformação de recusa e virada é, aparentemente, um indivíduo destituído de qualquer poder de dominação: um homem-menino, um “doidinho”. Ao se revestir de um poder não instituído para exercer a contrapartida, o Doidinho se consagra como o agente que liberta os homens da situação de escravidão, dando-lhes não somente o prazer da carne, como também o prazer da vingança contra aquele que os escravizara.

Sob a perspectiva de Foucault, os jogos de verdade são instituídos numa dada sociedade, reforçando as verdades tanto no âmbito político, governo e governados, quanto na dimensão cultural: a mulher deve estar mesmo sempre sob a “proteção” de um homem? No contexto da narrativa, são evidentes as múltiplas relações de poder que opõem dominantes e dominados: Victor Sombra em oposição ao capataz Dias; cego Dias em oposição aos trabalhadores escravizados; cego Dias em oposição a Caminá.

Para Foucault, enquanto não houver um gesto de recusa ante os discursos do dominador, estabelecidos pelas vozes do sistema econômico, das ciências, da religião ou da política, vão se mantendo os seus modos de objetivar os indivíduos numa dada realidade social. Dessa forma, a fim de que haja uma transformação nesse processo que torna uns muito superiores a outros, seja econômica, seja moralmente, é necessária uma recusa ou negação por parte dos dominados dessas práticas que os inferiorizam e excluem. Nesse sentido, contra os dispositivos que objetivam os indivíduos em função de manter as formas de dominação, é fundamental que haja, por parte dos subjugados, meios ou práticas de resistência, estas que podem ser efetivadas na rotina dos dias, na “miríade de acontecimentos”.

Assim, o termo *inesperado*, referido no conjunto da obra em vários contextos, corresponde ao termo “acontecimento” para Foucault, ambos tomados como fatos mínimos, porém capazes de modificar a trama de uma história premeditada pelos jogos de poder. A partir da “inesperada” ideia da mentira, por exemplo, empreende-se uma mudança lenta na trama de *Os animais da terra*, claramente identificável pelas cartas do cego Dias (cujo conteúdo vai diminuindo à medida que este vai se tornando refém do menino Doidinho).

Eis o “acontecimento” exterior de que fala Foucault, capturado no fio da história: uma ruptura, uma irrupção que abre caminhos para novas e esperançosas e possibilidades de liberdade. Foi necessário que houvesse, portanto, esse encontro daquele homem consigo mesmo: aquele outro no espelho das águas, como a perguntar: - Então, você vai viver assim até quando? Até quando você ficará passivo, olhando seus companheiros e semelhantes, esfolarem a própria carne para que um tal senhor mantenha aquelas terras infinitas?

Assim, foi por meio desse acontecimento luminoso deflagrado na rotina dos dias cegos que se inicia uma luta de forças entre os poderes exercidos pelo comando do cego, representante da dominação no ambiente de trabalho escravo, e as práticas interventivas e silenciosas do Doidinho.

Remover o óbvio, questionar o imposto, sim. E depois ficar vigilante para o tempo presente, cavando nos fatos cotidianos alguma forma de ressurreição, a qual se efetiva, à sua maneira: veio: ele inventou a mentira – o acontecimento capaz de instaurar um novo discurso, um deslocamento no tempo. Refletir sobre esse processo é tratar da relevância da ação de autoanálise pelos sujeitos, atos de reflexão sobre si mesmos ou “decifração de si por si mesmo”.

É pela voz da loucura, portanto, levada a segundo plano e desconsiderada como discurso “sério”, que a condição de crueldade a que estão submetidos os trabalhadores escravos pode ser revertida. É pelas metamorfoses criadas pelo imaginário que, igualmente, se efetiva a liberdade, quando os peixes, aves, pássaros e todas as formas animais guiadas pelas fantasias do homem-menino conseguem suplantar a voz da imposição que aos poucos vai se perdendo.

### **6.3 Os duplos de Josiel: o sujeito em acontecimento – fugas – travessia – o inesperado**

Em “Assim Falou Zaratustra”, Nietzsche trata das metamorfoses do espírito, utilizando três metáforas: o camelo, o leão e a criança. O camelo, representando um espírito de grande passividade, normalmente regido por valores já instituídos, “deve” carregar o peso dessa determinação. O Leão, diferente do primeiro, é impulsionado pelos seus desejos, assumindo atitude mais reativa, porém, mesmo dizendo “não” a esse “tu deves”, não é capaz de empreender uma transformação capaz de torná-lo efetivamente livre. A criança, por sua vez, distante da aceitação ou negação, propõe a afirmação que se opera por meio do brincar: jogo da criação, sem interesse, sem fardos, nem a violência importa pelo ato de negar.

Dizei-me, porém, irmãos: que poderá a criança fazer que não haja podido fazer o leão?  
Para que será preciso que o altivo leão se mude em criança?  
A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento uma santa afirmação.  
Sim: para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo.  
(NIETZSCHE, 2016, p. 39)

Tal referência a Nietzsche se justifica aqui pela forte semelhança entre os personagens de “As Três metamorfoses” acima apresentada e as personagens de *Diante de ti só verás o Atlântico* escrita por Vicente Cecim. Em ambas as produções, a considerar os traços que

distinguem as personagens em atuação, a criança tem participação destacada, conforme veremos mais à frente.

Vale lembrar ainda que Cecim foi leitor de Nietzsche, cujas ideias e textos aparecem explicitamente em suas produções – fato que pode nos apoiar nessa leitura um tanto arriscada. O comentário abaixo foi publicado no Blog *Ver o fato*, mídia criada pelo próprio Vicente Cecim, sob o título: “NIETZSCHE HUMANO 2 – Zaratustra desce a montanha ao encontro dos homens”:

*Quando Nietzsche lançou no mundo seu profeta, em Assim falou Zaratustra, iniciou o livro com o famoso Preâmbulo de Zaratustra, nos contando:  
Zaratustra desceu sozinho das montanhas sem encontrar ninguém. Ao chegar aos bosques se deparou de repente com um velho de cabelos brancos que saíra da sua santa cabana para procurar raízes na selva.  
E o velho falou a Zaratustra desta maneira:  
“Este viandante não me é desconhecido: passou por aqui há anos. Chamava-se Zaratustra, mas mudou. Nesse tempo levava as suas cinzas para a montanha. Quererá levar hoje o seu fogo para os vales? Não terá medo do castigo que se reserva aos incendiários? Sim; reconheço Zaratustra. O seu olhar, porém, e a sua boca não revelam nenhum enfado. Parece que se dirige para aqui como um bailarino! Zaratustra mudou, Zaratustra tornou-se menino, Zaratustra está acordado. Que vais fazer agora entre os que dormem? Como no mar vivias, no isolamento, e o mar te levava. Desgraçado! Queres saltar em terra? Desgraçado! Queres tornar a arrastar tu mesmo o teu corpo?”  
Zaratustra respondeu:  
” Amo os homens”.  
Veja que, até então, Zaratustra está firmemente convencido que seus ensinamentos – que consistem na transmutação de todos os valores – serão aceites pelos homens. Ao longo do livro, Nietzsche irá nos mostrar suas decepções – pois a receptividade não acontece. (CECIM, 2020)*

Considerando o caráter biográfico e o fato de não haver aspectos claros sobre o paralelo que ora traçamos, tornam-se necessários outros recursos comparativos capazes de confirmar nossa suspeita. Então, vamos à narrativa que inicia com uma situação de normalidade, sem novidades contra os quais seria necessário um dia *inesperado*, conforme assinala o narrador:

*Os dias estariam passando, em fila, um a um. Ah a disciplina dos dias **fatigados**.  
E aquele haveria de querer ser um dia **inesperado** para o homem.  
Ele teria aberto os olhos com a luz da manhã e, também, abrindo-se sempre mais para a vida, abriria a porta, vejam: a concha das revelações se abrindo, saia um passo para fora e ficaria parado ausente só olhando **as coisas, ali, iguais, às de sempre**. Ah a rotina das **Coisas fatigadas**.  
Aí está este homem.  
Aí estaria. (DTA, 1988, p. 240, grifos nossos)*

Assim permaneceriam os dias, não fosse o estranho chamado para que Josiel retirasse o rebanho do curral, a fim de salvá-lo da enchente renunciada: - *Isto afunda* (DTA, 1988, p. 241). Josiel hesita e não atende de ímpeto ao pedido, apesar da insistência de algumas visões e

acontecimentos. Longe de despertar para a dada missão, mantém-se parado, olhando as águas crescerem. Mas, as vozes do imaginário se juntam para acordar o homem do seu sono, afinal uma grande inundação está prestes a acontecer, sendo necessário retirar os animais do curral e buscar a travessia.

Entretanto, *há a proteção terrível do curral contra o risco de estar livre aqui fora* (DTA, 1988, p.247). Sim, Josiel hesita, porque, por mais que o curral impeça a livre movimentação dos animais, estar nesse espaço cercado os mantém alimentados, com direito ao descanso e proteção. (Não é assim que a lei se impõe ao homem? Não vem dela garantia da ordem e segurança dos cidadãos?) Por isso, Josiel tem dúvidas sobre a mudança. Não arriscaria a si, nem ao rebanho ficarem à margem dessa lei. Não arriscaria abrir mão de uma forma de vida comum para a qual ele se dá por inteiro. Afinal, essa é a sua carga. Josiel-camelo.

Josiel não estaria disposto a assumir os riscos da travessia, preferindo conviver com as perturbadoras vozes e visões instintivas – fantasmas do mundo, dizendo-lhe insistentemente que ficar no curral é também um perigo.

*E se a visão voltasse? De repente?*

*E o surpreendesse fora da casa, e o rebanho fora do curral, e todos eles, animais, assim expostos a um céu sem ecos para as coisas que acontecem nesta terra?*

[...]

*Estaria também indo para o curral, animal entre animais.* (DTA, 1988, p. 246)

Mesmo assim, Josiel deixou-se ficar: *Josiel **despertaria, alimentaria** o rebanho. Ali estavam eles ao seu redor. **Levaria** o rebanho para fora do curral.* (DTA, 1988, p. 246, grifos nossos) – ações que, descritas no futuro do pretérito, não ocorreram, porque Josiel decidiu se recolher ao invés de assumir a missão de salvaguardar o rebanho da enchente que os atingiria.

Passados cinco dias de solidão e relutância, Josiel ouviu novamente a voz do vento, avisando que uma transformação acontecerá. Eis, então, que no mesmo corpo onde adormece Josiel, surge em metamorfose Sião Diadoné – *âncora e homem* (DTA, 1988, p. 252). Tal como o Leão nietzscheano, ele está pronto para afrontar a normalidade ou o terrível cotidiano que prende e aniquila o ser, deixando comandar apenas pelo vento, aquele que não duvida da sua impetuosidade e não teme o porvir:

*Herdeiro Diadoné.*

*O espantoso acontecimento de um homem que reconheceu o limite de suas forças e se tornou um outro. Visão para conviver com visões.*

*E, tendo vindo o sexto dia, esse outro Josiel, Diadoné, decidira partir.* (DTA, 1988, p. 255)

É Sião quem deve dizer “eu quero” para o desafio da travessia, um “não” indireto àquela situação que encurrala docilmente o homem. Contra ela, o ato de negar é condição fundamental para o deslocamento inicial capaz de libertar os animais do curral e, conseqüentemente, da inundação – dos afogamentos do mundo. Então, *na manhã do sétimo dia*, Sião Diadoné – o leão nietzschiano abre *a porta do curral*, levando o rebanho (DTA, 1988, p. 256). Eles adentram a floresta e, na primeira noite, repousam em um rio, continuando a viagem na manhã seguinte. A missão de Sião Diadoné estava quase cumprida e só terminaria quando ele tivesse a visão da ilha para onde todos deveriam ir. Sonhou.

Assim, o Não impetuoso de Sião Diadoné dá início à travessia em busca dessa ilha que precisou ser sonhada, desejada, por permitir no seu interior a harmonia de todos os seres (terrestres, marítimos e alados), possibilitando a cada espécie a existência essencial. Mas, para que se possa crer na existência real dessa ilha, que apareceu apenas em sonho a Sião, e enxergá-la como possibilidade de salvação, é necessária uma nova metamorfose do homem – aquela que lhe mostrará as formas veladas dessa ilha sonhada, não apenas em sua silhueta, mas aquilo que ela guarda no seu interior. Daí, então, é que Inácio Verana, aquele que tem poder de ver a *casa dos inocentes*, passa a ser o novo condutor para onde o imaginário não tem limites.

Desse modo, sonhar a ilha deixa de ser o bastante: é preciso avançar – ação que dispensa Sião para que dar corpo a Inácio Verana, aquele que daria continuidade à travessia, sendo digno de encontrar o que virá pela frente. Ele, Inácio-criança, aquele que não sente medo nem revolta e, por isso, assume a missão de encontrar a *casa dos inocentes* (DTA, 1988, p. 267).

Situada numa ilha, bem no meio do Atlântico, a *casa dos inocentes* é habitada por seres de todas as espécies, animais e crianças. Na cena descrita, percebe-se que os animais circundam uma grande e *espantosa* Pedra (assim descrita com letra maiúscula), *posta bem no centro da casa*, em redor da qual os seres testemunham atos sangrentos:

*É em Andara que estamos, testemunhamos a carne, tu, diante dessa porta, os outros  
ao redor de uma pedra, Inácio  
e comem  
E o que comem?  
Na Pedra há muito sangue e não viste antes, Inácio  
Aves  
É a resposta para o que eles comem. Como as aves que olham tudo dentro da casa  
com olhos escuros  
E animais, como esses que aí se movem se misturando aos pés dos homens e aqui fora  
travessam a vida inteira, às vezes aos pulos e nos domínios de uma inacreditável  
alegria. (DTA, 1988, p. 268)*

Nesse momento da narrativa, ocorre a revelação de um segredo: trata-se de uma casa onde costumam ocorrer fatos insólitos: *de onde vêm os desesperos* (DTA, 1988, p. 268) cuja

visão, por evocar o grotesco, causaria certa repulsa do espectador comum. No entanto, Inácio Verana mantém-se impassível frente ao racionalmente inaceitável. *Mas Inácio não sentiu revolta vendo aquela pedra naquela casa à noite. E se é assim, como ele poderá levar o rebanho?* (DTA, 1988, p. 270). A partir desse momento, entende-se necessário o retorno de Josiel, o homem comum inicial, quem deveria atuar no prosseguimento da missão:

*Agora ele acorda num novo dia.  
E então tudo quer voltar a ser como era antes.  
Ouve-me, grita de dentro de Inácio Verana o segundo desaparecido, Sião Diadoné.  
Despertando.  
Ouve-me, grita de dentro de Sião Diadoné o primeiro desaparecido. Josiel.  
Despertando.  
E seria Josiel quem outra vez existiria, acordando ali na manhã.  
E novamente Josiel, ele seria o mesmo homem, e já não seria mais porque teria sido outros nesta vida.* (DTA, 1988, p 270)

Assim, a Josiel cabe habitar a ilha e, para isso, segue fugindo e buscando: fugindo da *água negra, dos perseguidores reais, humanos* (DTA, 1988, p. 270), dos próprios medos e egoísmos. Mas é apenas ele que pode chegar ao lugar onde o rebanho ou cada um por sua própria natureza continue seu destino de ave, peixe ou homem. Assim ocorreu. Aliás, esse desfecho não seria possível, *a menos que nós desejemos sim, Sim que esse homem na praia, tendo em si o rebanho de todas as coisas vivas, possa ver enfim surgir das altas ondas e diante de si a ilha* (DTA, 1988, p. 286).

Em ação complementar, portanto, as três metamorfoses Josiel-camelo, Sião-leão e Inácio-criança tornam possível a travessia, assumindo os riscos necessários impostos pela grande missão de atravessar. O próprio ato de suspeitar da não efetividade da proteção oferecida pela casa-curral (papel da lei, a dona dessa casa) configuraria motivo suficiente para que o primeiro convocado e seu rebanho fossem vítimas da repressão. Todavia, ele decide fugir, pois só a fuga dessa morada (que um dia fora barco, hospício ou prisão) seria capaz de impedir o afogamento dos animais pela força da enchente premeditada.

Nessa perspectiva, o Josiel e seus duplos revelam-se, cada um à sua maneira: o indivíduo assujeitado,<sup>27</sup> o que não consegue aperceber-se como tal; o indivíduo que se recusa a dada situação, encorajando-se à missão de atravessar; e o indivíduo visionário, aquele que sonha e persegue o diferente, sem medo nem revolta: entra e sai do curral quando lhe apetece, acorda em certa manhã e decide abolir as ordens do cotidiano. Este homem é, agora, aquele que consegue olhar à frente, enxergando modos de se constituir, entendendo que cada nova atitude comporta o que o define como pessoa, como humano, como sujeito por si.

---

<sup>27</sup> Conforme o sentido proposto por Foucault: “assujeitar-se” ou “estar sujeito a” visto anteriormente.

Essa aproximação, portanto, nos leva a dizer que, frente a um modo de vida que coage, impacta e paralisa os indivíduos “normais” (aqueles que não ousam, aqueles que adentram suas casas, cujo interior sombrio só possibilita a tristeza de um futuro incerto e melancólico), há de surgir um *inesperado*, capaz de transformar essa realidade. Em *Andara*, há a Faustina (a mulher resignada de Aão) e os escravos numa plantação, indivíduos que se deixam assujeitar diante de uma condição que os domina e encarcera. É preciso que haja um acontecimento cotidiano, em meio aos dias “fatigados”, capaz de levar os indivíduos ao espanto, ao desejo íntimo que potencialize um porvir mais intenso e vivo em detrimento daquilo que é terrivelmente comum. É preciso que haja um acontecimento repugnante, ou inversamente familiar, a partir do qual se instaure a revolução esperada – a travessia necessária.

A loucura, desse modo, vem de encontro ao ideal de dominação. Os loucos e diferentes, tais como o Mura, o velho Francisco D e a criança, não são “corpos dóceis” facilmente conduzidos por uma estratégia de poder. Esses personagens se diferem de Aão e Faustina, porque, ainda que vivendo no mesmo território (Andara), não se veem presos a atividades que legitimam o poder do capital. Isto ocorre, porque, embora não fique claro o que os três misteriosos homens vivem buscando, seus objetivos diferem muito do modo de vida de Aão, Faustina e os demais moradores de Santa maria do Grão.

Sob o viés foucaultiano, entende que a perseguição clara ou velada ou a aniquilação real ou simbólica do corpo não devem ser vistas com negatividade e ponto final, na medida em que dessa ruína emerge uma nova forma de construção. Não se pode dizer que Sumiro perdeu a batalha na sua dura luta contra o próprio corpo ou as ordens do discurso racionalizado. Não se pode dizer, igualmente, que Francisco D tenha sido torturado por nada, já que, enquanto os inimigos se ocupavam dele, a criança consegue alcançar o que ambos procuravam ininterruptamente.

Ou seja, é dessa mesma rejeição provocada pela negação da diferença, conforme vivenciada por essas três personagens, que emergem os embates necessários para a prática de si. Na perspectiva de Foucault, estes personagens já são apenas indivíduos assujeitados por determinadas relações de poder ou apenas os que recusam essa imposição pelas práticas de negação ou fuga, os personagens loucos de Cecim promovem mais que isso, iniciam uma espécie de revolução no ambiente lento e frio de Santa Maria, instauram a insurreição, porque contrariam as leis do discurso de verdade no âmbito dos acontecimentos. E, por isso, eles são a própria resistência.

Com efeito, assim como os duplos de Josiel, os personagens de *Andara* representam os diferentes modos de subjetivação: enquanto uns se recolhem nas suas casas de origem – casa-

corpo alimentada por cuidadores vigilantes, outros estão à procura de outros territórios identitários: entram e saem da floresta mágica, metamorfoseiam-se, enlouquecem, vivem em pleno acontecimento. Escrevem-se a si mesmos.

Desse modo, é preciso fomentar novos meios de vigilância frente aos acontecimentos – da mesma forma como a sociedade do panóptico o faz. Não necessariamente tais acontecimentos devam constituir manifestação destacada na história, como foi a Revolução Francesa, por exemplo. Bastaria um simples fato casual onde fosse possível uma ruptura tão disfarçada de cotidiano, que a própria rotina não se daria conta dessa recusa. Seria tão contingencial como aceitar ou não um chamado quando a mãe chega na porta e diz: “– vem para dentro”.

Raramente encontramos o mundo em acontecimento, porque os fatos vão se diluindo no presente, afetando nossos corpos sem que possamos entender essa afetação – e o que é mais comum: sem que possamos intervir nessa afetação. Essa conduta nos impede de viver a nossa própria existência, a menos que uma narrativa simbólica possa trazer à superfície esse sentido global que a vida diária, estrangulada em seus fatos muito particulares, raramente nos permite atingir. Em suma, é por isso que as formas de resistência estão sub-repticiamente ligadas com as afetações sobre o corpo.

Até que ponto, então, uma sociedade se deixa afetar por determinados regimes de verdade que, ao longo de um período, a mantêm silenciosa e controladamente inerte? Seria possível igualmente, no âmbito mais pessoal, ao indivíduo revoltar-se contra uma verdade imposta de forma silenciosa, sem que a lei o detenha? Quando sabermos que na irrupção dos acontecimentos, é hora de resistir?

A obra nos ensina.



Thaís Sales

**“Todas as praias são a mesma praia”**

2022

Técnica: Técnica mista s/ papel

Dimensões: 210 x 297 mm

Fonte da imagem: Acervo Pessoal

## 7 ANDARA: VEJAM COMO É QUANDO A LÍNGUA É LOUCA

Queira o céu que o leitor, tornado audaz e momentaneamente feroz à semelhança do que lê, encontre, sem se desorientar, o seu caminho abrupto e selvagem através dos lodaçais desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois que, a não ser que utilize na sua leitura uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito pelo menos igual à sua desconfiança, as emanações mortais deste livro irão embeber-lhe a alma, como a água o açúcar. Não convém que toda a gente leia as páginas que se seguem; só alguns hão-de saborear sem perigo este fruto amargo.

LAUTRÉAMONT, in **Cantos de Maldoror**

Os encaminhamentos tomados nesta seção fazem parte do segundo eixo de nossa abordagem: os que se reportam às rupturas na superfície textual. Trata-se de mais uma forma de deslocamento observada nos textos visíveis de *Viagem a Andara*, já que a matéria linguística também é capaz de construir espaços abertos, rompendo as expectativas da normalização da língua. Sob esse viés, entendemos que à ideia de subjetividade e “escrita de si”, conforme discutimos nas seções anteriores, estão associadas as noções de “ruptura”, “fragmentação” ou “descontinuidade”. No capítulo VIII (intitulado “Trabalho, vida, linguagem”) de “As palavras e as coisas”, Foucault (2016) adverte que a linguagem vai perdendo o seu caráter enquanto representação para, em conformidade com a história, ganhar a marca do que é contingencial:

No século XIX, a linguagem vai ter, ao longo de todo o seu percurso e nas suas formas mais complexas, um valor expressivo que é irreduzível; nada de arbitrário, nenhuma convenção gramatical pode obliterá-la, pois, se a linguagem exprime, não o faz na medida em que imite e reduplique as coisas, mas na medida em que manifesta e traduz o querer fundamental daqueles que falam. [...] O espírito do povo que as fez nascer as anima e se pode reconhecer nelas. (FOUCAULT, 2016, p. 401)

Nesse contexto, o autor chama a atenção para as dinâmicas da linguagem, pois, se a ela cabe manifestar e traduzir o querer fundamental daqueles que falam, é também possível que ela mesma se apresente de outra forma que não seja pela normatividade convencional. Tal análise se assenta nas formas de expressão referentes a um processo de subjetivação em que se expõem as relações entre o institucional e o indivíduo. Além disso, Foucault (2016) reforça que a linguagem, a partir do século XIX, em relação à linguagem clássica, “dobrou-se sobre si mesma adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 2016, p. 409).

Nessa perspectiva, tornando-se histórica, “a linguagem constitui o lugar das tradições, dos hábitos mudos do pensamento, do espírito obscuro dos povos” e, por isso mesmo, não poderá ser controlada pelos sistemas fechados e ordenados, dadas as suas dimensões históricas – traço que os torna submissos às suas exigências. (Ibidem). Daí é que a linguagem, passando a ser contingencial, sem que nenhuma forma paradigmática possa prendê-la, vai se tornar labirinto para o próprio homem, desobedecendo a uma linearidade posta e irremovível.

É sobre esse pilar principal que iremos construir este tópico, cujo objetivo é mostrar de que forma a ruptura (estabelecida no nível dos processos de subjetivação dos sujeitos conforme seções anteriores) também se possibilita no âmbito da linguagem, enquanto ser. Para isto, abordaremos os aspectos observados nos limites formais, quanto aos usos dos recursos linguísticos-visuais que rompem com os usos convencionais da tradição, tomando-lhes como argumento para justificar também a “loucura” da língua, conforme descreve o narrador: *Vejam como é quando a língua é louca* (S, 1988, p. 307).

No *Manifesto Curau*, Cecim adverte: *Nesta geografia, não só os rios, mas também as ideias, os desejos, os projetos de vir a ser, tramam labirintos. Nada a conter. Não nos peçam a coerência e o linear.* (CECIM, 2012, p. 74) Trata-se de uma declarada escolha pela ruptura, nitidamente visível pela larga utilização de aspectos estruturais não convencionais presentes na obra. Esse gosto pela incoerência deixa-se transparecer nos mínimos traços formais, a exemplo da estrutura fragmentada do texto, da pontuação não convencional, da mescla entre prosa e verso dada pela utilização da página em branco ou quando esta escureceu por inteiro<sup>28</sup>.

Este aspecto não passaria despercebido pela leitura crítica de vários comentadores de *Andara*, a exemplo do que declara Leo Gilson (RIBEIRO, s/d) sobre a obra: “foge a uma classificação formal, pois não se sabe se se trata de um romance escrito em prosa poética ou de um longo poema em prosa, mas sim de um gênero híbrido, que absorve todos”<sup>29</sup>. Para o próprio Cecim, essa tessitura constitui a própria *Armadilha* da obra:

*Porque nos suscita a pergunta: - E onde a grande Aranha que a teceu, onde a grande Mãe? Na verdade, ler Andara pode ser ler somente qualquer pedacinho de Andara – se você fizer isso, já estará perdido, contaminado, caiu na armadilha – mas não é uma armadilha que oprime, é a Armadilha que conduz à libertação dos sonhos lógicos e das aparências do real por fora de nós – libertação dele mesmo, do lógico – o lógico é sempre um excesso – impede o retorno ao Homo Ludens que temos em nós. Todos, o adormecido em nós.* (CECIM, 2017)

<sup>28</sup> Embora na edição da *Iluminuras* não conste a página negra, em duas edições de *Os jardins e a noite*, esse recurso é utilizado no momento da visita do Curau.

<sup>29</sup> Cf. RIBEIRO, Leo Gilson. *O universo de Vicente Cecim criado por inspiradas metáforas e alegorias/A asa e a serpente e Os animais da terra*, Jornal da Tarde, São Paulo, s/d.

Em vista de tornar mais evidente essa construção labiríntica e ilógica – a loucura da língua – trazemos alguns recortes ilustrativos em que o escritor Cecim se utiliza de recursos verbais e não-verbais no âmbito da narrativa, apoiando-se ainda em elementos não-verbais somados para a composição dessa armadilha textual. As várias disposições desses elementos na página em branco são altamente representativas no todo semântico das fábulas, indo das curtíssimas reflexões às longas digressões filosóficas, das ações mais prosaicas e apressadas àquelas cujas metáforas exigem maior lentidão – efeitos necessários para uma visualidade correspondente aos significados propostos nas obras.

Referindo-se a esse aspecto, quando a leitura de *A asa e a serpente*, Benedito Nunes declara sua impressão de crítico literário atento e sensível:

Foi como poesia que li *A asa e a serpente*: um poema lírico-narrativo talvez, ou um poema dramático na terminologia de Fernando Pessoa, para dar nome a esse texto revolto, que se desdobra com seu autor - misto de sonho e alegoria, fábula do sacrifício do algoz impessoal, morrendo e renascendo, como num ato de expiação infindável, dos míticos desvãos do inconsciente individual e coletivo. Mas toda fábula é o contorno imaginário exemplar de uma realidade possível que se intemporaliza. [...] Com a dominância do lado onírico, ganhou por certo o lirismo, que transforma a narrativa numa assombração literária impetuosa. Sujeito e objeto de metamorfose, o texto se interioriza, e o fantasma da História tende à história fantástica. (NUNES, 2020, p 164)

Essas metamorfoses destacadas por Nunes podem ser perceptíveis, por exemplo, nas mudanças bruscas provocadas pelo caráter fragmentário do texto em que as digressões de cunho ontológico passam, sem nenhuma cerimônia textual corrente, a um comentário metalinguístico. Essas rupturas dadas pela frequente desconexão entre os enunciados fomentam, de certa forma, a opacidade da obra, tornando-a estranha e de difícil compreensão.

Outros recursos gráficos também levariam a esse impasse, tais como a ausência de sinais de pontuação no final dos enunciados e o uso de maiúscula em substantivos comuns, redobrando as possibilidades simbólicas do texto literário.

Percebe-se, ainda (especialmente no bloco de textos que ora analisamos) que o escritor elabora seu texto, atendendo aos apelos do seu conteúdo. Como ilustração<sup>30</sup> dessas marcas formais, recorrentes no conjunto visível de Andara, o primeiro fragmento pertencente a *Diante de ti só verás o Atlântico* demonstra bem o teor fragmentado dos pensamentos do narrador, como lampejos da memória:

---

<sup>30</sup> Neste primeiro bloco, as ilustrações apresentam-se em forma de imagens, dada a necessidade de manter a integridade formal das obras.

**FIGURA 2:** Reflexões ontológicas do narrador /Fragmento de DTA

Nada se move na manhã real?  
E para onde.

No fim de tudo isso também terás narrado teu rosto escuro?

É eterno o sal em ti?

Há um outro mar vindo por trás

Sião Diadoné na manhã do sétimo dia abriria a porta do curral e iria, levando o rebanho. A forma ainda seca do rebanho.

Entraria na floresta. E esvoaçantes, entre as árvores, e todos ao seu redor. E de rastros, floresta adentro.

Pois há a parte do rebanho que rasteja ainda mais apegada à terra agora que a água negra vai começar a vir por trás deles, à medida que avançarem.

As palavras.  
Tocados por essas palavras sal e água.  
E têm pressa.

Ou nada se move na manhã?

FONTE: CECIM, 1988, p. 256

Nesse pequeno recorte – que mais parece uma composição em versos livres – os espaços entre as linhas potencializam o efeito de pausa como se abrisse um espaço para a participação do leitor. Esse efeito se soma à maior liberdade das margens, deixando a impressão de incompletude do espaço, resultando daí uma sensação visual de mescla entre prosa e verso e, por consequência, desobediência formal aos limites da narrativa tradicional.

Ao lado dessa fragmentação formal espaçada, é possível perceber o texto em monobloco sem a intromissão dos espaços em branco da página, em cujas passagens o narrador dá a voz para os personagens que também se expressam dessa maneira, sem pausa, dispondo as palavras umas às outras. No excerto a seguir, percebe-se a fragmentação da fala, nitidamente marcada pelos pontos finais sequenciais, sem coesivos – um monobloco de ideias incoerentes e sem progressão, retratando com exatidão os gritos do Sargento Nazareno a soarem sem interrupções na praça. Nessa construção, não há espaço para respiração: nem das pessoas que assistem ao espetáculo público, nem do leitor que precisa ler tudo a um só fôlego:

**FIGURA 3:** A fala automática do Sargento Nazareno / Fragmento de AS

Agora ele desperta novamente, para gritar:  
 — Passem lentos os que vieram antes por aqui. A luz pela metade que te cobre toca a esperança acuada em sua toca, mais forte que o animal atrelado à fraternidade da carga nos horizontes de sangue, ouvindo que aquilo treme. Cinzas e essa voz sem a tua voz. Há desespero nos relógios parados. Falta de ar no próximo minuto. Uma cauda atravessa a alegria. Faz retornar os dias de delírio sem inscrições no ferro. As aves perdem a memória das belezas da carne onde a noite é vermelha. Árvores se dobram nos sonhos. Escurece os teus pés. Venenos murmuram um nome na areia. Os homens esqueceram a tua voz onde deixaste um espelho. Os minerais profundos, as águas da terra, gritam à distância numa língua morta. No vento passam os prisioneiros do infinito, as maldições do pó. À noite virão os que temem a noite. Escurece os teus pés.

Eu o escuto, do outro lado da praça.

FONTE: CECIM, 1988, p. 44

Conforme se observa nesse recorte, os choques entre as palavras, sem nexos aparentes, adicionam maior terror aos ouvintes/leitores, uma vez que as estruturas não usuais da língua provocam o estranhamento, aumentando o teor de fantasmagoria e medo – objetivos do sargento em relação à comunidade revisitada. Mas, embora as frases estejam justapostas, não conseguem impedir a fragmentação da narrativa.

Em outra construção, é possível observar também a mescla verso e prosa, usada para distinguir dois tons de voz do narrador: um que vai contando a história em pequenas pausas (necessárias às reflexões existenciais); e outra que estagna no meio da contação para orientar como deve ser a pronúncia de um possível leitor/ouvinte em um caso específico (no caso da visita inesperada do Curau). Nesse exemplo, Jacinto, que intenciona impactar seus visitantes com as histórias da floresta e trazidas pelo vento, concede maior vivacidade aos fatos, de modo a intensificar a veracidade do narrado. Assim, ao descrever o Curau, aconselha o seu ouvinte sobre como deve chamar pelo animal que cega os homens nas noites insones:

**FIGURA 4:** A oração do Curau / Fragmento de JN

E os dias passavam.  
 Havia o medo. Estava dentro. E ao redor.  
 Ouvi desmoronamentos.  
 É que eles não entendiam.  
 Um Curau não faz mal.  
 Se era até preciso pedir a vinda dele.  
 É preciso pedir que ele venha, isso eu dizia a todos.  
 Dizia a eles:  
 Todos devem pedir a vinda do Curau. Devem pedir todas as noites, e dizer como quem reza vem Curau, e me cega. Me livra das coisas que não mudam, estes meus olhos não querem mais ver todos os dias assim iguais. Me faz, Curau, cair para dentro da noite que sei que eu sou, para que isto mude, para que eu volte a ter gosto pela vida. Curau, isto todos deviam dizer, de olhos fechados, eu não vejo mais nada. Nem minha mulher nem os outros homens, há uma máscara em cada rosto. Faz também estes outros se perderem na tua noite, perderem os olhos, como eu, faz esse bem a eles. Cega esta mulher que dorme ao meu lado, cega estes homens que se reúnem ao redor de mim, eles também só vêem a máscara no meu rosto e não podem ver, como eu não posso ver os deles, sob a máscara, o rosto que eu tive. E ainda tenho. E está oculto. Soterrado. Um ambiente sem luz. Vem, e te peço, não vejas a máscara no rosto de uma criança. Isto eu te peço. Nelas, os dias vivem. Por isso deixa esses olhos em paz, e fura só meus olhos, Curau, entrando por esta janela agora, eu não sei mais ver.  
 Isso era o que todos deviam pedir.  
 Isso eu dizia a eles.  
 Deviam se reunir nas igrejas, e na praça, para pedir. E também pedir sozinhos como fazem para os seus santos, em voz baixa.  
 Peçam a vinda da ave e esperem que ela venha, eu dizia.  
 E que atenda logo o pedido.  
 Veja. Eu.  
 Você está escutando um homem que já teve os olhos furados pelo Curau, disse o cego ao homem.  
 O outro ouvia.  
 Agora o que eu sei é o que eu sei. Nada.  
 O outro ouvia e o cego disse a primeira coisa que a ave fez foi me cegar. Acabar com os olhos que eu tinha. Gastos.

FONTE: CECIM, 1988, p. 119

Aqui, o texto vem em forma de oração, a ser murmurada no meio da noite, descrita com elementos característicos da fala informal, pois é preciso que o pedido seja claro, a fim de que o Curau possa entender a mensagem e atender ao pedido dito em segredo. Estranho desejo este de pedir que o animal da noite venha furar os próprios olhos, mas Jacinto, o contador cego, sentado à sua janela, garante que, após ter recebido a visita do Curau que o cegou, passou a enxergar melhor o mundo e todas as suas fantasmagorias – fato que reacendeu nele a coragem e espantou o medo da escuridão do mundo. Nesse caso, a oração proposta pelo narrador segue transcrita em um só conjunto linguístico.

Por outro lado, se o narrador necessita descrever o cotidiano do homem preocupado com os negócios e suas implicações, observa-se o discurso de Aão, tenso e apreensivo:

**FIGURA 5:** A fala de Aão, o dono da *casa de mulheres* / Fragmento de TSN

seu balcão. Ainda agora eu disse merda, merda põe um vermelho nessa cara mulher e Faustina logo me obedeceu.

Escuta, Jerus.

Depois de se enfeitar, ela, Faustina, me agrada. E demos uma, não havia ninguém no salão para olhar e se houvesse, ainda não abrimos eu tive que gritar lá para fora porque batiam na porta. Lambi toda a pintura e Faustina foi se enfeitar de novo. Merda, com aquela cara de doente Faustina não vai viver muito, enquanto se agüenta eu quero que se arrebente mas dê o que deve à casa foda-se não exijo menos das outras. Se não fossem os desaparecimentos da gente que antes vinha aqui, isto estaria bem mais como está ainda vale a pena ficar respirando esse cheiro de sexo dos outros. Porra, a gente lava e não sai porque está no ar. Porra um dia largo tudo.

Escuta, Jerus. Gordo, suando, se irritando com a vida.

É olhar por essa janela lá para fora o que me deixa mais triste mas que lugar tu foste achar Aão para te meter, acabar assim os teus dias aqui todo mundo está morto e nem todos já foram enterrados só aqueles que começam a esfriar. São esses desaparecimentos, meia dúzia deles já sumiu. Mas os outros sempre vêm as quatro, Faustina e as outras dão conta deles sozinhas não preciso de mais mulheres toda noite as mesmas caras, boa noite Aão boa noite fodida eu digo mas não falo alto já são poucos se começam a ir embora também como é que isto acaba, acaba fechando me diz hein me diz seu filho da puta eu aqui lavando copos e você aí na parede me olhando nesse retrato cheio de sujeiras de osga e mosca não te joga fora porque Faustina é sentimental, papai vai comigo para onde eu vou ora Faustina às vezes eu não agüento e queró é meter o teu pai no cu no teu onde cabe tanta coisa Faustina arrombada pela frente e por trás quando um vai saindo ela pede a um outro mais ah não fossem os desaparecimentos isto aqui não estaria mal no fundo ah no fundo ah ah é no fundo da vida

Esses que deram para desaparecer só deixam no lugar os ossos. Os ossos. Se os ossos viessem gastar seu dinheiro aqui

FONTE: CECIM, 1988, p. 119

Nesse fragmento, além do recurso da prosa ininterrupta, não podem ser ignorados os elementos lexicais representativos da fala de um comerciante, sem escolaridade, buscando se manter de negócios escusos. Pelo formato do texto, a impressão é a de um turbilhão de pensamentos advindos de um homem preocupado com os negócios, apressado na vida e em nada afetado pelo sofrimento das mulheres que escraviza. Juntamente a essa explosão de falas mal cuidadas, assomam outros fragmentos de diálogos ocorridos na rotina dos dias do casal.

Essa aproximação formal do texto ao conteúdo narrado ocorre em toda a obra de Cecim, onde a elaboração linguístico-formal tende a acompanhar os movimentos da narrativa, ora lenta, ora apressada; ora em retalhos, ora disposta como um amontoado tecido. Para que essa sintonia se concretize, o artista da palavra lança mão de uma série de ferramentas expressivas, tais como a aliteração ou a anáfora – recursos sonoros que permitindo ao leitor acompanhar as vozes das personagens. Isso ocorre, por exemplo, na forte e marcante presença dos ventos ao avançarem por todos os lados – cenas em que o narrador vai acompanhando a trajetória dos movimentos como ele próprio se anuncia:

**FIGURA 6:** Ações e movimentos do vento / Fragmento de JN

Amanhã será mais um dia para enterros.  
Um dia voltarão as asas, diz o homem na janela, e isso já não irá acontecer.  
Ele espera.  
E sabe que à medida que a noite avançar, o vento aumentará sua força, até que comece a arrancar janelas, ele derrubará os homens das redes, baterá na porta como aquele que quer entrar, à força, enquanto do outro lado se amontoam coisas, mesas, cadeiras, tudo, para resistir ao vento. E o vento também irá para a margem do rio e afundará os barcos amarrados na ponte e virará candeeiros e apagará velas, e não deixa nenhum refúgio de luz para onde se possa correr, sendo perseguidos, todos, já agora também por uma coisa sem nome que vem de dentro de cada um, e está fora também, e isto se desenfreia, e está também no sono dos que dormem e tentam escapar, tentam fingindo que não sabem de nada, que nem estão vivos, e entra pelos seus ouvidos, os adormecidos, e mesmo no fundo do sono ninguém está salvo, pois o vento também fará com que sonhem que está virando tudo dentro deles, em suas cabeças, revolvendo, fora, os cabelos, e, pálidos, eles vão acordar querendo fugir aqui para fora, para a vida, mas é aqui, nela, que um verdadeiro inferno espera, que o vento agarra as mulheres e quer porque quer levantar as roupas delas e arrancar os meninos dos seus ventres mal eles põem a cabeça e espiam para fora. Os que tentarem nascer esta noite. Espiam a vida que se atira, se atira e para onde, se pergunta Jacinto na janela. Ele já viveu noites como esta. A vida poderá ser outra coisa, diz Jacinto. Mas só para aqueles que souberem esperar a manhã. Logo amanhece, pensa Jacinto. E espera. Esta noite outras vozes vi-

FONTE: CECIM, 1988, p. 126

Assim como o vento não tem limites na sua densidade volátil, o texto mostra a sua desobediência: com pausas aleatórias, palavras em movimento, numa continuidade e força que não há quem o possa deter. A representação da expansibilidade do vento é retratada

formalmente, a demonstrar a velocidade das palavras que, batendo nas margens da página, tomam força para continuar abaixo e adiante.

Ainda quanto aos recursos visuais gráficos, percebe-se a distinção nítida entre a fala do narrador e o cego Dias, personagens de *Os animais da terra*. Vejamos como o escritor explora essas possibilidades:

**FIGURA 7:** Carta do cego Dias ao patrão Victor Sombra / Fragmento de AT

Antes de ler esta carta quero pedir que ouça as fitas que estou mandando. Ouviu? E então, o que me diz? Bem, será preciso também que eu diga o que está acontecendo e não foi gravado nelas. O doido agora deu para andar pela plantação, se metendo em tudo. Está deitado no quartinho, falando só, aproveito, geralmente é quando se está no finzinho da tarde, entro sem que ele me note, para não se espantar, e faço a gravação para mandar para o coronel ver como vai indo a história. Ele acaba me notando, porém. E deu para me tratar como se eu fosse o tal Dias que lhe apareceu na sua febre. Se ouviu as novas fitas, sabe da parte da água. Pois não é que me vendo ali, gravando, o infeliz me convidou para ir com ele ao rio. Veja lá. Depois a gente estoura a cabeça de um miserável e ainda tem quem ache um crime. Vou dar a esse cachorro mais uns diazinhos. Se a febre não passar, rua. Jogo ele no mato, para alimentar os bichos, que sirva ao menos para isso. Veja, acontece alguma coisa por aqui, ele já coloca na história. O caso do vento não foi como ele conta, claro. Mas tivemos mesmo uma tempestade forte por aqui. Isso atrasou o carregamento, que só agora segue. Dias

FONTE: CECIM, 1988, p. 91

Tal como se espera de uma estrutura epistolar, é a carta escrita pelo capataz a seu patrão, demonstrada pela menção ao veículo (*esta carta*), pela assinatura de emissor ao final do texto (*Dias*) ou pela presença de perguntas lançadas (*Ouviu? Então, o que me diz?*), cujas respostas devem vir na carta-resposta. Nota-se, ainda, a transcrição de elementos característicos da fala de alguém de baixa escolaridade, conforme se apresentam os trabalhadores escravizados. Por isso, não se observa nas vozes dessa narrativa paralela, alguma preocupação com as formalidades: “*pois, não é que me vendo ali, gravando, o infeliz me convidou pra ir com ele ao rio.*”, “*Veja lá. Depois a gente estoura a cabeça de um miserável, ainda tem quem ache um crime*” (AT, 1988, p. 91).

**FIGURA 8:** Narrativa do Doidinho, transcrição das fitas/ Fragmento de AT

Houve uma vez em que mulher do cego sumiu.

Depois daquela noite, só o animal tem vindo novamente olhar para dentro da casa como eu faço todos os dias. Nada mais veio. Nada mudou.

E um dia ela sumiu.

Estava voando por cima da plantação. Um dos homens a viu. Avisou os outros. E mordendo-se, trepando uns sobre os outros para alcançá-la quando voava baixo e perseguindo as aves para arrancar as suas asas, eles fizeram um alarido que foi acordar o cego, entrando pelos ouvidos dele e sacudindo a rede que armava no fim da tarde em frente à casa.

Vem rápido, trazendo o espelho com os duplos.

De longe vi os homens entre as urtigas enlouquecidos.

Quando o cego chegou à plantação não entendeu logo o que acontecia.

Os duplos queriam fazer os homens voltarem ao trabalho. E só mais tarde, entendendo, ele também ergueu a cara para o céu.

Deitei de costa no chão para olhar melhor.

As urtigas ardiam

Procurei entre as nuvens daquele fim de tarde um sinal da sua volta, e os meus olhos também arderam. A mulher do cego não voltava. Veio a noite. Os dias passavam.

FONTE: CECIM, 2018

Por outros extratos, seguem as ocorrências que obstruem as passagens do linear, interrompem a clareza do discurso racional alinhado, padrão, normatizado para trazer outros modos de exposição, outras práticas linguísticas que, não sendo usuais, vão requerer maior atenção do leitor ou o inverso disso: o fatal abandono do texto.

Umberto Eco, investigador das linguagens múltiplas e dos “silenciamentos” da obra poética, defende que o texto literário é constituído de uma abertura, permitindo que tais lacunas sejam preenchidas pelo seu leitor. Nessa perspectiva, a compreensão da mensagem estética se baseia “numa dialética entre aceitação e repúdio dos códigos e léxicos do remetente – de um lado – e introdução e repulsa de códigos e léxicos pessoais, de outro”. Segundo ele, a “fidelidade e a liberdade interpretativas” são necessárias para que o processo de recepção se efetive de forma coerente (ECO, 2013, p.71).

Ao tratar sobre o termo “estranheza”, o crítico faz a seguinte suposição:

de repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, entrega as palavras (ou os outros tipos de signos de que se vale) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de **expatriamento**, numa

quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de **estranheza**, procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada, mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também deferentemente os meios de representação e o código a que se referiam. (ECO, 2013, pp. 69-70, grifos do autor)

Essa “sensação de estranheza” referida por Umberto Eco aproxima-se, de certa forma, ao conceito de “estranheza” em Chklovski (1987, p.81), para quem “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos”. Segundo essa concepção, a obra literária mais eficaz seria aquela que detivesse por mais tempo o seu fruidor, para que se efetivasse a devida comunicação estética: “é o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado” (CHKLOVSKI, 1987, p. 82).

Ambos chamam a atenção para o fato de que esse obscurecimento da forma resulta no ato de “reconsideração” da mensagem, fornecendo-lhe maior atenção e, com isso, tomá-la de forma diferente do usualmente conhecido. Em *Andara*, esse processo de experimentação é traço característico predominante, dada a larga utilização de elementos díspares ou dissociados – usos linguísticos aos quais Benedito Nunes denominou “relato delirante” ou uma “invenção poética” (NUNES, 2004).

A excepcional força poética de *Os animais da terra* deriva da duplicidade de sua narrativa, cindida em planos opostos. A duplicidade favorece a dominância do relato delirante, que adquire o tom impessoal de um mito, do qual participam o vento, as árvores, o rio, os animais da terra – agentes de uma Natureza rebelada, propícia à ação do servo contra o cego. Esse mito de solidariedade cósmica não apenas revira a existência cotidiana, para exibir o seu estofo de sonhos (o estofo de que somos feitos, na imagem shakespeariana) – tirando proveito do lado ético da herança surrealista, Os animais da terra emprestam ao imaginário o caráter de realidade explosiva represada, de onde provém sempre o apelo poético à renovação da vida. Uma invenção poética. Que melhor denominação para este texto libertário, insurrecto? (NUNES, 2020, 162)

Tal desobediência formal, claramente perceptível com a quebra do enredo linear, ou mais precisamente na superfície da estrutura linguística, de certa maneira, implicará no que está subjacente a ela (KOCH; TRAVAGLIA, 2013, p. 47). Essa utilização de aproximações não usuais, de temática nem sempre familiar, vai de encontro aos padrões de uma narrativa tradicional, direcionando-se, “por escolha”, aos vieses da ruptura ou àquilo que Octavio Paz (1984, p. 20) chama de “diferente”: “Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza, polêmica, oposição ativa”. Para ele, trazer o diferente implica negar o antes.

No entanto, “o que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente [...], mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 1984, p. 20). Para ele, o poema é o “coração-manancial” que, ancorado à realidade exterior, constitui-se como um produto social, assumindo certa materialidade a qual deve ultrapassar a ideia de arte pela arte. Em seu livro de ensaios “Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda” (1984), ele declara que

o tempo moderno é o tempo da negação e da cisão de si mesmo, o tempo da crítica. A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesmo. (PAZ, 1984, p 189)

Esse pensamento da linguagem tomada como revolução circunda toda a sua obra, evidenciando um engajamento político, imprimindo à linguagem o seu importante papel de negação. Essa ideia aproxima revolução e poesia, possibilitando a ambas, em comunhão, destruir o tempo de agora para instaurar um outro tempo – processo que viabiliza uma autorreflexão em duplo movimento: a poesia volta-se a si e contra si mesma (PAZ, 1984, p. 74), instaurando-se num espaço vazio construído pelo próprio núcleo do fazer poético.

É nesse sentido que, segundo Otávio Paz, a história deixa de ser “una”, tornando-se “plural”, na medida em que promove a “prodigiosa diversidade de sociedades e civilizações” – perspectiva que defende um futuro oscilante, pois se há uma pluralidade de passados, também haverá uma pluralidade de futuro. Em relação ao fazer poético, esse traço plural está associado ao “feixe de possibilidades”, o qual a obra literária pode concretizar.

Em entrevista concedida a Rosa Castro, em 1954, Otávio Paz traça interessante analogia, de forma a anunciar o que virá a ser o ponto fulcral de toda a sua obra – a liberdade criativa e rebelde:

Um trabalhador e qualquer ferramenta são semelhantes nisso: ambos são instrumentos, meios. A ferramenta não pode se rebelar contra sua condição: em vez disso, o homem pode fazê-lo, ele pode lutar. Aquela parte do homem capaz de se rebelar, de escolher, de lutar ou ceder, de se conquistar ou de se alienar é o que chamaríamos de sua liberdade. E essa parte, indefinida por natureza por ser um feixe de possibilidades, é o que a arte tenta revelar. Portanto, pode-se dizer que a arte tende a expressar o homem em sua liberdade criativa. (PAZ, 1954 apud MARTINS, 2021)

O trabalhador e sua ferramenta, o escritor e a palavra. Essa metáfora em Otávio Paz aproxima a sua filosofia à de Blanchot, quanto à ideia de “esvaziamento” e de “fora”,

irmanando-se ambas ao pensamento de Foucault no que tange às práticas de si, conforme veremos na próxima seção. Em Paz, a instrumentalização do humano operada pela Idade Moderna propiciou um novo olhar para a poesia, vendo nesta as possibilidades de ruptura e esperança revolucionária. As variantes como o poema-práxis e a rebeldia surrealista podem agora guiar o homem-humano em direção ao seu outro labiríntico ainda não visitado, possibilitando-lhe a “outridade” ou as múltiplas-outras formas de existência.

*Andara*, portanto, sendo esse lugar, onde *tudo é possível, imaginação em liberdade*, é também esse espaço das rupturas, dos excessos: *Andara quer abolir a razão do ato de escrever. Andara é quase um manifesto prático contra a literatura regionalista, mimética, que geralmente se limitava a copiar e copiar mal, a realidade amazônica* (CECIM, 2020, p. 145).

Nesse sentido, ao desrespeitar os códigos de uma linguagem padronizada, Cecim propõe uma literatura amazônica que pudesse suplantar as mesmices linguísticas narrativas, incorporando-lhe um novo rosto, de forma a trazê-la à reflexão, dada as dificuldades dessa recomposição. Sobre esse deslocamento, fala Maria Cantinho:

Assim, a Escrita, tal como Cecim a designa, é a apresentação desse gesto movente, no sentido de um gesto lúdico e constante com as palavras e a composição do texto, deslocando-o do seu sentido original e recompondo-o, exercitando o poder e a musicalidade da linguagem, a partir dos efeitos de uma oralidade, tão cara à cultura ancestral indígena. (CANTINHO, 2017)

Em meio a tais configurações formais quanto à utilização da página em branco, a estrutura narrativa do discurso da **Viagem a Andara** leva-nos a destacar, ainda, outros aspectos, tais como: a) a metanarrativa como recurso estético possibilitado por um dos níveis da narração responsável tanto pela descontinuidade narrativa como a fragmentação – técnica que vai garantindo o efeito labiríntico da obra; b) a utilização de elementos díspares e em choque bem ao gosto da composição surrealista, que dispendo itens de grupos semânticos diferentes, provocam o choque necessário para a instauração da ruptura no nível da linguagem usual e cotidiana.

### 7.1 A metanarrativa como recurso do texto voltar-se a si

Nas primeiras páginas de *Os jardins e a noite*, o narrador estaciona a história, antes mesmo que ela inicie, nas reflexões sobre o labirinto – espaço composto por um complexo enredado. São caminhos que não se deslocam e, paradoxalmente, não seguem uma trilha linear, possibilitando, a quem intenta percorrê-lo, a perda, o retorno ou o encontro consigo mesmo.

*No labirinto se deve dizer aos outros: sem um texto, não há tempo  
 E assim, há a maneira infinita de ler Andara.  
 Um jogo de deslocamentos e, às vezes, reuniões arbitrárias, segundo cada um e, em  
 cada um, segundo o tempo de uma emoção  
 Dança para as intuições.  
 [...]  
 Isso não tem um limite.  
 Isso se desregra. (CECIM, 1988, p. 124)*

Nota-se, logo de início, o caráter metalinguístico do texto pela evocação do processo de recepção da obra, que para o próprio narrador é tão desregrado quanto o foi a sua escrita. E reforça:

*Tenho pressa de relatar o que não sei  
 Por isso narro logo o que sei, sem escolher as palavras.  
 Quero chegar naqueles trechos mal iluminados onde a intenção se perde e uma voz  
 passa em meu ouvido com cascos selvagens num caminho recém descoberto pelos  
 olhos. (CECIM, 1988, p. 125)*

Esse comportamento de comentar sobre o próprio fazer poético domina, de certa maneira, todo o conjunto da obra de Cecim, permitindo ao escritor-narrador, em vários momentos, mesclar várias vozes narrativas, envolvendo níveis diegéticos diferentes. Essa técnica ou conduta literária ainda é vista com estranheza pela recepção, uma vez que estabelece uma ruptura em relação ao estatuto do narrador.

Vale dizer que esse movimento metaliterário (traçar comentários acerca do ato de narrar no decorrer da própria narrativa) não é novo. Já em 1820, o narrador das Viagens na Minha Terra, obra do escritor português Almeida Garret, inicialmente narrador-personagem principal de uma crônica de viagem, passa a herói de um drama romântico contado por outra voz. Esse fato literário causa estranhamento à crítica que defensora dos moldes tradicionais do romance clássico, caracteriza a obra romântica de “inclassificável”. Outro exemplo dessa ousadia poética são os romances de Victor Hugo – dado a conversar com o seu leitor possível, abrindo espaço para trocas ousadas só permitidas pelos recursos metalinguísticos, conforme se percebe em “Os trabalhadores do mar”.

Sobre esse processo inovador emergente no século XIX, Compagnon (2013) defende que “o sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético”. Desse modo, embora não se recuse a natureza revolucionária do texto romântico, pode-se dizer que é com o modernismo

que a literatura deverá, de fato, anunciar-se como ruptura, conforme expõe D'Onófrio (1951-), professor e pesquisador ítalo-brasileiro:

É propriamente com o início do modernismo, a prosa de ficção adquire aspectos multiformes. No seu intuito de representar a vida, a literatura ficcional tenta colocar em sua forma de arte os vários problemas do homem moderno. O gênero narrativo sofre mudanças profundas, quer no tocante às formas estéticas, quer no diz respeito aos conteúdos ideológicos. (D'ONOFRIO, 2002, p.430)

De fato, a partir das vanguardas europeias, no início do século XX, as práticas artísticas e culturais passam a apresentar-se com confessa pretensão de romper com a tradição, intenção perceptível no teor político social dos manifestos. Esses movimentos ocorridos nesse período pós-decadentista efetivaram mudanças significativas no contexto literário e artístico do Ocidente, deflagrando novos formatos e transformando os gêneros canonizados pela tradição. Esse espírito de rebeldia exerceu influência nas produções do século XX, refletindo-se nas obras da contemporaneidade.

Além dessa explícita e deliberada ruptura, iniciaram-se novos projetos históricos e filosóficos voltados à reflexão e a debates acerca dos usos e modos da língua, chamando a atenção para o caráter discursivo da linguagem enquanto espaço de relativização e pluralidade dos usos linguísticos-formais, onde se inclui a valorização dos vazios inscritos no texto.

Em *Andara* de Cecim essa marca é facilmente localizada pela larga utilização do recurso da metanarrativa, técnica que explora várias possibilidades formais, como a mescla de níveis diferentes da narrativa: *Agora passo a narrar, sem fôlego, às vezes alegre, às vezes triste, todo o conteúdo de um dos meus sonos* (AS, 1988, p.16).

Acerca desse recurso, Victor Manuel de Aguiar e Silva esclarece que

a metalinguagem literária manifesta-se necessariamente sob a forma de uma poética “explícita”, aparecendo formulada sobretudo em textos que apresentam como finalidade exclusiva ou dominante a defesa ou a condenação, a descrição e a análise com caráter mais ou menos marcadamente normativo, das convenções e regras que configuram os códigos literários. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 112)

Ora, em Cecim, a recorrência a instrumentos autoexplicativos se mantém em todo o conjunto de sua obra, o que reforça a possibilidade de uma “condenação” implícita das convenções literárias vigentes. Ao trazer à reflexão linguística para dentro do enredo (é o que ocorre em vários momentos), o narrador-escritor lança provocações sub-reptícias, como se dissesse literalmente: que mal haveria no fato de minha obra interpelar o leitor explicitamente?

Essa referência literal aos desregramentos pretende menos que afrontar o código do que negar certa padronização, a demonstrar as múltiplas formas de liberdade poética, visto que *Andara* emerge num contexto em que as artes tendem a se hibridizar, exigindo tal conduta. De outro modo, essa escrita deliberada pretende-se livre de moldes, bem ao gosto do escritor que publicamente sempre rejeitou o “enquadramento” do texto.

Referindo-se especificamente ao termo “metanarrativa”, Carlos Reis (2018), traça o seguinte conceito:

O termo metanarrativa designa todo o relato ou parte de relato em que se processa um ato de autorreflexividade, ou seja, uma reflexão acerca da própria narrativa, do seu processo comunicativo ou dos seus elementos constitutivos, em particular os do nível do discurso. [...] Justifica-se, assim, que a metanarrativa seja caracterizada como a tematização da narrativa pela própria narrativa. (REIS, 2018, pp. 263-264)

Como dinâmica textual, a metanarrativa ocorre por meio da interrupção da própria mensagem discursiva para voltar-se a ela, interrogando-a, interpondo-se a ela e, por vezes, negando-a. Esse mecanismo coloca o texto no centro do discurso, apagando a voz do narrador tradicional (aquele que jamais poderia ser interpelado no discurso da tradição), anulando o eu do texto: *Esta é mais uma e ela toca o ouvido talvez trêmulo, talvez impassível daquele que abre o livro, mas isso que fala não é exatamente a vida. E não é a voz exata. Há outras, melhores, para dizer que estamos empilhados [...]* (TSN, 1988, p. 179).

A metanarrativa, mecanismo largamente utilizado na *Viagem a Andara*, é o recurso pelo qual se evidenciam as escolhas espontâneas do narrador, confessadas em vários níveis da narração, incluindo-se a opção pelo tom claro-escuro, observado tanto no plano da estrutura linguística, quanto nos efeitos semânticos dos livros visíveis, como explícitos processos de “reinvenção poética”.

*Pois o sentido da Viagem a Andara é a Viagem em si mesma. A si mesma. Através de Andara vamos, de alguma forma vamos. Sim. Ou não vamos? Nunca fomos, nunca iremos? Também parece que Sim. Mas vamos num ir sem ir, num ir ficando, e permanecemos num ficar indo, a meta esteja atrás, ora adiante. Ora meta alguma, ora todas as metas. Quais? Mas quais? A meta sem meta com meta, por isso, Andara é a Viagem ela mesma, em si. Em Andara, estejamos indo, sempre, inapelavelmente, não há remédio, através de Luzes, através de Sombras. (CECIM, 2005, grifos nossos)<sup>31</sup>*

Por meio da metanarrativa, o narrador de *Andara* recorre à utilização livre das vozes representativas do imaginário amazônico, dando a cada uma delas o lugar de fala ideal para que

---

<sup>31</sup> CECIM, Vicente Franz. Ó Serdespanto: Azougue 10 anos entrevista Vicente Franz Cecim. *Jornal da poesia*. Abr. 2005.

possam se realizar no labirinto construído pelo autor. Em *Os jardins e a noite*, por exemplo, Jacinto vai desfiando várias histórias, de modo fragmentado e desalinhado como o faz a primeira voz que narra sobre ele. Esse cruzamento de narrativas exige que o leitor retorne por vezes ao texto para conferir quem está falando, dadas as confluências entre um plano e outro – recurso capaz de tornar concretos os longos e fragmentados monólogos de Jacinto:

*O fardo de uma história com uma história.  
Como seria uma história sem uma só história, o fardo feito em pedaços?  
O não.  
O labirinto.  
O não. Não a uma história única. Ainda que seja a história de um homem. Fazer com que por ela passem tantas histórias de outros homens quantas o ouvido ouvir e o vento contar*

*E a pergunta seguinte é:  
E o que são livros, os livros que se escreve  
Livros de Andara.  
Livros-miragens. Pois uma vez escrita, da vida só resta a alucinação literária. (JN, 1988, p. 113)*

Nota-se que esse “voltar-se” para a linguagem da própria história ocorre tanto no primeiro plano, no espaço que se abre entre uma narrativa e outra,<sup>32</sup> como no âmbito da fábula, principalmente quando o contador de histórias ou o personagem-narrador estabelece contato com o seu ouvinte-leitor possível, tecendo comentários acerca da possibilidade de dupla finalização da história, como este:

*Mais tarde ainda, andando pelas ruas escuto:  
- Não fui o Nazareno, não morri e voltei numa tarde. Há apenas um morto nesta praça, não houve um homem antes. Não se sabe depois. E a próxima palavra, se ela está atrás, então não há mais nada a dizer*

*Por que estas palavras e não outras para contar outra vez a vocês a mesma história?  
Antes, porém, teremos dois falsos finais para ela,  
neste ponto em que chegamos todos juntos  
(AS, 1988, p. 54)*

Por essas estratégias metalinguísticas, Cecim concede ao leitor – sendo este empírico ou ideal – o direito (por tanto tempo violado) à tripla participação: i) a que é possibilitada pelas escolhas explícitas no nível da fábula; ii) a gerada pelo apagamento do autor – este rei soberano e detentor das escolhas – em favor das lacunas implícitas no texto; iii) e a que se dá pela fissura própria da linguagem literária: *neste ponto em que chegamos todos juntos*.

---

<sup>32</sup> Os livros de Cecim foram publicados em conjunto e, por isso, fazem uso de uma possibilidade não usual: a de tecer comentários entre uma narrativa e outra, tanto para comentar sobre a história já contada, como para preparar o leitor para o próximo relato.

## 7.2 Um texto surrealista: *conforme a loucura que nos seduziu*

Quanto a esse aspecto de recusa e estranhamento linguístico, Nunes (2005) toma o texto de Cecim como “uma invenção poética. Que melhor denominação para este texto libertário, insurrecto?” E, embora tal leitura tenha sido especificamente direcionada à obra *Os animais da terra*, amplia-se para os demais livros, entendendo que a obra de Cecim representa, em seu conjunto, um modo exemplar de subversão.

Nesse sentido, talvez seja cedo para afirmarmos que as escolhas linguísticas do autor de *Andara, o livro invisível* tenham sido influenciadas pelos movimentos vanguardistas, os quais cremos terem chegado tardiamente pelos lados da Amazônia. Contudo, a sustentação de temas como os estados de sonho ou os desregramentos de sentidos, a loucura ou a metamorfose na obra podem ter levado o seu autor a fazer construções semânticas ilógicas e desconcertantes tais quais as defendidas pelos poetas surrealistas.

Enquanto movimento histórico de vanguarda que irrompe ainda no século XIX, o Surrealismo demarcou um importante período de transformações no pensamento estético da modernidade. Desse modo, assim como os demais movimentos que constituíram as vanguardas europeias, o Surrealismo se estende, principalmente pela sua filosofia basilar, para além das linhas cronológicas que limitam esse período. Logo nas páginas iniciais do Primeiro Manifesto do Surrealismo, levado a público em 1924, Breton declara:

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). Onde começa ela a ficar nociva, e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem? (BRETON, 1985, p. 35)

Percebe-se nessa declaração que as palavras “liberdade”, “imaginação” e “felicidade” estão inequivocamente associadas aos seus pares antitéticos: “servidão”, “interdição”, “infortúnio”. Confrontados, esses elementos são utilizados em defesa de um estado de espírito que vai muito além das “contingências do bem”, construídas há muito pelos discursos da racionalidade. Para Blanchot (2011), “não existe mais a escola, mas um estado de espírito

subsiste”, uma vez que há nele “uma força maravilhosa, uma juventude ébria e poderosa” que se mantém na produção contemporânea, tornando-a sempre atual. Para o crítico francês,

o que Breton buscava (ou o que ele descobriu numa espécie de alucinação noturna) era uma relação imediata consigo próprio, “a vida imediata”, uma relação sem intermediário com sua existência verdadeira. Essa relação não deve ser buscada em estados excepcionais, em experiências unitárias de forma mística: ela está à nossa porta, cada um a ela se entrega durante o dia e durante a noite. Penso, sofro, tenho o sentimento de pensar, de sofrer, esse sentimento é verdadeiro, ele é imediatamente ligado ao que penso, ao que sofro, é um absoluto. (BLANCHOT, 2011, p. 96)

Sob a ótica do surrealismo, escrever pressupõe a suspensão das “obrigações da reflexão”, permitindo à “consciência imediata irromper na linguagem” – processo que faz esse “vazio preencher-se” e esse “silêncio expressar-se”. Aliás, essa é a base do pensamento do “fora” em Blanchot (conforme se verá na próxima seção), a qual compartilha com o surrealismo a “emancipação das palavras” e o direito pleno de desconstruir a lógica do discurso tradicional, trazendo à tona possibilidades outras de expressão.

É importante esclarecer que os aspectos do Surrealismo sustentados nesta reflexão se justificam menos pela necessidade de fazer abordagem do termo “surrealismo” (enquanto movimento histórico de vanguarda) ou de defender a técnica da “escrita automática”, do que pela intenção de ressaltar a filosofia que sustenta esse modo de ver/escrever/ler o mundo. É por meio da negação das leis impostas, a iniciar pelas relacionadas ao discurso, que esse movimento busca trazer à reflexão as questões acerca do homem moderno frente às forças que o prendem.

Em nossa Dissertação de Mestrado<sup>33</sup>, cujo tema versou sobre os aspectos do surrealismo em Murilo Mendes, tratamos desse traço desviante marcado pela ação de negar, item nitidamente observável nos manifestos assinados por André Breton, quando de sua defesa à proposta de um novo modo de ver o mundo. Reportando-nos à utilização de elementos díspares e o conseqüente choque sintático como recurso da linguagem surrealista, assinalamos que essa atitude matriz — a que se detém nos desvios ou efeitos não usuais da língua — gerencia uma série de outras atitudes de negação, tais como afrontar a lógica das crenças propostas: “negar-se a si mesmo e as possibilidades de pensar o mundo da maneira como queiram os modelos impostos” (SALES, 2006, p. 30).

Todavia, muito mais do que mera atividade linguística inovadora, o surrealismo é uma atitude política-revolucionária, à qual se soma o caráter filosófico de sua proposição, uma vez

---

<sup>33</sup> O tema do surrealismo, aliás, constitui a base primeira das pesquisas para as quais tendemos, já que tal identificação relativa ao campo das resistências também alimentou os ímpetos a uma análise mais profícua a respeito do universo andariano.

que, além de confrontar as bases e efeitos do capitalismo ocidental, busca fazer experimentações oníricas, sacudindo a ordem lógica, ao colocar em dúvida o seu estatuto de verdade única e incontestável. Reiteramos, portanto, essa noção principalmente neste contexto em que tratamos do surrealismo associado à ideia de loucura:

As estranhas associações delegam ao discurso surrealista não apenas uma função poética, mas também uma função político-social que deposita suas forças no imaginário como forma de subverter, com revolta e loucura — ou seria lucidez? — a tal busca do verossímil, do racional, da vontade consciente. (SALES, 2006, p. 31)

Entendemos que a restrição desse movimento às experiências da “escrita automática” é errônea e rasteira, visto que ignora a intenção subjacente a esse primeiro ímpeto revolucionário. As estranhas sequências de palavras ditas, ininterruptamente, em estágio de sono, sob o comando do inconsciente, estiveram muito mais ligadas a um processo de rejeição do que à proposição de uma forma mágica de escrever poesia – atividade inicial e concreta de demonstrar repúdio e resistência aos domínios da razão. Escreve André Breton:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente da nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia também na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. (BRETON, 1985, p.40)

Essa “utilidade imediata” de que trata Breton diz respeito aos usos da língua no seu sentido instrumental, como meio de comunicação, utilização que está a serviço de “problemas secundários”, estes que não tratam fundamentalmente da vida humana. Isto sim: fazer uso das palavras em outro espaço que as fizessem revelar o homem em sua totalidade, o que só seria possível por meio de processos alheios à vigília da lógica. Nesse sentido, o texto literário assume para os surrealistas o espaço essencial, onde as palavras se libertam, permitindo-se, ao comando do acaso ou inconsciente, construir os sentidos mais inusitados ou loucos, sendo estes a sua verdadeira essência.

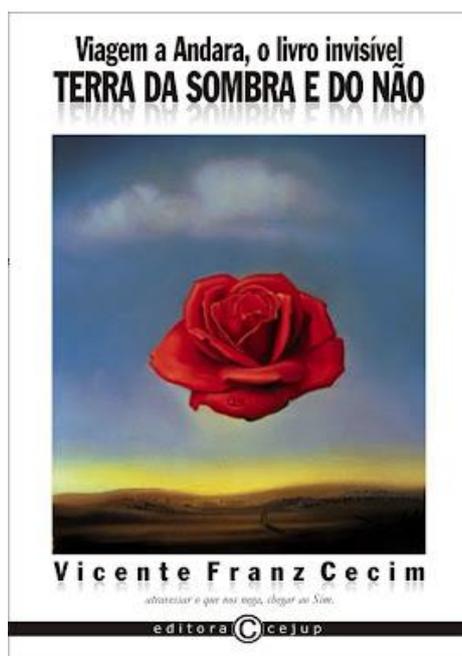
Em seu *Manifesto Curau*, Cecim declara:

*Será, antes, entregando-nos embriagadamente à nossa condição de homens, digo: de inventores de uma realidade mais vasta, será falando conforme a loucura que nos seduziu, como queria um insurrecto europeu que lutou contra a Razão do imperialismo, André Breton, e será, sobretudo, dando-se generosamente à vida, que nós a realizaremos.* (CECIM, 2012, p. 77, grifos do autor)

Conforme exposto no fragmento, Cecim se mostra simpático à filosofia do surrealismo, especialmente ao espírito *insurrecto* de Breton que, referido como alguém que *lutou contra a Razão*, merece reconhecimento e menção. Quando questionado sobre o fato de sua obra ser comparada a dos grandes clássicos modernos, Cecim refere-se novamente ao líder surrealista: “o Breton de Nadja, romance, poema, invocação xamânica e nada disso porque se trata da própria vida como realidade e sonho, juntos, captados para dentro das páginas de um livro”<sup>34</sup>. Continuando a resposta à pergunta de Márcia Carvalho (2007), ele menciona Lautréamont, poeta próximo a Breton e considerado pelos críticos como o mais surrealista do seu tempo: *e sobre tudo isso seguem pairando as asas que jamais pousam para um instante sequer de repouso de Lautréamont, agitando aqueles ares com seu Os cantos de Maldoror – para citar só alguns dos mais recentes, dos mais próximos de nós.* (CECIM, 2009, grifos nossos).

Não percebemos aleatória, também, a escolha das capas de *Terra da sombra e do Não* e *A asa e a serpente*, edições comemorativas publicada pela Cejup, editora paraense:

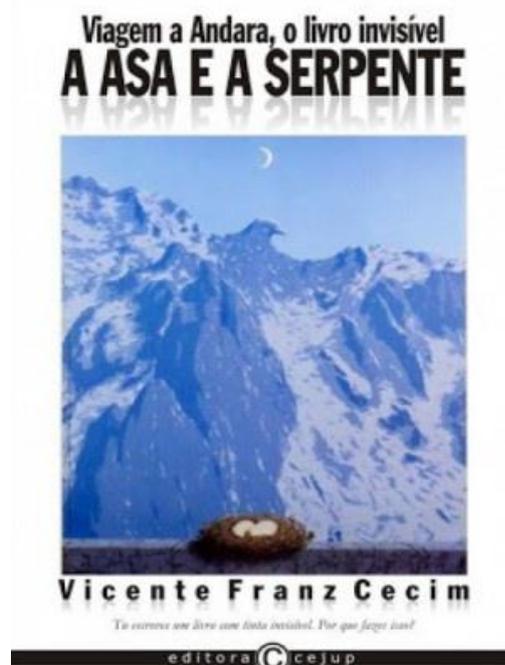
**Figura 09:** Capa de Terra da sombra e do Não / Edição CEJUP-2004



FONTE: CECIM, 2004

<sup>34</sup> Cf. CECIM, Vicente Franz. Entrevistado por Márcia Carvalho. **Jornal de Poesia**. [2007]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim1.html>. Acesso em: 18 fev. 2021

**Figura 10:** Capa de Asa e a Serpente / Edição CEJUP-2004



FONTE: CECIM, 2004

A primeira aparece reproduzida a “Rosa Meditativa” – pintura surrealista de Salvador Dali (1958); a segunda, a enevoada imagem de René Magritte “O domínio de Arnheim” (1946) – ambas consideradas pelos críticos como produções surrealistas.

No “Primeiro Manifesto Surrealista”, publicado em 1924, Breton lista uma série de exemplos de construções surrealistas, produzidas por poetas do seu tempo, a fim de demonstrar a diversidade de imagens e a sua virtude comum: cada uma com o seu grau de sedução e estranhamento: “Não escondo que, para mim, a mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário; a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática” (BRETON, 1985, p. 71). Longe de tentar uma classificação taxionômica, ele destaca traços distintivos, tais como, a “contradição aparente”, a “ordem alucinatória” ou a “negação de alguma propriedade física elementar”.

Na tentativa de elencar algumas dessas ocorrências em Cecim, arrolamos a seguir um conjunto de fragmentos que põem em prática o desejo exposto no Manifesto Curau. Abaixo, transcrevemos as ilustrações recolhidas<sup>35</sup> do conjunto *Andara* e, em seguida, destacamos os aspectos assinalados por Breton como pontos comuns:

<sup>35</sup> Achamos melhor numerar os fragmentos, a fim de tornar mais didática análise proposta.

**Fragmento 1:** *Durante a sua primeira vida ele havia sido um esfaqueador de aves. E isso era o alimento favorito de um sonho aéreo que trepando pelas raízes dos cabelos de uma das mulheres, saiu aqui para fora, descendo pelo punho da rede em que dormia.* (AS, 1988, p. 24)

**Fragmento 2:** *Febres do sangue sem esperança de um prisioneiro de cabeça escura e das idades do homem. [...] Faz retornar os dias de delírio sem inscrições no ferro. As aves perdem a memória das belezas da carne onde a noite é vermelha. Árvores se dobram em sonhos. Escurece os teus pés. Venenos murmuram um nome na areia. Os homens esqueceram a tua voz onde deixaste um espelho.* (AS, 1988, p. 44)

**Fragmento 3:** *Vinham lá de onde a noite ia tendo o seu início. Figuras lentas e o que não se compreenderá ainda ou nunca, contra um horizonte de voos, de más asas velozes e de nuvens, baixas, tensas de uma luz represada, contida, e vinham irreais e no entanto também reais.* (TSN, 1988, p. 188)

**Fragmento 4:** *Vê o peixe, dizia. Assim como a água o recupera quando afundam o barco e o homem, assim também uma curiosidade, humana, a danação, o desejo danado de arder num fogo, se acende sob a água em nós, e te resgatará. Não temos entradas para fechar porque as portas não estão abertas, nem há entradas para abrir, elas não estão fechadas. Ali não há porta alguma. A porta para onde a mão se move não existe.* (TSN, 1988, 225)

**Fragmento 5:** *Alto como uma muralha, o sentimento de separação. E homens se tocando investigando a carne, com mãos onde se teria acumulado limo, em seguida, se lançando ao mar. E uns gritos. Não há esperança. Não há esperança. A visão. A muralha. Grandes janelas estariam se abrindo no alto dela e por ela sairiam pássaros, mas aqui fora apenas experimentariam o ar leve e depois estariam caindo, e antes de tocar o chão já teriam se transformado em pó.* (DTA, 1988, p. 244)

**Fragmento 6:** *Nas cascas das árvores caídas no chão da floresta estalaria a música das coisas que estão deixando de ser.* (DTA, 1988, p. 244)

**Fragmento 7:** *A fêmea. E tem um bico longo e doce, com ele sabe bicar tão bem a cabeça de São Diadoné, e procura entre os cabelos, e ataca os insetos que fazem da cabeça de um homem, mínimos, sua residência sem luz, e procura, nas raízes de um sonho, ciscos. Entre os pensamentos.* (DTA, 1988, p. 260)

**Fragmento 8:** *Hoje, achei na praia uma boca, muda, que veio beijar meus pés na areia trazida por uma onda. Vejam a vida, não esquece sua ternura.* (MA/AS, 1988, p. 334)

**Fragmento 9:** *E vi que no alto da cabeça tinha um espelho onde eu primeiro pude me ver e depois o sol cintilava nele e me parecia ver também nesse espelho a forma de uma proa ou era uma nuvem vindo do horizonte, refletida, me voltei para o mar. Mas a noite caiu rapidamente. Escureceu o mar. Apagou o espelho. Senti que ave se esvaía por entre os meus dedos.* (MA/AS, 1988, p. 359)

**Fragmento 10:** *- Um dia conheci um que havia sido servo, e foi senhor, e outra vez servo, e outra vez virou senhor. Mas aí a ave já havia perdido o rumo, e ele foi também uma árvore, e o cortaram, escorreu como leite branco e foi esse leite e foi também um inseto, e veio vindo, veio vindo, devagarinho, e queria a sombra do meu pé. Então sem querer o esmaguei.* (S, 1988, p. 310)

Superficialmente, percebe-se a predominância de elementos pertencentes ao campo semântico da floresta/natureza (*aves, raízes, areia, água, árvores, ar, nuvem, pássaros, luz*) ligados imediatamente a uma segunda realidade, o plano do onírico/cósmico: *sonho, sonhos,*

*delírio, visão, noite*. São recorrentes também as partes físicas do corpo humano/animal: *cabelos, cabeça, pé, dedos, boca, voz, carne, sangue, bico, asas, mãos*. Outra classificação ainda se nota nesse universo múltiplo, a dos objetos/símbolos: *espelhos, rede, leite, música, muralha, limo, janelas*. E quanto ao tempo/esquecimento revelam-se: *durante a sua primeira vida, as idades do homem, memória, esqueceram a tua voz*.

Em análise mais profunda, evidencia-se um conteúdo de enorme potencial imagético, especialmente se considerarmos os termos dispostos lado a lado, nos mesmos sintagmas, cujos efeitos de choque podem causar o que Breton (1981) chamou de “contradição aparente” ou “ordem alucinatória”. Esse conflito semântico pode ser captado, por exemplo, em *sonho aéreo* (fragmento 1), *febres do sangue* (fragmento 2), *horizonte em voos* (fragmento 3), *achei na praia uma boca* (fragmento 8).

O jogo entre elementos concretos e abstratos, associados num mesmo plano sintático, é um dos recursos que mantêm esse efeito do inusitado: *As aves perdem a memória das belezas da carne onde a noite é vermelha* (fragmento 2), *árvores se dobram em sonhos* (fragmento 2), *nas cascas das árvores caídas no chão da floresta estalaria a música das coisas* (fragmento 6).

Comparar dois objetos tão afastados quanto possível um do outro, ou, por outro processo, pô-los em presença de uma maneira brusca e surpreendente, continua a ser a mais alta tarefa à qual a poesia pode aspirar. Nisso deve tender cada vez mais a exercitar-se o seu poder inigualável, único, que é fazer aparecer a unidade concreta dos dois termos postos em relação e comunicar a cada um deles, qualquer que seja, um vigor que lhe faltava enquanto considerado isoladamente (BRETON, 1932 apud DUROZÓI & LECHERBONNIER, 1972, p.203).

Essas aproximações insólitas e discrepantes, embora sejam mais perceptíveis à primeira leitura, quando do esforço primeiro para uma decodificação, também podem ocorrer em contextos linguísticos mais expandidos. O efeito alucinatório do fragmento 9, por exemplo, só é possível se tomado por inteiro, já que o choque não está no nível superficial dos vocábulos, pois olhar-se no espelho ou avistar uma proa de navio pode ocorrer na realidade sensível. O choque se localiza não, necessariamente, no âmbito da frase, mas numa elaboração mais ampla que, embora utilizando maior grau de transparência, é capaz de garantir maior hermetismo, o que dificulta a compreensão da realidade suposta.

Isso significa dizer que, para ser considerado surrealista, um texto não precisa utilizar a “escrita automática” ou depender exclusivamente dos jogos no nível lexical. O que torna “Nadja” de Breton romance surrealista, por exemplo, é menos a utilização de construções díspares no nível linguístico do que o teor alucinatório da narrativa, dado pela ambientação – espaço cotidiano onde ocorre algo suspeito. Nesse sentido, a poética surrealista de *Andara*, a

despeito da forte presença dos esquemas ilógicos em choque, também se realiza nesse duplo território, pois um elemento familiar, inserido em contextos e circunstâncias diferentes, pode se tornar repentinamente estranho. Isso ocorre graças ao deslocamento discursivo efetivado com a recusa da palavra em seu sentido usual, em favor de uma nova construção, destoante da lógica semântica estabelecida e reconhecida como padrão.

Em “Reflexões sobre o Surrealismo”, Blanchot (2011) defende que os “surrealistas combatem o discurso; tiram dele todo o direito de significar alguma coisa; como meio de relações sociais, de designação precisa, arrasam-no ferozmente”. No entanto, não se trata de um tratamento de aniquilação, mas de deslocamento efetivado no momento em que a linguagem deixa de ser instrumento para ser sujeito em sua “espontaneidade verdadeira”. Para Blanchot, o ato de “liberar” as palavras implica o ato de liberar-se a si mesmas (BLANCHOT, 2011, p. 97).

Essa utilização dos mecanismos ditos fora do código tem seu espaço específico em Cecim: estes não ocorrem, por exemplo, nos espaços de fala dos personagens “lúcidos”, mas no lugar de fala de personagens em seu estado da “anormalidade”, tais como os bêbados, os loucos, as crianças. Prova disso é a ambientação de *O sereno*, a qual colabora para o clima insólito, por meio da alternância entre a lua branca e a lua amarela. De frente ao mar, os sete homens contam suas experiências vividas, sob os efeitos de uma bebida amarga:

*Riram. Bateram palmas.  
É o pássaro em nós, diziam.  
- Voando.  
- Conhecendo.  
- Se fazendo justiça.  
- Os lugares.  
- Sim, os lugares, os outros concordavam.  
E mais daquela bebida amarga ia sendo bebida e se diziam: Somos homens reais,  
ainda que nos olhemos como fantasmas. (S, 1988, p.149)*

Nesse espaço, localizado entre o real e o sonho, os seres da natureza se confundem, ao ponto da dúvida: seria “homem”, “animal” ou “homem-animal”? – *O que é? Quem é?* – pergunta uma voz inquietante, provocativa, diante das histórias colhidas nos estados de adormecimento. Para os surrealistas, esse entremeio, localizado “entre o sono e a vigília”, constitui momento favorável para as verdadeiras expressões da alma, espaço que não é vida desperta nem desfalecimento do corpo, onde os ditames da racionalidade já não podem alcançar. É nesse interregno que se situa a floresta *Andara*, de onde vêm os ventos e para onde retornam os seres da água, da terra e do ar – espaço essencial do homem em total liberdade.

O universo onírico de *Andara*, portanto, compõe-se dessa “atmosfera suspeita”, composta de lugares sombrios e secretos, reveladores de segredos incontáveis e gritos adormecidos. São “visões”, “alucinações”, “miragens”, “vertigem”, “hesitações”, desejos recônditos – todos amparados pelo estado de sono e/ou sonho.

Sobre essa preferência pelos espaços noturnos, Foucault descreve:

A loucura do século XIX, incansavelmente, relatará as peripécias da liberdade. A noite do louco moderno não é mais a noite onírica em que se levanta e chameja a falsa verdade das imagens; é a noite que traz consigo desejos impossíveis e a selvageria de um querer, o menos livre da natureza. (FOUCAULT, 2017, p.508)

Nesse viés, entende-se que o ambiente cósmico também é elemento potencializador de uma espécie de fuga noturna que, em direção à liberdade, permite os desregramentos dos sentidos e, conseqüentemente, a libertação dos desejos impossibilitados pela clareza do dia. Essa *Andara* permissiva movimenta-se, portanto, no lusco-fusco, aparecendo no período entre o entardecer e a chegada da noite, ambiente propício para as experiências cósmicas e semi-reveladas. São deslocamentos que providenciam a transmutação da região real para a metafísica, dos livros visíveis para a regiões invisíveis de *Andara* – fugas necessárias para que aconteça a grande travessia: a travessia do Não ao Sim.

*Vejam como é quando a língua é louca* – falou um dos sete homens naquela imensa praia (S, 1988, p. 307). Não se trata de uma voz que nega ou condena, mas de uma voz afirmativa que convida à loucura, mostrando-se contente com a declaração: os homens naquela praia, distanciados da plena claridade e lucidez, falam agora possuídos por um estado de embriaguez ou “anormalidade”.

É preciso reiterar, portanto, que a força surrealista no universo de Cecim vai muito além das construções sintáticas ou no nível do texto. O surrealismo, conforme declarado pelo autor amazônida, transborda os limites do texto visível, escapando para o âmbito da invisibilidade, porque, para ele, ser surrealista é mais que uma atitude literária: é um empreendimento, um projeto a ser construído em cada linha ou em cada vazio do livro visível.

*Existe um Imaginário Surrealista? E existe um Imaginário Amazônico? A resposta é: Sim. E, ao mesmo tempo: Não. Sim: porque, ao se manifestar no Tempo, na História, em determinada época e em determinado território de cultura, o Imaginário Humano se reveste de aspectos exteriores os mais diversos. A ele aderem os adereços com que vai sendo ataviado. E assim ele se mostra aos nossos Olhos de Ver o Visível. Não: porque, embora se dando em condições exteriores que o revestem, e o atualizam, cada uma a sua maneira, o Imaginário Humano deriva de Matriz Invisível, Una e sempre igual*

*a si mesma, que o institui desde a Atemporalidade das origens formadoras da Vida Visível.*

*Assim: o fato de o vermos em suas manifestações diversificadas, contextualizadas, não nos impedisse, ao mesmo tempo, de pelo menos intuí-lo como pré-existente às suas manifestações dadas aos sentidos humanos. No que nos toca mais de perto, caberia fazer a pergunta: Existe um Surrealismo Amazônico? Existe uma Amazônia Surrealista? (CECIM, 2016.)<sup>36</sup>*

Visto por esse prisma, a loucura da língua, por sua desordem do convencional ou a prática de uma estrutura surrealista, é muito menos importante para Cecim do que o estado de espírito de um tempo histórico marcado por elementos revolucionários outros. Blanchot resgata isso: “enfim, o poeta [surrealista] reivindica uma liberdade absoluta: rejeita qualquer controle, é o dono dos seus meios, tanto é livre em relação à tradição literária como indiferente às exigências da moral, da religião e mesmo da leitura” (BLANCHOT, 2011, p. 106). A partir desse ponto, Blanchot inicia a defesa do “modus” engajado de que se serviu o surrealismo por sua base revolucionária, pois a literatura “deve ter uma eficácia e um sentido extraliterários” (BLANCHOT, 2011, p. 106), isto é, não renunciar a seus meios literários, sendo ainda livre e engajada.

Nesse sentido, Cecim, quando questionado sobre a possibilidade de uma veia surrealista em sua obra, não finaliza com um não ou um sim definitivo: deixa no ar o entendimento de que o surrealismo é muito maior do que se supunha, indo além do restrito significado do termo concebido apenas como movimento de vanguarda e, conseqüentemente, suplantado por outros e novos formatos históricos-literários.

Em Cecim, o “surrealismo amazônico” torna-se “Amazônia surrealista”, deixando de ser o substantivo finito para transformar-se em adjetivo com permanente uso qualificador, que se acende, de repente, no espaço poético dominado pelo espírito revolucionário, conforme afirma: “o surrealismo é o ‘raio invisível’ que um dia nos fará vencer os nossos adversários” (BRETON, 1985, p. 81, grifo do autor).

É, então, como lampejos que as imagens surrealistas eclodem em *Andara*, assim como surge o vento, secreta e inesperadamente, para desconstruir a lógica instalada e reorganizar o mundo. Podemos dizer que o ideário surrealista em Cecim, ao mesmo tempo em que se espalha como centelhas no céu absolutamente negro da ordem, surge enquanto espírito rebelde disposto a colocar tudo fora do lugar: *Com a ajuda de um vento inesperado que primeiro espalhe e depois reorganize a viagem a Andara*. Isto conhece bem o narrador: *As janelas devem ficar*

---

<sup>36</sup> Cf. CECIM, Vicente Franz. Verbo Verde? Literatura & Amazônia. **Revista Cult**. <https://revistacult.uol.com.br/home/verbo-verde-literatura-amazonia/> Acesso em: 08 dez. 2021.

*sempre abertas para que os ventos sempre entrem e nunca uma ordem final se instale. Rigorosa* (JN, 1988, p. 125).

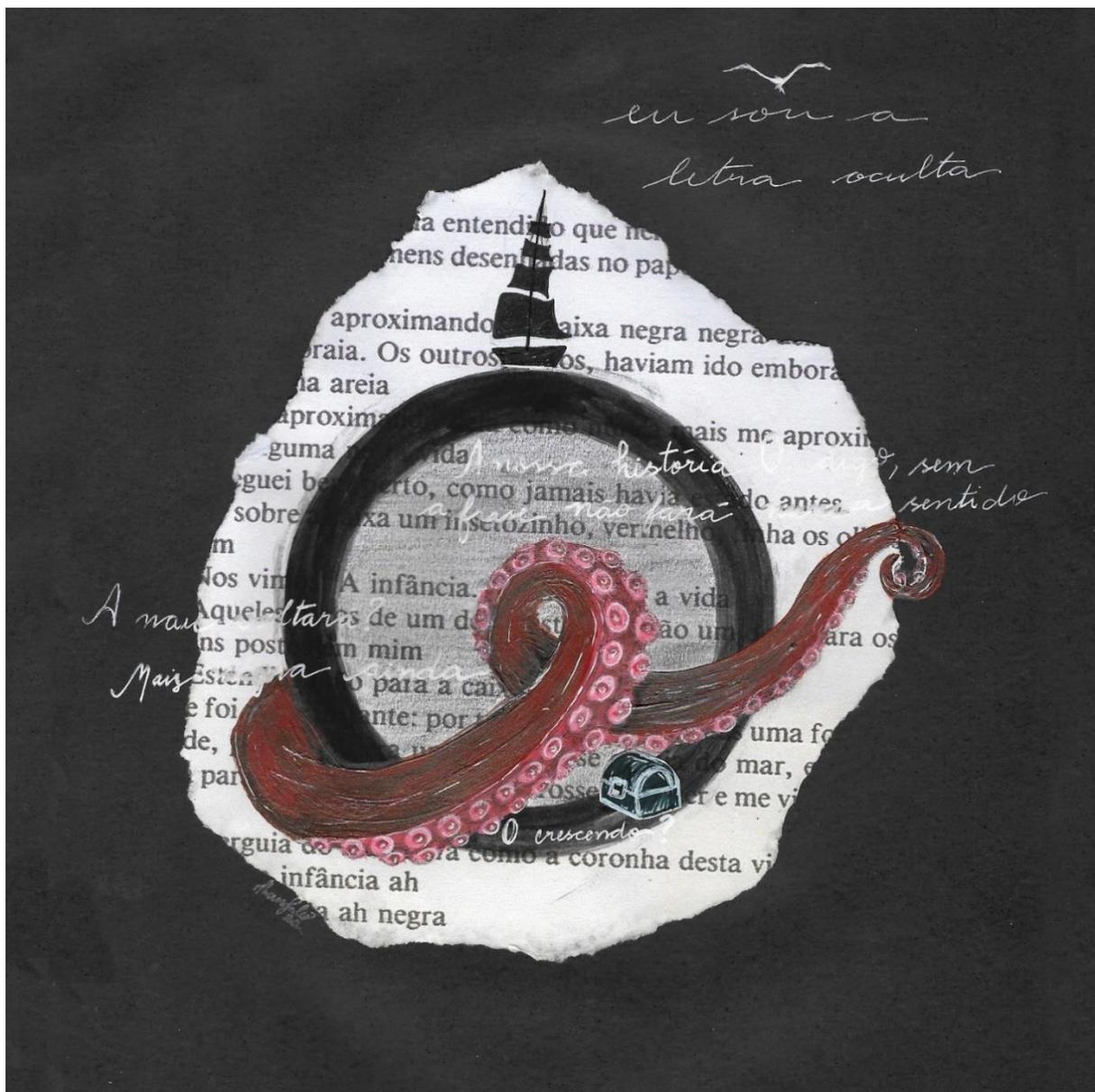
Nesse sentido, a escritura de Vicente Cecim, sob os tons de uma surrealidade gratuita, se efetiva nos espaços intersticiais do texto, nesse entrelugar, sem demarcações, onde sonho e realidade não conhecem seus limites e onde as palavras se libertam para serem o que são. É o mesmo lugar onde não cabe responder se a história de Sumiro realmente aconteceu. É o lugar indefinido das vozes da narrativa: Quando é a voz do vento? Quando é a voz de Jacinto? É o lugar da multiplicidade aberta: O sargento morre novamente? O céu daquela praia é noturno ou já é amanhecendo?

Instalada no tempo do possível, a escritura de Cecim irrompe num espaço fictício onde recusar o ordenamento lógico é lançar palavras para o alto e vê-las eclodindo como fogos de artifícios: luminosas, inesperadas, quase inaudíveis. E uma *viagem iniciatória entre a mágica do que é e a mágica do que não é, em busca do sentido da vida* (TSN, 1988, p. 178).

***Viagem a Andara*** é o espaço da manifestação do homem amazônico em todas as suas possibilidades, entendendo-se que essa realidade – como a de todo homem – nunca se vê por acabada, mas a ser construída com a mesma facilidade com que ele navega pelas águas do imaginário, espaço mágico onde o maravilhoso e o estranho se complementam. O apelo ao surreal é apenas mais uma estratégia da linguagem para mostrar uma existência outra, experiências no fora do comum, um saber secreto embutido nos discursos de verdade.

Nessa perspectiva, assim como o surrealismo não pode ser concebido enquanto movimento restrito a uma ou outra técnica de linguagem, a exemplo da utilização da escrita automática, não deve ser encapsulado no período das vanguardas, na medida em que, considerado como espírito do homem desejoso por revolução, mantém-se vivo nesse entrelugar onde pode se efetivar enquanto tal, especialmente o espaço artístico literário.

Entendemos, desse modo, que os indisfarçáveis usos formais, sustentados ora pela invenção técnica ou criação verbal de inspiração surrealista, constituem não apenas um modo de negação, mas uma forma afirmativa de mudar o curso dos acontecimentos, rejeitando qualquer controle que possa tolher as liberdades. Assim, se essa liberdade é possível no nível da linguagem, em relação a uma tradição literária, que também o seja no âmbito da existência.



Thaís Sales

**“O jogo da areia ou a vinda da nau negra”**

2022

Técnica: Técnica mista s/ papel

Dimensões: 210 x 297 mm

Fonte da imagem: Acervo Pessoal

## 8 LITERATURA E LOUCURA: O PENSAMENTO DO FORA OU A *LETRA OCULTA* ABERTA AO INFINITO

é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que me encontrem, até que me digam, estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, isso talvez já tenha sido feito, talvez já me tenham dito isso, talvez me tenham levado até o umbral da minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.

Samuel Beckett, *O inominável*

O sétimo livro da unidade *Viagem a Andara - o livro invisível*, tomada como objeto desta pesquisa, intitula-se *Armas submersas*<sup>37</sup>. Trata-se de uma narrativa de caráter predominantemente psicológico que, dispensando a linearidade comum dos romances e contos tradicionais, desenreda a teia, decompõe o tecido, apresentando-nos apenas fragmentos de uma história cujos personagens são crianças brincando numa praia: *agora é a minha vez de me separar em pedaços a vocês. Ei-la: os pedaços, a história* (MA/AS, 1988, p. 329).

A praia aqui é o espaço mágico, o lugar sem dono, onde a liberdade se permite, não apenas pela amplitude dos areais, mas também pela infinita grandeza do mar. Areal e mar formam esse duplo espaço onde os jogos infantis acontecem na sua verdadeira essência. Essa praia, então, será o lugar propício das buscas internas, dos medos secretos e da instalação de um tempo que não termina. A praia – esse feixe de letras – é o lugar de encontro da loucura com a sua verdade.

Inicia, então, o narrador questionando a obra e se questionando nela:

*Escrever isto só com a casca das palavras.  
Hesitando, duvidando, duvidando*

*Agora é a vez da embarcação de Victor Hugo vir nessas páginas*

*Ele disse: Ninguém ignora o ponto vélico de um navio. Lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, onde se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado*

*E na vida? O ponto vélico onde é?* (MA/AS, 1988, p. 327)

---

<sup>37</sup> Essa obra recebeu, na sua primeira edição, o título de *Música de areia*. Ambas as nomeações se referem, explicitamente, sobre a temática abordada, tão bem como sugerem a ampliação desses termos a significações mais intersticiais.

Muito mais do que nas outras histórias, o teor metalinguístico presente em *Armas submersas* excede os planos da narração para tratar da própria literatura como o espaço literário instaurado no vazio. A alusão explícita a Victor Hugo, uma das mais celebradas personalidades francesas<sup>38</sup>, traz à tona reflexões ligadas ao “ponto vélico” (HUGO, 2019, p, 57), termo utilizado na obra “Os trabalhadores do mar”, publicada em 1866, que narra o duplo embate de Gilliatti, marinheiro estranho e ambíguo, profundo conhecedor dos mares, aquele que jamais ignoraria o ponto vélico de um navio – esse ponto de convergência necessário para o equilíbrio do velame.

Para melhor compreensão da analogia entre o “ponto vélico” de Hugo e o *ponto vélico* da vida, insinuado em Cecim, atentemos ao resumo da fábula:

Gilliatti, órfão de mãe e não tendo conhecido o pai, é morador da Ilha de Guernesey, na costa norte da França, vivendo sozinho numa casa mal-assombrada ou “embruxada” que, segundo a vizinhança, pertencia ao diabo – um dos motivos da sua “má reputação”, configurando-se, assim, como uma personagem estranha. Além disso, sabia-se na ilha que ele dizia palavras misteriosas, conversava com os sapos, comprava pássaros para depois soltá-los, mantendo com os animais uma intimidade incomum: “tinha queda pelos pássaros. É um sinal que faz conhecer os bruxos” (HUGO, 2019, p. 35). Era considerado na pequena ilha como feiticeiro, cujos poderes poderiam usar para o mal ou para curar os doentes. Esse caráter ambíguo é evidente na sua descrição: assim como era protetor dos animais tinha a capacidade de ser cruel com as pessoas que os machucassem. Tais características tornavam-no diferente e, por isso, era odiado por todos: “inspirava a aversão pública” (HUGO, 2019 p. 38).

Gilliatt era o homem do sonho. Vinham daí as suas audácias e as suas hesitações. Tinha ideias propriamente suas.

Havia talvez nele a ligação do alucinado e do iluminado. A alucinação entra na cabeça de um campônio como Martin, do mesmo modo que na cabeça de um rei como Henrique IV. O Desconhecido faz surpresas ao espírito do homem. Rasga-se bruscamente a sombra, deixa ver o invisível; depois fecha-se. Tais visões são às vezes transfiguradoras; de um condutor de camelos faz Maomé, de uma cabreira faz Joanna d'Arc. A solidão desprende uma certa quantidade de desvario sublime. É o fumo da sarça ardente. Resulta daí um misterioso estremecer de ideias: o doutor dilata-se até o vidente, o poeta até o profeta. (HUGO, 2019, p. 34)

---

<sup>38</sup> Exponente da literatura romântica francesa, Victor Hugo escreveu múltiplos gêneros, como peças, poemas e romances, cujos conteúdos tratam dos principais problemas sociais do século XIX, outro aspecto de grande relevância em suas obras reside no tratamento filosófico e metafísico com que discute as eternas questões humanas, a exemplo de “Os Trabalhadores do Mar”.

Ao lado dessa informação, sabe-se que Gilliatti é excelente pescador, piloto de embarcação e exímio conhecedor do mar, território cujos segredos ele conhece por tantas experiências vividas nesse universo atraente e, ao mesmo tempo, temido.

O fato é que esse homem do mar vive um amor platônico nutrido pela bela Déruchette, sobrinha de Mess Léthierry, o homem mais famoso e bem-sucedido da região. Mess é dono de uma grande embarcação denominada de “Durande”, responsável pela sua grande fortuna, por ser um barco a vapor, com capacidade e velocidade para atravessar os mares mais perigosos. Mas veio o infortúnio e Mess Léthierry, além de ter sido traído pelo seu marinheiro predileto, estava a ponto de perder seu barco Durande que, em certa empreitada, ficara preso entre duas rochas – mesma ocasião em que também perdeu o segundo marinheiro, Clubin, o “lobo do mar” escolhido para tocar os negócios.

Achando-se nessa difícil condição, o dono de Durande oferece duplo prêmio a quem possa salvar a sua embarcação (que ainda tem o motor intacto): aquele que o fizesse ganharia não apenas a função de capitão de Durande, mas também a mão da sua amada e bela sobrinha. Nesse momento, Gilliatti vê a oportunidade de concretizar o grande sonho de se casar com a cobiçada Déruchette, a quem ele ama em profundo e fiel silêncio.

É exatamente nessa busca que o homem do mar inicia a sua grande aventura existencial, que fará coincidir a construção de uma espécie de estrutura elevadiça, a partir da qual poderá fazer o barco voltar a funcionar, e a luta contra toda forma de limitação física e psicológica que emergirá nesse processo. Durante semanas, ele enfrentará sede, fome, frio, calor, febre, tremores, cansaço e toda sorte de impedimentos físicos, os quais provocam constantes alucinações - estados oníricos e irrealis frente aos fenômenos marítimos.

Gilliatt tinha esgotado as provisões, as ferramentas já estavam usadas, a sede e a fome de dia, o frio de noite, feridas e andrajos, vestidos rotos cobrindo supurações, buracos nas roupas e na carne, mãos dilaceradas; pés sangrentos, membros magros, rosto lívido, uma flama nos olhos.

[...]

A esmagadora empresa, o risco, o perigo, o trabalho multiplicado por si mesmo, o engolimento possível do salvador no salvamento, a fome, a febre, a nudez, o abandono, tudo isso tomou ele para si só. Teve esse egoísmo. (HUGO, 2019, p. 24)

Entre aventuras e desventuras, o “engenheiro” Gilliatti precisará recorrer aos seus conhecimentos de homem experiente em embarcações, os quais lhes mostrarão, por exemplo, que um “ponto vélico” é uma das partes mais importantes de uma embarcação, referência específica para se atingir o equilíbrio ideal. É justamente esse conhecimento adquirido por meio

de longos anos dedicados ao mar que possibilitará a personagem de Vitor Hugo colocar o barco de Mess novamente em funcionamento.

Mas em que aspectos “Trabalhadores do mar” pode se aproximar de “*Armas submersas*”? O cenário da narrativa de Cecim, reconhece-se, não é o mesmo mar de Gilliatti, pois nela não há um barco concreto a ser construído, nem um amor platônico como o grande impulsionador da temerosa aventura. Entretanto, há o perigoso *jogo da areia* durante o qual as crianças aguardam a chegada da grande nau negra: a temida e audaciosa nau negra, um acontecimento por vir.

Nesse jogo que se dá na praia de *Armas submersas*, as crianças se enterram umas às outras, a fim de que possam dizer o que estão vendo, mesmo com os olhos cheios de terra:

*O jogo da areia. Como é. Como foi. Às vezes ainda jogá-lo só por estar na vida.*

*É assim.*

*Primeiro, enterramos a cabeça de um de nós na praia.*

*E depois, perguntamos:*

*- O que está vindo do mar?*

*Se do fundo da areia, abafada, vem uma voz dizendo do mar agora está vindo na direção da praia uma grande nuvem branca, e se a nuvem está vindo mesmo, está perdido.*

*E se perguntamos:*

*- O que está vindo?*

*E a voz da terra diz do mar vem um peixe e olharmos, e vemos o peixe, está perdido.*

*Se diz vem um pássaro azul, e está vindo mesmo, está perdido. (MA/AS, 1988, p. 351)*

Assim, para não serem enterradas vivas, as crianças não devem adivinhar o que está por vir, caso contrário, o jogador é enterrado vivo: *Saltamos todos juntos sobre ele, enterramos o resto do corpo, e ficamos sentados em cima do monte de areia para que não possa se livrar (MA/AS, p. 352).*

Trata-se de uma brincadeira que outrora teve seu início, tornando-se contínuo nas tardes seguintes, até que chegará o momento no acaso em que uma criança anunciará, eufórica, a vinda da Nau negra e “*então fugiremos, todos, e nos meteremos na floresta e não voltaremos mais a esta praia, nunca mais*” (MA/AS, p. 356). O outro *jogo da areia* preferido pelas crianças e liderado pelo Doidinho é a construção da frase essencial, aquela que o acaso vai formar. As regras são claras: cada criança, após receber uma letra, deve correr a fim de se esconder. Nesse intuito, elas se espalham pela praia, quando é dado o sinal para que fiquem imóveis. Estando paradas, o coordenador vai decodificando o inscrito, conforme a localização de cada criança e sua respectiva letra. Mas, para a decepção do grupo, a frase não vem, exigindo que todas as crianças retornem noutro dia, até que a frase esperada seja escrita pelo acaso.

Analise os personagens centrais de ambas as narrativas.

Em “Os trabalhadores do mar”, Gilliatti é a criança órfã, o homem estranho e feiticeiro, alucinado e insano, aquele se dava a “banhar-se em lugares solitários e perigosos. Provavelmente à noite, e em noites de luar; o que, hão de convir, é coisa um tanto suspeita” (HUGO, p. 27) Em *Armas submersas*, o Doidinho é aquele que só *faz o que quer* e tem a cabeça pendendo para a esquerda quando todos devem se virar à direita.

Essa ideia, muitas vezes referenciada pelo narrador, supõe ligeiras possibilidades de que essas duas posições, em claro confronto no universo de *Andara*, estejam ligadas a fatores políticos, em conformidade com o engajamento presente na obra de Vicente Cecim. Acerca dos conceitos de “direita” e “esquerda”, Bobbio (1995) esclarece:

A contraposição entre direita e esquerda representa um típico modo de pensar por díades, a respeito do qual já foram apresentadas as mais diversas explicações – psicológicas, sociológicas, históricas e mesmo biológicas. Conhecem-se exemplos de díades em todos os campos do saber.

[...]

**Esquerda e direita** indicam programas contrapostos com relação a diversos problemas cuja solução pertence habitualmente a ação política, contrastes não só de ideias, mas também de interesse e de valorizações (*valutazion*) a respeito da direção a ser seguida pela sociedade, contrastes que existem em toda sociedade e que não vejo como possam simplesmente desaparecer (BOBBIO, 1995, p. 33, grifos do autor).

Nessa leitura, entende-se que a relação entre essa polaridade tem sustentação histórica e política, tornando-se presente nos debates políticos e ideológicos do Ocidente contemporâneo, os quais são baseados no lema principal defendido pela Revolução Francesa, tais como liberdade, igualdade, fraternidade. Isto implica dizer que os ideólogos da esquerda assumem essa posição porque defendem um mundo de justiça social, menos desigual.

Quanto à recorrência desses termos na obra de Cecim relacionados ao papel materno e/ou paterno, nos utilizamos dos recursos da simbologia, segundo a qual, o conceito da direita masculina, solar e positiva se contrapõe ao da esquerda feminina, lunar e negativa. Na Idade Média ocidental essa dupla oposta adquiriu uma conotação de valor, ou seja, a direita passou a ser também diurna, ativa e divina; e a esquerda noturna, passiva e satânica. No continente europeu, a direita é também um símbolo masculino de ordem, equilíbrio e justiça, e a esquerda traduz a desordem, a confusão e o desequilíbrio.<sup>39</sup>

Na fábula, Doidinho (assim chamado pelos que o conhecem) se distingue das demais crianças, porque prefere o lado esquerdo (característica marcada, pelo menos, doze vezes na narrativa, deixando clara a oposição direita-esquerda): em vários momentos, a mãe do Doidinho

---

<sup>39</sup> Cf. Direita e esquerda na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$direita-e-esquerda](https://www.infopedia.pt/$direita-e-esquerda). Acesso em: 18 maio 2022.

aparece o aconselhando sempre a virar para a direita. A mãe – representante adulto daquelas que mantêm sua autoridade sobre os filhos – ordena que o filho siga a direita, quando este segue a esquerda, desobedecendo-lhe a determinação. Nesse sentido, Doidinho subverte a normalidade, em certa equivalência com Gilliatti, já que ambos se apresentam sob uma conduta de afrontamento às leis da normalidade. Ambos direcionam tratamento especial aos pássaros e falam sozinhos. Ambos habitam a grande praia e conhecem a rigidez das “rochas”.

Outros pontos de semelhança é a existência de certa caixinha. Na história de Victor Hugo, há uma caixinha de ferro, motivo de várias intrigas, assassinatos e tragédias – contendo informações e mensagens trocadas, segredos de quem não mais voltará. Na narrativa de Cecim, há uma caixa preta sempre por abrir, a desvendar os mistérios da infância, esse tempo que para muitos só existe na memória. E, se antes de avistar a rica caixinha de ferro submersa em meio às ossadas dos homens do mar, Gilliatti precisou enfrentar o famigerado polvo naquele ponto do mar de onde nenhum homem saíra vivo, semelhantemente, o Doidinho necessitou estar na solidão da praia, no crepúsculo, quando todos já haviam se afastado para chegar perto da caixa negra *deitada ali no canto da praia*:

*Então, como havia entendido que nem homens nem seres, e nem figuras de homens  
desenhadas no papel podem viver sem aventura  
Estava me aproximando da caixa negra deixada ali no canto da praia. Os outros,  
todos, haviam ido embora. Um rastro de O na areia  
Ia me aproximando dela como nunca mais me aproximei de coisa alguma nesta vida.  
Cheguei bem perto, como jamais havia estado antes.  
De sobre a caixa um insetozinho, vermelho, tinha os olhos em mim  
Nos vimos. A infância. Vejam vocês a vida, esta música de areia  
Aqueles olhos de um deus distante e não um deus para os homens postos em mim  
Estendi a mão para a caixa  
[...]  
e foi nesse instante  
[...]  
Se erguia no mar e era como a coroa desta vida me dizendo que a infância ah  
Negra negra ah bela, negra (MA/AS, 1988, p. 385)*

Na história de Victor Hugo, Durande é a grandiosa embarcação que precisa ser resgatada e retornar ao mar, exigindo para isso todo o esforço e habilidade de Gilliatti. Em Cecim, as crianças esperam pela nau negra, a embarcação que vai surgir inesperadamente. Em Hugo, há uma nau que se despede do porto, transportando o grande amor inacessível de Gilliatti: Déruchette, tornando-se apenas um ponto preto na linha do horizonte até desaparecer de vez. Em Cecim, há outra nau que surge, inversamente na mesma velocidade com que a primeira se esvai, crescendo na direção da criança na praia. Ou seria a mesma nau?

Gilliatti vive a grande aventura do reencontro consigo mesmo no imenso mar, enfrentando os monstros marinhos mais temidos, sendo considerado o único marinheiro a

sobreviver às intempéries da natureza e às alucinações de uma viagem solitária. É, também, o primeiro marinheiro a sair vivo depois de uma luta corpórea com o polvo gigante. Aquele menino/Doidinho na praia também faz uso das suas armas submersas, aquelas buscadas na infância, as mesmas que lhes possibilitarão a contínua reconstrução do mundo. Em *Armas Submersas*, a infinita infância é favorecida pelo jogo da areia onde só permanece vivo quem aprendeu o jogo da não-verdade ou da linguagem velada, a exemplo do Doidinho que, num dia inesperado, se vê frente a frente com a *nau negra negra negra negra negra negra* (MA/AS, 1988, p. 375).

Assim, dispostas lado a lado, as histórias de Hugo e Cecim nos servirão de amparo ilustrativo para responder à última e central indagação desta pesquisa: De que forma a loucura, estabelecendo-se como o “espaço do fora” e “anormalidade” no âmbito das fábulas, pode também representar o fazer literário, instaurando-se como a própria obra? Os tópicos a seguir também serão impulsionados por questionamentos de *Armas submersas* acerca do fazer poético, como este: *Me chamem o narrador. A minha letra será oculta* (MA/AS, 1988, p. 328). Essa curta declaração inscrita no centro de uma página no livro visível não dá conta da sua significação, visto que, além de insinuar a presença do escritor/autor descolado da função de narrador, se reporta à utilização da *letra oculta* – ambas as ideias tratadas por Maurice Blanchot e reconsideradas, posteriormente, por Foucault.

### 8.1 A obra literária: um acontecimento por vir

Em “A literatura e o direito à morte”, Blanchot (2011) reflete:

Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha a sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que, se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? E, no entanto, você escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me o que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você não fez está feito; o que você não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével. (BLANCHOT, 2011, p. 311)

Um diálogo entre o escritor e sua pena: esta análise proposta por Blanchot (2011) nos diz que literatura é a revelação dentro de um vazio onde ela realiza “sua própria irrealidade” – um espaço vazio construído pela palavra fora da sua funcionalidade “normal” e cotidiana. Daí a ideia de que a palavra escrita no espaço literário sofre uma “transformação radical, uma vez que é destruída para ser realizada sob outra forma”. Baseado na fenomenologia hegeliana,

Blanchot afirma que, nesse processo, “o escritor é logo absorvido no jogo de uma contingência viva que ele não é capaz de dominar ou perceber”, estando também submetido aos acontecimentos. Nesse sentido, ao escritor importa a “verdade do que faz” (2022, p. 318)., merecendo ser chamado consciência honesta, desinteressada: o homem honesto.

Esse dizer desinteressado, porém, implica certas “afirmações políticas” das quais se apropriam os leitores para tomar partido dessas causas, percebendo que “o escritor não toma partido de nada, que a partida é jogada com ele mesmo, que o que o interessa na causa é sua própria operação – e ei-los mistificados” (BLANCHOT, 2011, p. 320). E por mais que o escritor se isole para escrever a sua obra, não pode fugir às malhas dos implícitos, aqueles que tratam dos problemas de uma época, tornando-se, desse modo, também cúmplice do que ele próprio pretendia ignorar – indiferença que “se mistura hipocritamente à paixão de todos”.

Reconheçamos no escritor esse movimento que vai continuamente e quase sem intermediários do nada ao tudo. Vejamos nele essa negação que não se satisfaz com a irrealidade em que ela se move, pois quer se realizar e só pode fazê-lo negando algo real, mais real do que as palavras, mais verdadeiro do que o indivíduo isolado de quem dispõe: assim ela não cessa de empurrá-lo para a vida do mundo e a existência pública para levá-lo a conceber de que modo, escrevendo, ele pode se tornar essa mesma existência. É então que ele encontra na história esses momentos decisivos em que tudo parece ser questionado, em que lei, fé, Estado, alto mundo, mundo de ontem, tudo mergulha sem esforço e sem trabalho no nada. O homem sabe que não deixou a história, mas a história é agora o vazio, é o vazio que se realiza, é a liberdade absoluta que se tornou acontecimento. Esses períodos são chamados revolucionários. (BLANCHOT, 2011, p. 327)

Nesse sentido, quando Blanchot coloca frente a frente o autor e a sua pena, advertindo-a sobre o produto acabado: “Agora, o que você não fez está feito; o que você não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével” (BLANCHOT, 2011, p. 311), faz emergir a ideia de que, depois de pronta, a obra passa a existir nesse vazio a ser preenchido infinitamente ao gosto das paixões do leitor.

Blanchot destaca, portanto, esse lugar de neutralidade onde ocorre a elisão do sujeito, um vazio necessário para que a obra possa emergir como “existência pública” – ideia que contraria o eu hegemônico imposto pela tradição – este que por muito tempo ficou acima da linguagem literária, tomando-a apenas como forma de representação do real. Esse comportamento de tomar das mãos do autor a coroa majestosa da arte literária passa a ser visto pela tradição histórica como conduta subversiva, marcada pela negação.

Por exemplo, considera-se adquirido que Foucault, adotando uma certa concepção da produção literária, se desembaraça pura e simplesmente da noção de sujeito: já não há

obra, já não há autor, já não há unidade criadora. Mas as coisas não são tão simples. O sujeito não desaparece: é a sua unidade, excessivamente determinada, que constitui problema, porque o que suscita o interesse e a investigação é o desaparecimento do sujeito (quer dizer, essa nova maneira de ser que é o desaparecimento) ou ainda a dispersão que não o aniquila, mas só nos oferece dele uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções (tornamos aqui a encontrar o sistema de descontinuidades que, bem ou mal, pareceu durante algum tempo característico da música serial). (BLANCHOT, 2011, pp. 126-127)

Decerto que durante muito tempo a função-autor esteve ligada a uma vontade de verdade, mas essa função, segundo Tatiana Levy (2011), se desvanece no fim do século XIX e ao longo do século XX. Para a autora, o sujeito começa a desaparecer na escrita, provocando sua morte, isto é: a literatura apaga o autor em proveito da linguagem, restituindo ao discurso o “seu caráter de acontecimento” (LEVY, 2011, p. 65).

Partindo desses pressupostos, no ensaio “Linguagem da Ficção”, Blanchot trata com mais exclusividade da linguagem literária: “Admitimos que as palavras de um poema não desempenham o mesmo papel e não mantêm as mesmas relações que as da linguagem comum”. Isto porque os aspectos formais de um texto em versos já direcionam a sua recepção para uma voz que se difere do prosaico, inserindo-se no discurso literário pelo formato que caracteriza o gênero textual poema. Por outro lado, adverte o crítico: “Mas uma narrativa escrita na prosa mais simples já implica uma mudança importante na natureza da linguagem” (BLANCHOT, 2011, p. 82). Nesse caso, seriam necessárias reflexões mais específicas e profundas, de modo a responder o que torna a frase prosaica mais simples literatura?

Para Blanchot, a linguagem da ficção, seja por um conteúdo mais denso, seja por uma descrição mais próxima do real, vai exigir o implícito sugerido por esse conteúdo, justamente, porque a essência da ficção está em tornar presente o que faz irreal – “acessível somente à leitura, inacessível à minha existência” Segundo ele, a linguagem da ficção instaura um vazio, “uma abertura sobre uma complexidade ainda por vir” (BLANCHOT, 2011, p. 83).

Nessa perspectiva, as palavras do dia a dia não podem admitir esses preenchimentos, visto que materializam o que significam, diferente do universo fictício que, além de materializar o código necessário nesse processo de representação, sugere um porvir que vai se desenhando pelos elementos da narrativa, em um acontecimento que não se esgota nessa realidade verbal. Entretanto, a linguagem da narrativa não pretende substituir os seres na sua ausência: mais que isso, se constrói para que esses seres nos sejam apresentados “para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa” (BLANCHOT, 2011, p. 85).

É a partir desse pensamento primordial que Blanchot vai discorrer sobre a imaginação literária como possibilidade de não ser apenas uma coisa em sua própria ausência, mas produzir através dessa “coisa ausente” o vazio que a constitui: o vazio como centro de toda forma imaginada ou a “existência da inexistência”. Nesse sentido, o “mundo do imaginário e, já é ele a negação, a inversão do mundo real em sua totalidade” (BLANCHOT, 2011, p. 88).

Nisto se fundamenta a proposta do fora em Blanchot, na medida em que, essa “ausência absoluta”, é um “contramundo” ou um fora do real, a qual, diferente da linguagem comum que exige um sentido determinado, ultrapassa sempre qualquer verdade. A condição de existência desse fora é a destruição primeira da linguagem enquanto instrumento de comunicação, cujos destroços não permitir novas construções, um novo lugar instalado no fora da linguagem.

Para Levy (2011), uma das preocupações de Blanchot era “marcar que a palavra literária tem um uso próprio, distinto da palavra usual, cotidiana” e, para isso, precisava revelar o seu funcionamento essencial, defendendo a palavra literária como fundadora de sua própria realidade. Enquanto isso, a palavra funcional (esta que se estabelece como instrumento), estando subordinada aos objetivos urgentes da comunicação, apenas consegue representar o representável. Em contrapartida, há o processo de criação que, viabilizado por meio da linguagem da ficção, torna realidade a irrealidade do mundo. Portanto, a coisa nomeada pela literatura não pode ser imitação de algo que existe no mundo, mas a sua própria realização diante de uma impossibilidade essencial. (LEVY, 2011, p. 22)

O fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento. Dessa maneira, estudar o fora implica levantar questões fundamentais para o estudo da literatura: quando a ideia de representação enquanto cópia é questionada, como passam a funcionar os elementos constituintes do texto literário? (LEVY, 2011, pp.11-12)

Conforme explica a comentadora, o fora é exatamente esse outro de todos os mundos que é revelado na literatura. “O deserto, o espaço do exílio e da errância”, sendo o fora, a literatura não é uma explicação do mundo real, mas a possibilidade de vivenciar o outro do mundo. Nesse desdobramento, as coisas e os seres aparecem como imagens, como duplos que só podem acontecer nesse espaço do fora ou no próprio espaço da literatura.

A experiência literária, portanto, constrói o fora, ela é o próprio fora, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer “eu”. A palavra literária carrega um porvir, um “ainda não”, que marca a sua impossibilidade de existir

unicamente, visto que só encontra o seu ser quando reflete o não-ser do mundo, ou melhor, só se realiza em sua própria falta e, justamente por isso, faz dessa falta a sua possibilidade.

Nesse viés, a pergunta inscrita em *Armas submersas*: “de quem será esta boca de ninguém que conta a vocês esta história se morri quando ouvi aquele canto?” (MA/AS, 1988, p. 334). estaria evocando essa ideia? Na página seguinte, a resposta possível: *Diz-se: literatura* – esse espaço-tempo ao qual ele associa à *infância* (MA/AS, p. 335). Ao se remeter ligeiramente à morte do autor ou daquele que teve a ideia inicial da obra, o autor de *Armas submersas* se distancia, apaga-se, dando lugar ao narrador que, transformado na palavra literária, também se instaura numa ausência, ou seja, dilui-se na *letra oculta* que não se revela:

*A letra oculta não se revela  
E esta história que conto, por que contá-la assim  
Estamos numa praia. Feixe de letras e se perde o sentido. Eu sou assim, desde que  
caí de uma pedra, lançado por uma onda, antes de ter morrido ouvindo o canto de  
um pássaro nesta praia, por isso, me chamem como os outros o doidinho, por isso eu  
sou a letra oculta, principalmente na maré alta.  
A minha maneira de contar quando a minha cabeça pende para a esquerda*

*Escrevo esta história tão bem escrita assim por vezes que até paro e surpreso, feliz  
sozinho bato palmas para mim. (CECIM, 1998, p. 371)*

Essa ideia de destruição enquanto condição de reconstrução aparece novamente em Blanchot nas suas “Reflexões sobre o surrealismo” (BLANCHOT, 2011). Os surrealistas são chamados por ele de “destruidores”, na medida em que combatem o discurso, tirando dele todo o direito de significar alguma coisa. Nesse raciocínio, ele ratifica a ideia de que a linguagem enquanto instrumento deixa de o ser para tornar-se o outro, em um espaço específico, o espaço literário. E, tratando de Breton, Blanchot releva esse “caráter estranho” concedido às palavras, capaz de sugerir uma realidade que deve ser conquistada, já que “está sempre fora dela própria” (BLANCHOT, 2011, p. 101).

No mesmo ensaio, Blanchot chama a atenção para o fato de os surrealistas darem conta de uma “totalidade” como exigência das reflexões sobre a essência da linguagem que, enquanto intrínseca à natureza humana, também se concebe múltipla. Os adeptos de Breton estavam à procura de algo não “dado”, mas de uma “existência outra”, que pudesse mostrar o homem em todas as possibilidades – um “fato absoluto” que concentrasse as realidades desse homem em sua totalidade. Assim, essa realização ou esse “fora” só se tornaria possível no campo da linguagem – não da linguagem em sua funcionalidade cotidiana, mas no seu espaço essencial que é a literatura.

Ainda a respeito dessa “liberdade absoluta”, tomada como atitude de resistência ao código da tradição, Blanchot, na sua obra “O Livro por vir” – conjunto de ensaios publicados pela primeira vez em 1959, abastece a crítica literária de valiosas investigações sobre o fazer literário e o modo de pensar modernos. Dividido em quatro partes, destacamos os respectivos subtítulos a reforçar a importância desse empreendimento para a crítica literária: “O canto das sereias”, “A questão literária”, “De uma arte sem futuro” e “Para onde vai a literatura?” (BLANCHOT, 2011).

No geral, essa obra trata muito mais de duvidar do que de afirmar, porém é nesse questionamento que o filósofo-crítico estabelece a condição mágica e ilimitada da literatura como o espaço de uma ausência em que ela mesma começa e desaparece: o lugar vazio de uma “busca em aberto”, tal qual o canto das sereias que, ao mesmo tempo, atrai, deslumbra, faz apaixonar, mas se perde na irrealização. O canto das sereias como analogia da obra literária é esse canto, espécie de deslumbramento, paixão – “potências estranhas”, uma promessa enigmática – uma mentira, uma “inexistência pueril”.

A questão do “fora” se posiciona justamente nessa fala neutra de que se constitui a obra literária tal como um deserto que “ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento”, uma “potência silenciosa”, um fora absoluto, cuja palavra não diz o mundo, senão a falta que há no mundo (BLANCHOT, 2011).

Em relação a essa linguagem que perde a sua serventia, tal como Blanchot a designa, Cecim comenta: *Em Andara se dá uma rarefação da história contada, a ponto dela poder ser resumida com bem poucas, só algumas palavras. Mas uma história contada fora da sua linguagem, da linguagem que a criou, não serve mais para nada* (CECIM, 2017)<sup>40</sup>. Cecim está tão consciente desse deslocamento instaurado pelo texto literário, que traça comentários a esse respeito nas várias entrevistas concedidas aos pesquisadores, como crítico de sua própria obra:

Quando Vicente Franz Cecim fala dos seus livros, designa-os como Iconescritura. Fala também de literatura fantasma, num sentido duplo. Por um lado, a Escritura supõe uma projeção da escrita no futuro, como abertura ou como a “fala onde se cala a literatura”. Cecim retoma assim essa dimensão blanchotiana do texto e da escrita, como abertura ao porvir, característica que o aproxima de um veio místico da linguagem, reconhecendo-se em autores como Angelus Silesius, Maitre Eckhart ou Jacob Böhme, mas também na poética de Hölderlin e de Novalis, no Antigo Testamento ou, ainda, dos contemporâneos Joyce e Kafka, entre outros. Por outro, os livros de Andara são apenas uma parte do real, o visível o vislumbre do enigma. (CANTINHO, 2016)

---

<sup>40</sup> Cf. CECIM, Vicente Franz. De uma entrevista de Vicente Franz Cecim. Entrevistador: Rita de Cácia. Abr., 2017. **O teatrofantasma [blog]**. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2007/04/de-uma-entrevista-de-vicente-franz.html>. Acesso em: 24 set. 2021.

Fiquemos com as inquietações de *Os Jardins e a Noite*: *Andara é o lugar de um mito entrevisto? [...] Andara é a viagem fora de si e deverá continuar sendo, um gesto sem gesto, estará em outra parte* ((JN, 1988, p. 110). Esse lugar que não é lá nem aqui só poderia ser qualquer lugar – um lugar sem nome ou como nos diz o cego Jacinto: *Aqui é em toda parte* (JN, 1988, p. 168).

## 8.2 O pensamento do exterior: o espaço do ser da linguagem

Em “O pensamento do exterior”, texto publicado em 1966, Foucault aborda várias questões centrais acerca da essência da linguagem, dentre as quais, o pensamento do fora ganha primazia. Duas questões são importantes nessa discussão filosófica que retoma os questionamentos propostos por Blanchot: a primeira trata do lugar do Eu que fala e a segunda no que consiste essa própria fala.

Foucault remete à ideia de abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído:

Eis que nos deparamos com uma abertura que por muito tempo permaneceu invisível para nós: o ser da linguagem só aparece por si mesmo no desaparecimento do sujeito. Como ter acesso a essa estranha relação? Talvez por uma forma de pensamento cuja possibilidade ainda incerta a cultura ocidental esboçou em suas margens. Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para fazer surgir como vindos do exterior os limites dela, enunciar o seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invencível ausência [...] (FOUCAULT, 2009, p. 222)

Nesse sentido, a condição para que o ser da linguagem apareça é o desaparecimento do próprio sujeito, exigindo da parte deste o recuo para que ela, a linguagem, possa realizar-se na sua essência. Mas isto seria de fato uma forma de negar? Foucault afirma que, sob a ótica de Blanchot, “a ficção consiste não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT 2009, p. 225). Ou seja: à ficção importa menos o processo de utilização da palavra enquanto signo – que, por sua vez, recupera uma coisa em sua ausência – do que a ideia de ressaltar a invisibilidade disto que se torna invisível. Eis o espaço da literatura, lugar que é exterior à própria linguagem, afastada, distante dela mesma. Acrescenta o crítico:

Negar seu próprio discurso, como o faz Blanchot, é fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciar-lo: é deixá-lo onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo - que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. (FOUCAULT, 2009, p. 224)

Assim, é nesse distanciamento que a linguagem transborda seus limites, transgredindo os formatos cotidianos, porque ela abandona a sua referencialidade para assumir um outro lugar de onde o emissor e toda a sua carga intencional ou seu presente incontornável precisa se afastar. Esse afastamento torna-se necessário para que a literatura encontre o seu “ponto vélico”, a partir do qual poderá romper com o usual, abrir fendas, permitindo que as “forças do devir” geradoras da mudança apontem para o novo, engendrando novas possibilidades de vida. Isso é mais que negar ou confrontar: é resistir.

Isso reforça que as práticas de si, ou as chamadas resistências, são sempre mutáveis, em contínuo refazer, acompanhando as atualizações do mundo. Nesta inflexão, resistir é criar, para além das estratégias de poder, um tempo novo, o que implica reafirmar que as resistências devem ser avaliadas sempre a partir dos jogos que se efetuam na atualidade.

“O círculo Antropológico” como parte final de “A História da loucura” levanta uma série de provocações a respeito das aproximações entre loucura e literatura, referenciando um leque de autores como René Magritte, Charles Baudelaire, Vicent Van Gogh, Goya, Antoine Artaud, Velásquez, Jorge Luís Borges, dentre outros que seguem na contramão do pensamento cartesiano ocidental. Esses artistas e escritores são acometidos de uma espécie de “loucura” representada por suas obras, por meio das quais afirmam a verdade do homem onde a verdade mesma da obra constitui um problema:

é loucura ou obra? Inspiração ou fantasma? Tagarelice espontânea das palavras ou origem pura de uma linguagem? Sua verdade deve ser levantada antes mesmo de seu nascimento a partir da pobre verdade dos homens, ou descoberta, bem além de sua origem, no ser que ela presume? A loucura do escritor era, para os outros, a possibilidade de ver nascer, incessantemente renascer, nos desencorajamentos da repetição e da doença, a verdade da obra. (FOUCAULT, 2017, p. 528)

Compreendemos com Foucault que “pela loucura que a interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se” (FOUCAULT, 2012, p.529).

No ensaio “A Loucura, a Ausência da Obra”, publicada em 1964, Foucault reflete:

É tempo de se aperceber que a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz, nem tampouco pelas estruturas que a tornam significativa. Mas que ela tem um ser e é sobre esse ser que é preciso interrogar. Qual é esse ser atualmente? Alguma coisa, sem dúvida, que tem de se haver com a auto implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele. Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura. (FOUCAULT, 2002, p.218)

Desse modo, para o filósofo, uma das funções da literatura é impedir que a razão ultrapasse os limites daquilo que é dado ao homem experimentar ou duvidar, interrogando-se intermitentemente. Ao aproximar a linguagem da literatura às experiências da loucura, Foucault nos leva a refletir acerca do “ser” que habita os sistemas literários. Dessa forma, assim como o louco é produzido sob diversas práticas de relação de poder, a literatura também se acomete de concepções relativas aos processos históricos sociais, quantos à pertinência dos modos de sua estruturação ou recepção.

Muito dessa repressão pode ser observada pelo estabelecimento de uma lógica discursiva que se dá em nome de um modo de conceber o texto sob as teias de uma racionalidade impositiva, à qual o homem deve prestar obediência e respeito. Sobre essa questão, no texto proferido na aula inaugural no Collège de France e posteriormente publicado sob o título de “A Ordem do Discurso”, Foucault adverte sobre a obediência a essa espécie de “logofilia”:

que civilização, aparentemente, teria sido mais respeitosa com o discurso que a nossa? Onde teria sido mais e melhor honrado? Onde, aparentemente, teria sido mais radicalmente libertado de suas coerções e universalizado? Ora, parece-me que sob esta aparente veneração do discurso, sob essa aparente **logofilia**, esconde-se uma espécie de terror. Tudo se passa como as interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. (FOUCAULT, 2014, p. 48, grifo nosso)

O entendimento de que esse “terror” possa subverter as formas impostas e, através dessa subversão, modificar as regras engessadas do sistema, cujas regras estão a serviço do poder, perpassa pela reflexão sobre em que sentido, por trás desse “surdo temor”, se sustentariam as veladas formas de repressão? Essa “profunda logofobia” (expressão utilizada seguidamente) frente aos discursos incongruentes justifica-se, em Foucault, pela aversão a “tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 2014, p. 48).

Contra isso é preciso resistir? É necessário o enfrentamento ou a anulação do código linguístico normatizado que comunica e faz a roda do mundo girar? Foucault, inspirado na proposta nietzschiana, defende que resistir não pressupõe a reação, uma vez que esta atitude se configura como uma resposta avessa à imposição. Diferente disso, resistir é criar possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas, apropriando-se de elementos do próprio discurso. Resistir é, nessa concepção, sinônimo de recriar, valendo-se da miríade de acontecimentos cotidianos e, portanto, da linguagem comum e usual, transformando-as em práticas de liberdade.

Em ensaio intitulado “A Palavra Insensata”, Moraes (2014) reflete sobre essa aproximação da literatura com a loucura, chamando atenção para certa flutuação na instância do significado resultante da reinvenção de palavras:

Para além de uma expressão estética, a literatura aparece para Foucault como o terreno privilegiado em que se efetua uma experiência extrema de pensamento. Abertura para a loucura, por certo, que supõe a ousadia de flutuar sobre o sentido, de acolher significados provisórios, de reinventar palavras”. (MORAES, 2014, p. 12)

Moraes reforça, com base em Foucault, que a fala cotidiana toma palavras e coisas como equivalentes, na crença de que a simples evocação do nome pode restituir a presença do ser. Desse modo, se essa crença também está na base de toda estética de representação, é precisamente a ela que a literatura moderna vai dar as costas, ao postular a irrealidade como sua própria razão de ser. Daí sua inquietude e instabilidade, mas também o seu poder, liberdade e, principalmente, insensatez. (2014). Essa ruptura, que é ao mesmo tempo negação e contestação, experimentação e invenção, corresponde ao “efeito de desrealização” que só pode ocorrer no espaço poético.<sup>41</sup>

### 8.3 A loucura como escrita de si no espaço do fora

As revoltas do homem e as suas necessidades mais secretas e essenciais, enquanto negação das formas de imposição de um padrão único de vida, alcançam lugar propício no campo literário – espaço onde essa negação assume os desregramentos característicos de uma loucura que atemoriza, sendo por si mesma o próprio terror. Assim, do mesmo modo como as descrições impressionistas e lineares impuseram a sua marca do real na literatura da tradição, os traços difusos e fragmentados do texto em revolução passam a fazer parte das experimentações do espaço literário contemporâneo, sem que aquelas sejam anuladas.

Tal particularidade relativa ao campo das discussões circundantes ao tema da ruptura se alinha sem esforço ao caráter transgressor presente na obra de Cecim. *Andara* é tomada pelo próprio autor como “*literatura-vertigem*”, posto que se *tira a terra de sob os nossos pés*, não é

---

<sup>41</sup> Ao tratar sobre o conceito de “heterotopias” proposto por Foucault, Moraes remete aos espaços que “se configuram como um lugar à parte, constituindo uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço”. Nessa perspectiva, a autora destaca a “insistente afirmação da espacialidade da linguagem, desenvolvida na contracorrente das teorias que advogam sua relação primitiva com o tempo”. Ou seja, esse deslocamento essencial no modo de ser da linguagem se efetua paralelamente a um novo tipo de experiência discursiva que surge a partir do século XIX. Para Moraes, Foucault reportando-se a elementos de natureza estruturalista – abre uma rede de “relações entre espaço e literatura que ele explora com particular vigor”. (MORAES, 2014)

para a perdermos de vista, mas para *radicalizar a aventura de uma literatura de região, para transgredi-la na sequência região, mundo: uma região como metáfora da vida*. (DTA, 1988, p. 234)

Depois da visita do Curau, em *Os jardins e a noite*, Jacinto encontra em sua nova condição de cegueira física a possibilidade de enxergar mais e melhor do que sua plena visão o permitia. A partir desse fato inesperado, ele não só passa a enxergar o mundo pelas malhas da invisibilidade, como também se dá a ouvir as vozes do imaginário. Então, sabiamente confessa: *Agora o que eu sei é o que eu sei. Nada* (JN, 1988, p. 119) – confissão socrática, reforçando que o verdadeiro sábio é aquele que reconhece a sua própria condição de não saber de tudo. Essa ideia também corresponde ao ver através do invisível, ou ainda: apenas a invisibilidade pode lhe permitir ver o que está oculto.

Esse *deslocamento* em Cecim ampara-se pela localização difusa dos seres do imaginário. Em *Andara*, os espaços oníricos são construídos no lusco-fusco, um espaço que não se dá todo à vista, já que a estranheza dos seres se potencializa nesses lugares penumbrosos, tais como o interior das casas, a exemplo do quarto escuro de Caminá ou a casa dos inocentes no meio da ilha. Essa meia luz também é perceptível no ambiente paralelo de noite e dia, na sombria praia de *O sereno*, no espaço aéreo e nevoento dos seres alados e na floresta misteriosa, onde adentra o índio Mura. Esse entrelugar ganha uma significação que traduz, de certa forma, o novo olhar da escrita literária contemporânea, na medida em que esta rompe com o modo tradicional de perceber o mundo exterior tão afeito às descrições detalhadas e reais.

É preciso perceber, ainda, que o espaço da claridade, tais como a imensidão da praia branca ou do extenso campo de urtigas nos dias ensolarados, carrega em si algo que suprime ou reprime, como uma sombra latente capaz de produzir os deslocamentos nesse espaço aberto, afinal *textos são ilhas* claros por fora, escuros e misteriosos por dentro ou como o mar em sua dupla face: belo por sua vastidão e temeroso pelo que guarda no seu interior.

Nesse sentido, a alusão direta à obra de Victor Hugo em Cecim não se dá gratuitamente. A forte presença do protagonista Gilliatti, embora não seja referenciada explicitamente, se vê refletida nas linhas de *Armas submersas* por meio de elementos do seu universo marítimo, tais como “o ponto vélico”, a “nau negra”, a “caixa preta”. Ambas tocam a nossa praia de leitores inquietos onde também nós mesmos queremos formar uma frase que nos subjetive, uma frase que venha por acaso no acontecimento. Tais obras tocam essa imensa praia – *feixe de letras* – pronto para instaurar a palavra essencial, aquela que não vem dos comandos da direita, mas emerge do lado esquerdo num momento de distração, de pura distração. Essa nau também chega

a nós, com um vulto de madeira se aproximando, enegrecendo a praia inteira – estas páginas da vida.

Gilliatti, sendo reconhecido pelo dono da gloriosa embarcação, é condecorado como o seu salvador e merecedor da mão de Déruchette, que, a certa altura da narrativa, já se encontra apaixonada por outro homem. Mas, Gilliatti opta por abrir mão dessa secreta paixão, deixando-a partir com seu então amado, reconhecendo, no fundo, o importante papel desse embate passional para a descoberta de si mesmo – a maior de todas as lutas e conquistas individuais.

Nesse viés, “Os trabalhadores do mar” permite ao leitor perceber Gilliatti como personagem desviante e que, por isso mesmo, teria o poder de trazer ao funcionamento o navio preso entre as rochas. *Armas submersas*, por seu lado, concede a Doidinho ser o outro, aquele a quem cabe a *letra oculta*, aberta ao infinito, capaz de preencher os sentidos da frase essencial.

Gilliatti volta à sua solidão de homem camelo em retiro, já tendo sido leão, tornado criança em diálogo pleno com os animais da natureza nas suas fugas estranhas e fantasiosas – metamorfoses necessárias ao circuito dos acontecimentos. Doidinho é o menino da esquerda, aquele que não envelhece, porque, tendo encontrado a caixa negra – a infância – não precisará do mundo adulto opressor, da direita que comanda, daquela mãe que chama para vir da praia. Doidinho, o homem da plantação que também carregou o peso dos dias de exploração, sentiu a carga da exclusão como camelo do mundo, mas vira leão no processo rebelde de dizer não, de desobediência e que, por fim, se mantém criança para que pudesse jogar sempre esse jogo de areia, jogo de mentiras e verdades. Ambos são o “homo-ludens”.

No âmbito das fábulas, só a loucura poderia permitir a reconstrução do barco. Só a coragem da loucura para enfrentar o polvo de tentáculos multiplicados – esses discursos prontos para aniquilar o homem no mar dos saberes. Apenas a loucura poderia favorecer o reencontro do homem com a sua própria infância, aquele tempo dado às ingenuidades da alma, às negações dos comandos e à alegria do corpo.

Quanto à obra, ela é o fora – esse vazio necessário onde ela mesma se instaura como ser e, por isso, é loucura, ser desviante no universo da linguagem que, em se utilizando do código da racionalidade, transforma-o em nada, em vazio aberto a preenchimentos outros: o espaço essencial das práticas de si da linguagem enquanto ser.

A loucura é o fora, o desvio.

A obra é a loucura.

A obra é o acontecimento que, tornado prática discursiva, desvia-se, transgride, rompe e irrompe, inscrevendo-se a si mesma.

A praia da linguagem é esse grande *feixe de letras*, conforme destaca o narrador de *Andara*, que, para formar a palavra essencial, precisa perder o sentido comum ou o aparecimento da letra oculta, a outra voz. A obra poética, por sua vez, é a grande nau enegrecendo a página em branco do mundo sempre a girar, mas também é prática interdita – nau encalhada na rigidez das rochas-pedra-normas, à espera de um homem, o louco Gilliatti, que, estando próximo do naufrágio, consegue erguer a sua essência.

Aí habita toda a loucura em Cecim. Os seus loucos assumem esse espaço do subjetivar-se, ocupando o lugar do “fora” por excelência. Enquanto isso, há pássaros no entorno. Pássaros à espreita, essas aves migratórias, aves-escritores em revelação, buscando o revelado – um futuro sempre por vir. São os emissários de um mundo ainda velado aos homens comuns. Aves da cosmogonia e do escatológico, reveladoras de histórias-relatos em círculos – obras que se desdobram em outras, saem de um corpo para migrar em outros corpos e reconstruir sentidos, aves-almas que precisam partir tantas vezes para retornar em outros corpos-obras. Essa é reinvenção de toda obra literária, porque também é assim a reinvenção da vida. Vitor Hugo em Cecim. Cecim no porvir ou em *Advento*.

## 9 À GUIZA DE CONCLUSÃO: ATRAVESSAR O QUE NOS NEGA, CHEGAR AO SIM PELA LOUCURA DA LINGUAGEM

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

Guimaraes Rosa, in *Sorôco, sua mãe, sua filha*

Contar histórias é tão antigo quanto a existência do homem, cuja imaginação abriu as portas a essa atividade mágica e sedutora no movimento cíclico das gerações. Cecim é um desses contadores de histórias que, revestido de Jacinto, se põe à janela do mundo aberto ao porvir:

O ser humano é inserido precocemente no mundo das histórias, e essa precocidade pode advir da nossa predisposição pela narrativa que é entranhada em nossas experiências neste mundo. Desde o início dos tempos, conseguimos externar formas de narrar o que nos afeta. Por meio da história sobre o desenvolvimento do Homem, dos estudos que objetivavam desvendar os mistérios sobre nossos antepassados, é que conseguimos entender como a narrativa é algo essencial para a vida na Terra. (SIMÕES; FARIAS, 2018, p. 113)

Jacinto escuta os ventos de Santa Maria do Grão, atribuindo a eles as histórias que chegam entrecortadas pelos ruídos do mundo. Estas já não são simplesmente relatos de memórias, são a representação da própria condição humana, afinal, *Andara* é a praia. E a praia é todo lugar.

Vicente Cecim escolhe a Amazônia como cenário, onde o vento não é apenas vento, mas domador de movimentos, o pai da fecundação.

*Andara* é o lugar ambíguo da água que molha os pés e traz o dilúvio que tudo arrasa para renovar a vida.

Em *Andara*, os rios são mais que caminhos de ir e vir: são percursos de claro-escuro, rotas de fuga que serpenteiam por entre as margens da grande floresta.

Em *Andara*, as aves flutuam suaves durante o dia, afundam e boiam, mas à noite se danam na migração, perseguindo homens para deixá-los cegos.

Tudo nesse universo é transfiguração. Tudo nesse universo coabita, porque o homem – ah, esse que se diz senhor de todas as verdades – agora é apenas mais um entre os seres da floresta, porque *Andara* é homens e bichos em reprodução. É o *labiranthro*.

Entretanto, há a condição para que toda essa força alucinatória seja percebida. É preciso estar cego para enxergar, para suspeitar do real imposto.

É necessário estar cego para ouvir as vozes dos ventos revoltos: não aqueles que arrastam tudo para destruir, mas aqueles que devastam para construir o cenário da fecundação. Mas o que fazer se só temos olhos para aquilo que querem que enxerguemos? Se só abrimos os olhos – esse olho culto – para ver a superfície, quando o mistério da vida está submerso?

Jacinto sente. Jacinto lamenta. Jacinto escuta e inventa. Jacinto chama o Curau porque perdeu o medo. Aliás, Jacinto acredita que o medo é uma necessidade não ao homem subjugado e violentado pela sina do capitalismo ocidental, mas ao explorador que teme a força do imaginário – a única que pode suplantar a fúria da opressão invisível.

Em *Viagem a Andara*, Cecim recria as paisagens amazônicas, mostrando o lado dos explorados, ao mesmo tempo em que recupera as vias do imaginário, muitas vezes confundido com a folclorização regional, tomada como exótica e patética.

*Andara* é a *alegoria do real inteiro* e, por isso, Caminá precisa ser fecundada para que a floresta renasça inteira multiplicada, transmutada naquilo que é a sua própria força: homens e bichos transfigurados.

Ainda há uma plantação de urtigas em cada canto desse *labiranthro*, onde homens de olhos abertos são vítimas de uma escravidão que os cega. E, mesmo que chegue a noite e os sonhos de fecundação os persigam, eles precisam atender à sagrada obrigação do trabalho. Nos quartos sujos de Aão, quantas Faustinas ainda serão necessárias para aliviar a carne da exploração?

*Andara* é essa *face oculta da nossa consciência regional* e, por isso, a referência a Hölderlin: “E abertamente, votei o meu coração à terra grave e sofredora, e, muitas vezes, na noite sagrada, lhe prometi amá-la fielmente até à morte, sem receio, com o seu pesado fardo de fatalidade, e não desprezar nenhum dos seus enigmas” (HOLDERLIN, 2001, p. 38).

*Andara* é real e miragem. Miragem do que poderia ter sido e não foi. Miragem do que ainda pode ser, porque, mesmo que o corpo de Sumiro tenha sido completamente destruído, ele habitará a floresta, olhando para o chão, para esse solo-raiz, um subsolo real, longe das agitações vazias, conforme aconselha Cecim na terceira parte do *Manifesto Curau: Parem um instante as agitações vazias: Olhem ao redor, observem, olhem principalmente dentro de vocês mesmos* (CECIM, 2012, p. 82). E ainda que Sumiro tenha sido cruelmente violentado nessa

busca que não finda, ele volta no vento, feito em obra, imaginário e literatura. Sumiro virou resistência.

*A Amazônia é uma irrealidade, então? Uma utopia? Um fantasma geográfico habitado por fantasmas humanos? É? Também. Da perspectiva da nossa opressão, isto é trágico; mas da perspectiva da nossa realidade, aí está o começo da nossa liberdade. E não apenas em relação ao colonizador, mas também em relação à própria vida, para nós, potencialmente, um dado lúdico. (CECIM, 2012, p. 73)*

Entendendo, então, que a praia é todo lugar, é possível a todo homem jogar esse jogo de areia, mesmo que haja uma mulher-mãe que interrompa as fantasias infantis, direcionando esse homem-criança sempre para a direita. Nesse labirinto, há um fantasma na praça destilando ódio e medo, esperando que venham lhe beijar a mão, mas somos todos loucos e poderemos escolher se ele deve morrer ou aceitar a nossa rebeldia.

No plano teórico, entendemos, com base nos estudos foucaultianos, que o racional não deve ser visto como substância representativa de um poder dominador. Diferente disso, são os dispositivos – formas diversas de racionalidade – que, empreendidos em determinado espaço circunscrito socialmente, agem de forma sutil e controladora, em detrimento da liberdade de ação dos sujeitos. De modo análogo, o irracional não pode ser visto como elemento passivo, estático ou indelével. Ambos se constroem no fluir dos acontecimentos dados no processo de efetivação da linguagem e, por isso, podem ser tomados pelos dois lados como dispositivos de controle ou práticas de si. Escolhamos.

Com Foucault, percebemos a importância da reflexão sobre quais as possibilidades de resistência de cada época. Com ele, somos chamados a perscrutar os modos de existência, recusas e processos de subjetivação que nos tornam sujeitos autômatos ou autônomos. Entendemos que o poder não é negativo, porque precisa do nosso consentimento e, por isso mesmo, pode ser contornado. Ele não diz isso por síntese: leva-nos junto ao lugar da escavação, apresentando-nos tudo o que encontrou nessa procura.

Os estudos construídos na “História da Loucura” mostram que a lógica da exclusão dos corpos exigiu, em vários momentos da história ocidental, uma estrutura exclusiva que pudesse manter os indivíduos indesejados e perigosos longe da sociedade sã, já que a sua animalidade desafiava as verdades estabelecidas, transgredindo os saberes racionalizados necessários à manutenção de determinada ordem social. O louco, ora considerado como mensageiro dos presságios, da morte, do demoníaco, ora notificado como um agente alheio aos padrões de uma época, esteve sempre submetido a uma espécie de eugenia, terapêutica com valor médico ou

moral que o detivesse, ou uma camisa de força capaz de restringir totalmente os movimentos perigosos.

O discurso da racionalidade, autorizado pelos detentores dos saberes, tem a marca da ordem, baseada em critérios restritos, normatizados como formas gerais postas em prática pelos sujeitos em seu estado pleno de lucidez. O discurso da loucura, por sua vez, caracteriza-se pela não aceitação dessa ordem, uma vez que ela não é capaz de expressar os seus estados mais recônditos ou sua singularidade. Por isso, a loucura se alimenta do sonho, da penumbra, do impalpável, daquilo que causa estranheza e perturba, sendo o inverso também possível. É justamente esse efeito desviante que a torna inaceitável nos contextos controlados pelas formas equilibrantes.

Não obstante, o discurso da loucura é muito mais que a negação do “bonito”, normal e desejável: ele se realiza nas práticas instintivas do ser, principalmente nas formas “feias”, estas que se contrapõem à beleza do discurso enxuto e correto. Nesse sentido, os aspectos sobrenaturais ou tudo aquilo que não costuma ser revelado na rotina social pública, como os gestos primitivos (cuspir, defecar, arrotar), tornam-se proibidos, caracterizando aqueles que o apreciam como anormais. É por esses “acontecimentos” de rejeição que passamos a entender como funcionam as ações coercitivas e sanções sociais, tais como o isolamento e a reclusão, a tortura e a total aniquilação dos corpos, a fim de silenciar tudo o que esteja fora dos padrões sociais, políticos, mentais ou as práticas indesejadas e indesejáveis.

Os sentimentos avessos a esses impedimentos dão origem às possibilidades de resistência, abastecendo-se primeiramente da ideia de que não há nenhuma forma de poder que seja inevitável, visto que enquanto houver espaço para os sistemas de dominação – conforme esclareceu Foucault na sua fase arqueológica – sempre haverá modos de subjugo em detrimento das liberdades e desejos dos indivíduos. Sabe-se ainda que, embora não sendo fixada como legítima, toda forma de poder será sempre perigosa e ameaçadora no esforço de congelar as relações com o seu dominado, limitando, portanto, as práticas de resistência possíveis. Mas o melhor que se pode depreender em Foucault, a nosso ver – sem romantizar qualquer teoria – é que o poder pode ser contrariado pelas práticas de resistência de quem se vê excluído, minorizado, injustiçado, violentado, vulnerabilizado.

Nesse sentido, se não nos apercebemos do poder que nos oprime ou se formos levados a aceitar determinada condição opressora, ocorre um processo de dominação que favorece a fixidez da norma ou o congelamento de determinações, tornando-as menos flexíveis e, portanto, potencializando as práticas de dominação. É possível, também, que, em nos vendo assujeitados, sejamos impelidos a recusar à força ou a fugir, mesmo contra a vontade do dominador,

configurando-se esta ação de enfrentamento e resistência. De outro modo, ainda que certa normalização ou normatização seja considerada por outros como subjugadora, se ela não nos atinge, ocorre o que Foucault chama de pensamento acrítico, aquele em que o sujeito, ao permitir-se alienar, colabora para a própria condição de subjuço. Vale dizer, entretanto, que nenhuma dessas práticas é considerada para Foucault como prática de si, na medida em que não ocorre o subjetivar-se, como um processo que vai além da subversão e da transgressão. Para que ocorra o exercício pleno da autoconstrução ou das práticas de si, é preciso que poderes sejam movimentados, de maneira que o lado dominado esteja atento aos fatos mínimos e correntes, transformando-os em acontecimentos capazes de promover a virada no jogo das verdades.

Nessa ótica, as formas de existência e produção de subjetividades se dão em meio a um jogo, cujas regras são estabelecidas pelo contingencial, de modo que os jogadores tenham acesso ao primeiro lance que os tornará senhores da jogada. Nesse jogo de forças, há uma tensão constante, estabelecida pelas malhas da historicidade e suas armadilhas, na medida em que essas mesmas forças mobilizam saberes e poderes. Isto implica – ressalte-se – um processo de resistência, já que quem ora domina pode também tornar-se o dominado surpreendido pela desconstrução do seu império de exploração.

Foucault desfaz a noção da história do processo civilizatório da humanidade como uma trajetória linear, conforme por muito tempo se acreditou, cujos conhecimentos acumulados e sequenciais, organizados ao gosto de uma sistematização interna, ignoram as fissuras e os processos naturais resultantes dos fatos históricos e contingenciais. O esforço pelo estabelecimento de uma ordem dada resultou no apagamento das chamadas discontinuidades, que estando também na ordem dos acontecimentos ou do inesperado, subtraíram tudo o que não estivesse de acordo com tais conveniências. Confiar, portanto, nesse formato de produção de sujeitos é acreditar que existem objetos eternos, saberes eternos, métodos eternos e sujeitos eternos, pensamento contra o qual se insurgem as práticas de si, baseadas nas possibilidades de subjetivação dos sujeitos destes por si mesmos.

Nessa perspectiva, o caráter transgressor da loucura se abastece dessas forças subjetivas, daquilo que está subjacente ao plano da consciência, impondo-se contra as forças repressivas, desestruturando os sistemas normativos, vigilantes, as pressões do mundo normal. A literatura, ao desobedecer aos códigos da língua, da mesma forma, apresenta-se por meio do discurso desconexo ou incoerente uma afronta ao processo de comunicabilidade da linguagem comum para estabelecer-se como a loucura da língua.

É esse entendimento que faz dos estudos foucaultianos um dos maiores projetos das humanidades, na medida em que trata das interrogações relativas à questão do homem “recente” e suas angústias. Ao propor uma “arqueologia dos saber” e uma “genealogia do poder”, Foucault prevê uma mudança de perspectivas tomando a linguagem como centro dessa possibilidade. Concebida como o campo privilegiado dos saberes, a linguagem se efetiva por acontecimentos discursivos dos quais se apropriam os saberes racionalizados em favor de seus próprios interesses. Onde estariam as perspectivas de mudança nesse processo? Justamente nas possibilidades de tomada desses acontecimentos discursivos para um governo de si – ideia que permeia por toda a sua obra.

Subjetivar-se, para Foucault, pois, é constituir novos modos de existência, novas possibilidades de abarcar a pluralidade dos sujeitos, respeitando as suas singularidades, conforme descreve Tatiana Levy (2011), subjetivar-se “é construir pregas, é vergar a força, dobrar o lado de fora”. (LEVY, 2011, p .91). Curvar essa força opressora que, de outro modo, se instalaria por uma linha reta em direção a um alvo imóvel, fazendo com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças – isto é subjetivar-se.

No universo fictício de *Andara*, os personagens loucos quebram paradigmas de comportamento social ordenados por métodos de controle minucioso sobre seus corpos, contra os quais implementam práticas de liberdade, respeitando a sua própria subjetividade, estas que se instauram por meio da loucura, da alucinação. É por *Andara* que Cecim impõe uma espécie de “práticas de si”, como um dispositivo que não só remete às instâncias do narrado, enquanto pressupõe a participação de personagens transgressores, mas vai além: aciona ferramentas literárias que evidenciam uma “escrita de si”, ou como diz o narrador de *Os jardins e a noite: um jogo de deslocamentos*.

Nesse *jogo de deslocamentos*, as práticas de subjetivação se efetivam *segundo cada um e, em cada um, segundo o tempo de uma emoção* (JN, 1988, p. 112) no surgir dos acontecimentos e do *inesperado*. A linguagem do imaginário inerente ao saber fantástico é ela própria um acontecimento discursivo, pois se localiza fora do uso cotidiano/normal, ultrapassando a simples função do referencial e, nessa insensatez, torna-se capaz de fascinar, atrair, confundir.

Esse comportamento desviante mostra-se ainda por meio da apropriação de determinados mecanismos linguísticos, tais como as imagens surrealistas responsáveis pelas incongruências semânticas e o conseqüente efeito de estranhamento. A essa desobediência formal que desconstrói o padrão convencionado pela tradição ou os *jogos de deslocamentos*

relacionamos o modo louco do texto que, resistente aos ditames da civilização, ri da própria insensatez, por sabê-la intocável e irremediável.

Com Blanchot, entendemos que o “fora” corresponde à própria prática desviante ou o recuo às regras internas da sistematização e normatização ou mais além: o fora é a linguagem revelada por si mesma, sem a vigilância do consciente ou as intervenções do interdito. Nesse sentido, o “espaço poético” é o fora essencial, não só por afastar a palavra do seu uso comunicante e referencial, mas ainda por permitir que ela se concretize enquanto ser dela mesma, ligada intrinsecamente à natureza humana e, por isso, mutável, histórica, representativa dos estados mais íntimos, aonde não chegam os dispositivos de controle social.

Esse movimento viabilizado pelo texto literário se dá pelo afastamento da palavra do seu lugar de uso, gerando um vazio a ser preenchido em cada nova leitura, num eterno via a ser, porque instalada fora do tempo da história, recuado ao ponto de sua constante recuperação. Foi sob essa perspectiva que visitamos *Viagem a Andara, o livro invisível* que, ao levantar questionamentos fundamentais acerca do homem amazônico – este que é todo homem e a grande praia que é a vida em todo lugar –, instaura -se como obra poética, abrindo-se a um permanente vir a ser.

Tanto os loucos de *Andara* quanto a loucura de *Andara* são a projeção da força do imaginário, práticas de si, sujeitos em sua própria subjetividade, não apenas no sentido da constituição do indivíduo como ente/ser, mas ainda sobre um projeto coletivo de região. Iniciado na própria Amazônia, num momento de tensão política, esse conjunto prevê possíveis aberturas para um processo revolucionário, que mescla tanto um engajamento na dimensão histórica e social, como um engajamento literário em que as vozes narrativas se voltam a si mesmas em prol da liberdade da palavra.

A poética de Cecim apaga o lugar do narrador, o portador da onisciência, ora trocando abruptamente o foco, tornando-o imediatamente personagem, ora indagando-se pelo metatexto, convivendo no mesmo plano do leitor. Este, por sua vez, se vê diante de possibilidades diversas de preencher os vazios do texto, permitindo-lhes também contrariar a tradição da narrativa feita e pronta.

Finalmente, a dinâmica narrativa utilizada por Cecim deixa livres as vozes da floresta para que estas transitem livremente pelo mapa amazônico, dançando ao gosto do vento. Só assim seria possível o seu projeto de resistência, em que a temática do imaginário e toda a sua força mítica – e mística – estejam fora do lugar comum, distribuídas como acontecimentos revelados, de súbito, aos homens numa praia noturna ou na mesma praia onde entardecem crianças brincando joguinhos de areia. Assim, tantos os “voos insensatos” dos desejos ocultos

como a luz clarividente da manhã possibilitam ao homem um despertar, um acordar pelo chamado da vida opressiva e estagnada.

Mas, para isso, não lhe basta apenas abrir os olhos e perceber-se em reflexão, é preciso abrir a porta, alimentar os animais e com eles impelir-se à frente, corajoso, assim como Josiel-Diadoné-Verana, transformando a resignação ante os dias iguais em revolta, silenciosa e atenta aos discursos do mundo. Essa mudança, vale dizer, não precisa de um evento de grandes proporções: ao contrário, necessita apenas que os guias estejam atentos aos avisos do mundo e acreditem na travessia. Em *Andara*, antes de cada amanhecer, houve o sonho-despertar para o desejo de mudança, elemento movente na procura da ilha, para que, assim, fosse possível fugir das inundações.

Pensar um Cecim multifacetado, polifônico é pensar o homem plural – esse que não se deixa subjetivar pelo discurso da exploração, mas que se abre para os inesperados, vivendo a poesia de ser, em toda a sua potência, tornando vivos os duplos que nele habitam ou as vozes de uma resistência permanente. A loucura em Cecim carrega, pois, essas dimensões, dadas muitas vezes pelas tensas interrogações que vão se assinalando no percurso da viagem: *esta viagem a Andara. E aonde mais?* Perguntas do homem contemporâneo perdido em sua subjetividade que, em se vendo nos outros, é capaz de reconhecer-se em si mesmo. Na *vida. Andara é perto e longe. Andara está dentro de ti. E fora. E dentro de mim* (AS, 1988, p. 14).

Nessa perspectiva, os loucos de Cecim, ora errantes, ora direcionados, saem de si mesmos em busca do outro para nele descobrir-se:

*A Viagem a Andara caminha assim: desperta para essa vida em Ente e se sonhando em miragens de sermos que nos libertem para Sermos plenamente, o que já somos, mas encarcerados. E quer levar para além desse homem que quer a si próprio domar? – que nela, Civilização, se refugia, e por ela se deixa domar.* (CECIM, 2016)

Enquanto viagem-vertigem, portanto, a escritura de Vicente Cecim ocupa os espaços intersticiais que atravessam o sonho e a realidade. É um acontecimento no tempo do mundo, que toma a corneta das mãos do ditador para fazer soar o canto da embriaguez, os gritos sonoros ou quase inaudíveis da loucura. É uma *viagem iniciatória entre a mágica do que é e a mágica do que não é, em busca do sentido da vida*, por isso aconselha o narrador *não podemos deixar esta praia –Temos vivido diante deste mar, e só entendemos o mar. E esperamos que um dia ele nos revele o que significa estar aqui, vivendo todos esses gestos humanos que temos* (MA/AS, 1988, p. 336).

Aqui os desejos da escrita se fundem aos do homem, numa busca sempre atenta, dispondo as letras nessa grande praia: *Jogamos o jogo da areia, uns com os outros, olhamos*

*com medo aquela caixa negra, e esperamos, um dia, formar, nesta praia, a configuração, a frase que nos dará a resposta que esperamos* (MA/AS, 1988, p. 336).

O que a vida quer de nós? – eis a dúvida inicial que não é apenas do homem trançado em sua rede de pensamentos. É também questão que aflora no entorno no texto, provocada pela escuta atenta aos relatos – inquirição fundamental, perturbadora e insistente ante os estados de lucidez e loucura do homem moderno. Afinal, *Andara é esses encontros que revelam um homem a si mesmo* nas tessituras do cotidiano.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8.ed., Coimbra: Almedina, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. **La folie du jour**. Paris: Gallimard, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fonte, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda: Razões e significados de uma distinção política**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANDIOTTO, Cesar. (2008). Subjetividade e verdade no último Foucault. **Trans/Form/Ação: Revista De Filosofia**, 31(1), 87–103.
- CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari: uma ética dos devires**. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2013.
- CASTRO, Edgardo. **Introdução a Foucault**. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CECIM, Vicente Franz. **A Asa e a serpente**. Belém: Cejup, 2004.
- CECIM, Vicente Franz. **A Asa e a serpente**. Belém: Mitograph, 1979.
- CECIM, Vicente Franz. **Breve é a febre da terra**. Belém: IAP, 2014.
- CECIM, Vicente Franz. **Fonte dos que dormem**. São Paulo: Córrego, 2015.
- CECIM, Vicente Franz. **K O escuro da semente**. Taubaté/SP: Letra e Selva, 2016.
- CECIM, Vicente Franz. **Os Animais da terra: Manifesto Curau e outras visões de Andara**. Belém: Secult, 2020.
- CECIM, Vicente Franz. **oÓ: Desnutrir a pedra: viagem a Andara, oO livro invisível**. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.
- CECIM, Vicente Franz. **Ó Serdespanto**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CECIM, Vicente Franz. Ó Serdespanto: Azougue 10 anos entrevista Vicente Franz Cecim. **Jornal da poesia**. Abr. 2005. In: CECIM, Vicente Franz. **Os Animais da terra: Manifesto Curau e outras visões de Andara**. Belém: Secult, 2020, pp. 111-121.

CECIM, Vicente Franz. **Terra da Sombra e do Não**. Belém: Cejup, 2004.

CECIM, Vicente Franz. **Viagem a Andara: oO livro invisível/Cecim da AmazoOnia**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2020.

CECIM, Vicente. Manifesto Curau / Parte II: Flagrados em delito contra a noite. In: WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda (orgs). **Narrações da violência biótica**. Recife: Ed. Universitária, 2010, pp. 321-329.

CECIM, Vicente Franz. A asa e a serpente & Manifestos Curau. **Diário do Pará**. Coleção Pará de todos os versos, de todas as prosas, Belém, 2012.

CECIM, Vicente. **Viagem a Andara, o livro invisível**. São Paulo, Iluminuras, 1988.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: M. Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura – I**. Lisboa: Edições 70.,1987, pp 75 – 95.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte, MG, Editora da UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2003.

COSTA LIMA, Luiz. **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 2007.

DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka - Por uma literatura menor**. [1975]. Rio de Janeiro: Ed Imago, 1977.

DUCASSE, Isidore, Conde de Lautréamont. **Cantos de Maldoror**, seguidos de Poesias. Lisboa: Fenda Edições, 1988.

DUPLESSIS, Y. **O Surrealismo**. 2 ed. Tradução de Pierre Santos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

DUROZOI, Gerard & LECHERBONNER, Bernard. **O Surrealismo**: teorias, temas, técnicas. Tradução de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1972.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRARINI, Sebastião A. **Borba**: A primeira vila do Amazonas. Manaus: Ed. Metro Cúbico, 1981.

FERREIRA NETO, João Leite. A Analítica da Subjetivação em Michel Foucault Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte, MG, Brasil. Rev. **Polis e Psique**, 2017; 7(3): 7 – 25.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3 ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMJF Martins Fontes, 2011a.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso no Collège de France (1981-1982). 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. A Loucura, a Ausência de Obra. In. Ditos e Escritos I: **Problematização do Sujeito**: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.210-219.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Organização e seleção dos textos: Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Ditos e escritos. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade do saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021b.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021c.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Roberto machado (Org). São Paulo: Paz e Terra, 2021d.

FOUCAULT, Michel. **O Governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010c.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014b.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na Civilização**. Tradução de José Octavio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GOMES, Carlos Valério Aguiar. **Ciclos econômicos do extrativismo na Amazônia na visão dos viajantes naturalistas**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 13, n. 1, p. 129-146, jan.-abr. 2018.

GROS, Frédéric (Org). **Foucault: a coragem da verdade**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUTTING, Gary. **Foucault: uma brevíssima introdução**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: editora Unesp, 2021.

HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do Mar**. Tradução de Machado de Assis. Jandira, São Paulo: Principis, 2019.

JUCÁ, Karina. **Andara: Vicente Franz Cecim, a narrativa ontológica**. Belém: IAP, 2010.

KRAEMER, Celso. **Ética e liberdade em Michel Foucault: uma leitura de Kant**. 2008. 300 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, Roberto. et al. **Danação da Norma**: medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MACHADO, Roberto. Por uma Genealogia do Poder. In Foucault, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, pp. VII-XXIII.

MARCUSE, H. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica de Freud. Tradução: Alvaro Cabral, Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.

MORAES, Michelle Marques de. **Os Animais da Terra**: do texto literário aos formatos cinematográficos de roteiro e storyboard. 136f. 2014. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas: Manaus, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NUNES, Benedito. **Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro**. Em Livro do Seminário. São Paulo: LR Editores, 1983.

NUNES, Benedito. A asa e a serpente. In: CECIM, Vicente Franz. **Os animais da terra**: Manifesto Curau e outras visões de Andara. Belém: Secult, 2020.

NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro**. Em Livro do Seminário. São Paulo: LR Editores, 1983.

NUNES, Benedito. Ó Serdespanto. In: CECIM, Vicente Franz. **Os animais da terra**: Manifesto Curau e outras visões de Andara. Belém: Secult, 2020.

NUNES, Benedito. Os animais da terra. In: CECIM, Vicente Franz. **Os animais da terra**: Manifesto Curau e outras visões de Andara. Belém: Secult, 2020.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OLIVEIRA, Leonardo Cockles Costa de. **Deleuze e a literatura**: o devir pelas linhas da escrita. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011.

PAULA, Ricardo Zimbrão Affonso de. **Capitalismo**: definições / Ricardo Zimbrão Affonso de Paula. São Luís: EDUFMA, 2020.

PAZ, Octavio. **Conjunções e Disjunções**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução de Ari Roitman, Paulina watcht. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, José Carlos Matos. Urbanização na Amazônia e o papel das cidades médias na rede urbana regional. In: CARDOSO, A. C. D. (Org.) **O rural e o urbano na Amazônia**: diferentes olhares em perspectivas. Belém: EDUFPA, 2006, pp. 23-52.

PORTER, Roy. **Uma História Social da Loucura**. 2 ed. Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. **A loucura em Foucault**: arte e loucura, loucura e desrazão. História, Ciência, Saúde – Manguinhos: Rio de Janeiro, Out-Dez. 2013.v.20, n.4, p.1515-1529.

RABINOW, Paul M & DREYFUS, Hubeert. Michel Foucault: **Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. V. P. Carrero (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Porto Alegre RS: L&PM, 2013.

SALES, Maria Domingas de. **Murilo Mendes: Pânico, Amor e Poesia**: Uma leitura de “A Poesia em Pânico” à luz do Surrealismo. 100 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Pará: Belém, 2006.

SALES, Thaís Ferreira de. **O comedor de homens**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **O jogo da areia ou a vinda da nau negra**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **O nascimento do deus vermelho**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **Será extraviando-se que um homem irá ao encontro de sua sombra por dentro e da terra por fora enquanto ela cai no azul**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **Sumiro**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **Todas as praias são a mesma praia**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **Umanoh: oO**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SALES, Thaís Ferreira de. **Um homem racional está perdido**. Belém, 2022. 1 original de arte, técnica mista s/papel, 210 x 297 mm.

SAMPAIO, Francisco Xavier Ribeiro de. “Diário da Viagem que em visita, e correição das povoações da Capitania de S. José do Rio Negro fez o Ouvidor, e Intendente Geral da mesma...” e “Apêndice ao Diário da Viagem”. In: **As Viagens do Ouvidor Sampaio (1774-1775)**. Manaus: ACA – Fundo Editorial, 1985.

SEGAWA, Hugo. Casa de Orates. In: ANTUNES, E., BARBOSA, L.H., PEREIRA, L.M. (orgs.). **Psiquiatria, Loucura e Arte**: fragmentos da história brasileira. São Paulo: Edusp, 2002. P. 54-80.

SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SUSSEKIND, F. **Literatura e Vida Literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TEMPLE, Giovana Carmo. **Acontecimento, poder e resistência em Michel Foucault**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2013.

TESTA, Federico. **Perspectiva e alteridade**: visões sobre arte, loucura e antropologia. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. IA/UFRG: Porto Alegre, 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

## Sites e Blogs

ARAÚJO, Alberto. O labirinto como segredo ou o segredo do labirinto? Uma leitura à luz do imaginário educacional. **Religare**, v. 10, n. 2, p. 78-97, set. 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/362261185/O-labirinto-imaginario-pdf>. Acesso em: 18 fev. 2020.

BACH, Augusto. Foucault e a literatura: arqueologia da loucura e escrita literária. **Dissertatio** v. 31, p.133–156, inverno de 2010. <http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/31/07.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BURTULUCCE, V. B. (2015). **O Manifesto como poética da modernidade**. *Literatura E Sociedade*, 20(21), 5-17. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i21p5-17>. Acesso em: 19 jun. 2021.

CAMÊLO, Polyana. **O beijo invisível do onírico**: na linguagem imaginária de Andara. 2010. 259 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/20436538-O-beijo-invisivel-do-onirico-na-linguagem-imaginaria-de-andara.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CANTINHO, Maria João. Andara ou a Amazônia num grão de areia. mar. 2017. **Revista Cult (online)**. mar. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/amazonia-num-grao-de-areia/>. Acesso em 10 dez. 2020.

CASTELO BRANCO, G. As resistências ao poder em Michel Foucault. **TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 237–248, 2001. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/837>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CECIM, Vicente Franz. **Oh, não voltemos a falar do umanoH**. 2007. [Entrevista concedida a]: Rita de Cácia. Belém, 2007. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2007/04/de-uma-entrevista-de-vicente-franz.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. **Vicente Franz Cecim e a hipótese onírica**. 2016. [Entrevista concedida a] Jéferson Assunção. Belém, 2016. Disponível em: <http://www.letraselvagem.com.br/pagina.asp?id=383>. Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. **Vozes de Andara**. 2009. [Entrevista concedida a] Márcia Carvalho. Belém, jun, 2009. Disponível em: <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br/2009/06/entrevista-vicente-franz-cecim-o.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. De uma entrevista de Vicente Franz Cecim. Entrevistador: Rita de Cácia. Abr., 2017. **O teatrofantasma [blog]**. Disponível em: <http://teatrofantasma.blogspot.com.br/2007/04/de-uma-entrevista-de-vicente-franz.html>. Acesso em: 24 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. Entrevistado por Márcia Carvalho. **Jornal de Poesia**. [s/d]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim1.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. O alquimista luminoso do silêncio. Entrevistador: CARPINEJAR, Fabrício. **Cultura Pará**, [s/d]. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/vicentececim/entrevista.htm>. Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. O vôo do curau entrevista. **Issuu**, abr. 2014b. Disponível em: [https://issuu.com/cecim/docs/o\\_voo\\_do\\_curau\\_entrevista\\_de\\_vicent](https://issuu.com/cecim/docs/o_voo_do_curau_entrevista_de_vicent). Acesso em: 20 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. **Andara: VozSilêncio [blog]**. 2011. Disponível em <http://cecimvozesdeandara.blogspot.com.br/>. Acesso em: 02 out. 2021.

CECIM, Vicente Franz. O alquimista luminoso do silêncio. Entrevistador: CARPINEJAR, Fabrício. **Cultura Pará**, [2006]. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/vicentececim/entrevista.htm>. Acesso em: 22 set. 2021.

CECIM, Vicente Franz. **Andara ou a Amazônia num grão de areia**. 2017. [Entrevista concedida a] Maria Cantinho. Revista Cult: O cuidado da poesia, mar, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/amazonia-num-grao-de-areia/>. Acesso em: 08 dez. 2021.

CECIM, Vicente. Nietzsche Humano 2 – Zaratustra desce a montanha ao encontro dos homens. Atualidades. **Jornal Liberal**, 2020) Disponível em: <https://ver-o-fato.com.br/nietzsche-humano-2-zaratustra-desce-a-montanha-ao-encontro-dos-homens/> Acesso em: 06 out. 2021.

COELHO, Alexandra Lucas. Vicente Cecim: o poeta que inventou Andara. **Atlântico-sul [blog]**. ago. 2011. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2011/08/18/vicente-cecim-o-poeta-que-inventou-andara/>. Acesso em: 20 set. 2020.

CORREIA, Heloísa Helena. Viagem a Andara: proposta fantástica e literatura fantasma. **Scribd**. mar. 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/305032152/Andara-Comunicacao-Mesa-doc>. Acesso em: 10 ago. 2021.

COSTA, Najara Mayla do Socorro Veiga. **Amazônia no contexto da acumulação capitalista: a particularidade de pequenas cidades amazônicas**. UFPA, 2015. Disponível em <https://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/eixo11/amazonia-no-contexto-da-acumulacao-capitalista-a-particularidade-de-pequenas-cidades-amazonicas.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2022.

DEL CASTILO, Luís Heleno Montoril. A Cidade Iluminista na Amazônia. **Em Tese**, [S.l.], v. 9, p. 191-198, dez. 2005. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3661/3629>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FERREIRA NETO, J. L. J. L. A Analítica da Subjetivação em Michel Foucault. **Revista Polis e Psique**, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 7–25, 2018. DOI: 10.22456/2238-152X.76339. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/76339>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MARTINS, FLORIANO. **Fragmentos de uma entrevista dada a Rosa Castro**, México en la Cultura, 1954. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/atlas-lirico-da-america-hispanica/3-poemas-de-octavio-paz-mexico-1914-1998/>. Acesso em: 22 jan. 2022.

OLIVEIRA, Nilson. As vertigens da Iconescritura. **Cronópios [blog]**. mar. 2006. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7274&portal=cronopios>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SANTOS, Nádia Maria Weber. Narrativas do sensível: uma breve história das sensibilidades sobre a loucura (século XX – Brasil). **Naveg@mérica**. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas. 2010, n.5. Disponível em <http://revistas.um.es/navegamerica>. Acesso em: 18 out. 2020.

SIMÕES, M. do S. G.; FARIAS, C. do S. G. As narrativas orais e o imaginário das crianças ribeirinhas. *Letras*, [S. l.], n. 55, p. 109–128, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/28244>. Acesso em: 18 jan. 2021.

VILLAÇA, D. L. (2019). **Chklóvski e Tolstói**: uma moral do estranhamento. *RUS (São Paulo)*, 10(14), 116-134. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.162484>. Acesso em: 01 out. 2021.

## **ANEXOS**

**COMENTÁRIOS À TESE LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA:  
UMA ANÁLISE DE *VIAGEM A ANDARA*, *O LIVRO INVISÍVEL* DE VICENTE CECIM DE  
MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES APRESENTADOS PELOS  
COMPONENTES DA BANCA AVALIADORA**

## ANEXO 1

**DE CAÇADORA À PRESA CATIVA: UMA VIAGEM AO LABIRINTO CIDADE-LIVROS**

Alessandra Fabrícia Conde da Silva  
Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL)  
Belém do Pará.

Todo avaliador é, me parece, um caçador. Sempre está à espreita de um errinho, de um equívoco, de um engano. Impiedoso e mordaz, procura vasculhar na floresta das letras, e me perdoem a imagem bem comum, uma “raposinha”, voltando a já conhecida referência da metáfora bíblica. Ao ler o sumário da tese de Maria Domingas Ferreira de Sales meu senso de caçadora se aguçou. “O que vou encontrar dessa vez” – pensei. Peguei minhas armas e avancei leitura adentro. Passei por cada capítulo e de repente percebi que já me transformara em outra coisa. Já não era mais uma caçadora. Virei uma presa, uma cativa. Minhas armas se perderam no caminho. Mas eu sabia que ainda estava na floresta das letras. (Vou continuar com esta imagem). E lá, bem no fundo da floresta, cativa e me achando desarmada, cheguei às portas de várias cidades/livros. Parece que ando lendo muito o Calvino, das *Cidades invisíveis*. (Eu sei que a autora gosta da imagem da floresta e a usa no seu texto. Vou, no entanto, fazer uso de outra imagem).

Primeiramente, quero fazer um elogio às epígrafes presentes em cada capítulo. Parecem placas de boas-vindas a cada cidade-livro.

Na primeira cidade/livro, no primeiro capítulo da tese de Domingas, habitam as teorias. Foucault, Paz, Chklovski, Compagnon e Blanchot governam estas terras. No final de cada tópico, a autora tem a preocupação de associar/explicar o que será relevante dentre os estudos desses teóricos com a sua pesquisa sobre Cecim.

Na segunda cidade-livro, o escritor Cecim surge nesse local como o “ídolo” local. Seus feitos e palavras são evocados. (Foi bem exposta a relação de trabalhos já concluídos sobre Cecim).

Na terceira cidade-livro, uma variedade de tipos loucos aparece. Gostei deste capítulo que me fez pensar em uma pequena cartografia de tipos loucos. A presença de referências a alguns elementos da narrativa revelou o respeito para com a matéria analisada. É sobre literatura

que falamos. E não apenas sobre elementos extrínsecos. Quanto a este capítulo, me lembrei do bode expiatório de Rene Girard. O louco de *A asa e a serpente* parece se encaixar na concepção de Girard. Falo isso para uma pesquisa futura.

Na quarta cidade-livro, Foucault e suas obras assumem o protagonismo. É tão clara a presença que se descuidou um pouco de referenciar algumas citações. É necessário sempre revelar o nome do santo ao se contar o milagre. Aqui, há a presença de corpos dilacerados, torturados, analisados à luz das teorias de Foucault.

Na quinta cidade-livro, ou análise sobre *A Terra da sombra e do Não e Os animais da terra*, dialoga-se com algumas teorias de Foucault. Aqui, o enfoque se dá sobre os que estão sob a “ordem capitalística”. Em oposição ao que se viu no capítulo anterior, este fala sobre “corpos dóceis”.

Na sexta cidade-livro, busca-se conhecer o sujeito louco. Quem é ele? Como se constitui? No tópico da criança e do louco, considerando *A asa e a serpente*, a comparação é interessante. Aqui, a criança como o louco são bodes expiatórios. Há aqui paralelismo. Este é um tópico interessante. Gostei de ter lido.

Na sétima cidade-livro, é a vez da língua e seu envolvimento com a loucura. “Loucura da Língua”, diz a autora (SALES, 2022, p. 134). Metaficção, surrealismo são conceitos que surgem para explicar certas condições e manifestações nas narrativas.

Na oitava cidade-livro, parece que há pontos de contato entre personagens de *Armas submersas* e do romance de Vitor Hugo: *Os trabalhadores do mar*. O pária, filho de bruxa, de tez morena, que fala com os animais sacrifica-se porque feio, órfão, sem futuro. Gostei do diálogo. Mas o caminho por estas terras nos levam a conhecer mais sobre os caminhos da “linguagem da literatura e das experiências da loucura” (SALES, 2022, p. 175). É preciso resistir e recriar (enlouquecer?, cegar?) para ver.

Na nona cidade-livro, o fim da viagem. Rostos e vozes já conhecidos, lidos, percebidos se entrelaçam, se chocam, se repelem. E o caçador precisa sair da “floresta” como quer a autora da tese.

Mas como voltar para casa, como sair da floresta das letras, do labirinto bem ao gosto borgiano? Cada cidade conhecida tem os seus encantos. E eu, cativa e me achando desarmada, parecia que estava perdida. Na verdade, todo caçador é mateiro. Finge ser presa, fica imóvel. Respeita a caça. Todo caçador que isso faz, isto é, a pessoa que está em demanda de algo, precisa compreender a caça, conhecer seus instintos e seus mistérios. Aqui preciso fazer uma digressão. (O tipo de caçador que tenho em mente não é o sanguinário, o imolador de vítimas. É, ao contrário, o caçador de mistérios, de memórias, de histórias, de emoções). Esse tipo de

caçador, como disse, precisa ser mateiro, precisa, com discrição, marcar o caminho de volta. Há quem jogue pedacinhos de pão, há quem busque “raposinhas”, há quem feche os olhos e deixe a memória visual ditar o caminho. E as armas? Eu não disse que me achava desarmada e encantada pelas cidades/livros? Sim. A questão é que em toda a floresta das letras há uma infinidade de pequenos animais que precisam ser encontrados. Isso não é ruim. Revela, muitas vezes, o envolvimento emocional do autor com o texto. Vê-se com muita clareza o capricho, a dedicação da doutoranda com a pesquisa. Para ela, é um “monumento” do seu saber, do seu esforço e do seu orgulho. “Exegi monumentum”, “Eu erigi um monumento”, é um dos versos de Horácio. Parece que para Domingas também é assim. Seu trabalho respinga desvelo e capricho. No entanto, todo “monumento” será olhado, sondado e analisado por todo olho que por ele passar e é isso o que estamos fazendo aqui hoje. Só assim o “monumento” que fez, Domingas, poderá passar para a história.

O que acontece é que nossos olhos, acostumados com a imagem das palavras que produzimos, se embotam, muitas vezes, e nossos sentidos se confundem. Nos tornamos familiares demais à nossa pesquisa. Ela vira “coisa nossa”. Aí, voltando à metáfora bíblica, novamente, precisamos nos lembrar de que “o amor encobre uma multidão de pecados”. É o que acontece com os nossos textos. Como filhos amados, temos a inclinação de não achá-los em falta.

De caçador, o avaliador, parece se tornar agora o arauto do sagrado, aquele que repreende em nome do DIVINO TEXTO, ou da santidade do texto.

O que quero dizer com todas essas imagens já surradas pela tradição é que o avaliador, embora diga que perdeu as armas, ele, na verdade, mateiro que é ou deve ser, sempre vai ter algo bom e, às vezes aparentemente não muito bom, em que atirar/mostrar/revelar.

Parece que o avaliador é um mentiroso, um fingidor? Diz que está tudo bem, mas logo mais encontra o que reclamar. Que sanha de encontrar erros!

Bem, os erros nos fazem crescer. E, todos erramos. Todos nós que aqui estamos. É assim que evoluímos. Com erros.

Então vou falar de erros.

Não vi erros crassos.

Não vi erros pelo mau uso de teorias.

Não vi erros sintáticos e semânticos que comprometam o texto como um todo, embora seja preciso revisão.

No entanto, o avaliador, na sua insatisfação com o lido (seria uma satisfação em apontar um erro?), insiste em sugerir melhorias. Acredito que no princípio da introdução do trabalho

faz-se necessário um teor mais didático. A introdução começa na página 19 e apenas na página 24 o leitor é informado, de modo mais didático, informativo, do corpus do trabalho, conforme pode se ver a seguir:

“Portanto, ao reunir tais particularidades ou provocações norteadoras, ressaltamos o objetivo mais amplo desta pesquisa: apresentar uma leitura da obra *Viagem a Andara, o livro invisível* (1988), evidenciando esse duplo aspecto transgressor: o primeiro representado pelas personagens loucas, caracterizadas pela negação, exclusão e rebeldia; o segundo, por essa “invenção poética” localizada no plano formal. Essa análise deverá concentrar-se no bloco formado pelos sete livros que a compõem – intitulados na mesma ordem cronológica em que aparecem nesse volume: *A asa e a serpente, Os animais da terra, Os jardins e a noite, Terra da sombra e do não, Diante de ti só verás o Atlântico, O sereno e As armas submersas*” (SALES, 2022, p. 24).

Não seria o caso, de logo nas primeiras linhas da introdução apresentar essas informações? Talvez isso seja mais uma questão de escolha pessoal minha que um “erro” da autora. Até mesmo porque a informação está na página 24. Mas me pareceu que o leitor demora muito a saber de fato sobre o que se debruçará a tese. Note-se que, a partir daí, a autora escolheu um caminho bem mais didático, justificando com pertinência os caminhos e teorias escolhidos.

Sem mais a acrescentar, concluo que a autora da tese nos conduziu a um labirinto de cidades/livros. É como cativos que por lá entramos, comemos, rimos, choramos, enlouquecemos? O avaliador não pode ficar no labirinto. Ele precisa sair, por isso ele se lembra das “raposinhas”, da vida real que tem defeitos, da vida que segue, pulando, saltando por uma pedra e outra, da vida que faz crescer, da vida que entra para a história.

E por falar em vida que entra para a história, Domingas deu à luz a um “monumento”, digo isto em respeito ao seu grande esforço, encantamento e o número de textos analisados, que certamente entrará para a história dos estudos da literatura da Amazônia. Ele é para ser lido e visto. A preocupação em apresentar imagens que evocam obras de Cecim enriquece o trabalho, é claro, e reforça a imagem que a palavra suscita. Temos, então, dois conjuntos de obras artísticas, as de Cecim e as de Thaís Sales (que algum outro avaliador/leitor deve olhar com mais cuidado em outro momento). Ou talvez três. Há que se pesquisar mais sobre a poeta Yara Cecim.

Por fim, acredito que a tese de Domingas careça de reparos quanto às referências das citações utilizadas. Nada que uma boa lima não resolva. Eis a Pedra, com letra maiúscula, que a autora precisará circundar por um tempo, como no romance *Diante de ti só verás o Atlântico*.

**Referências:**

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CECIM, Vicente. **Viagem a Andara, o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. Traduzido por Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

SALES, M.D.F. **Loucura, a escrita de si no espaço do fora: uma análise de “A viagem a Andara, o livro invisível” de Vicente Cecim**. 2022. 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

## ANEXO 2

### **UM ESTUDO TEÓRICO-CRÍTICO DE EXCELÊNCIA: “LOUCURA, A ESCRITA DE SI NO ESPAÇO DO FORA: UMA ANÁLISE DE VIAGEM A ANDARA, O LIVRO INVISÍVEL DE VICENTE CECIM”, TESE DE DOUTORADO DE MARIA DOMINGAS FERREIRA DE SALES.**

Prof. Gerson Luiz Roani

Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Em primeiro lugar, eu gostaria de agradecer o convite para participar desta Banca de defesa da tese da discente Maria Domingas Ferreira de Sales, feito em conjunto, considerando-o como ação deliberada da autora e do seu orientador, Heleno Montoril Del Castillo.

Acerca disso, eu gostaria de cumprimentá-la por esse grande empreendimento de pesquisa, saudando, também, o seu orientador pela ótima condução do processo de orientação; e, *in memoriam*, agradecer ao professor Sílvio Holanda, caro amigo que eu perdi neste último ano, colega da área de Literatura Portuguesa e companheiro de congressos e eventos, o qual faz muita falta no nosso meio, por várias razões de natureza literária e científica.

É sempre bom estar na UFPA, na qual eu reencontro esse amigo de muitos anos de parceria e de diálogo, o professor Dr. Joel Cardoso, amizade de longa data, com quem tenho muitas afinidades. Devo agradecer por essa oportunidade de reencontros afetivos, em um contexto, em que a embriaguez da vaidade, como um trator, passa por cima e esmaga aqueles que vai encontrando pela frente. É sempre um prazer estar numa banca com o Prof. Joel Cardoso, pela sua competência, afetuosidade e inegáveis méritos como gestor e docente do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Alegro-me, ainda, por estar junto da Professora Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva, da qual indiretamente fui me aproximando, através do Núcleo dos Estudos Judaicos da FALE da Universidade Federal de Minas Gerais. Ela nos deu a honra e a felicidade de construir um texto belíssimo e instigante sobre os judeus sefarditas da Amazônia que me impressionou muito e comoveu. Estudo incontornável que se refere à diáspora judaica, mas sobretudo à observação de que, no Pará, Amazonas e Piauí, têm surgido alguns trabalhos muito expressivos sobre a contribuição do povo judeu à literatura brasileira.

Tenho a satisfação estar com o professor Dr. Carlos Henrique que conhecedor dos estudos literários sobre a Amazônia, nos honra com sua participação.

Estimada, Domingas. Eu gostaria muito de lhe cumprimentar, num primeiro momento, pela apresentação da Tese que, do ponto de vista plástico-estético, foi uma apresentação maravilhosa, muito bem-feita, de um colorido e sensorialidade que me surpreenderam e me entusiasmaram muito. A mesma percepção tive da leitura do seu trabalho, sobre o qual a minha breve arguição se debruçou, de natureza muito mais metodológica, com algumas sugestões e com alguns esclarecimentos acerca de alguns pontos.

Reforço que a sua apresentação foi extremamente didática – uma apresentação bem ao gosto da concepção Roland Barthes, a qual defende que, quando abordamos a literatura, nós temos que falar com “saber e com sabor”. Sob essa ótica, sua fala foi extremamente saborosa e apaixonada por causa do enfronhamento com a obra “Viagem a Andara”, o que gerou um processo de dissecação de um autor de grande envergadura para a literatura brasileira que é Vicente Cecim. Trata-se de um trabalho de fôlego por ser um *Tour de Force*, porque explora a obra de Cecim pelo fio condutor da loucura. Dessa forma, considerando a dimensão complexa da obra de Cecim, realmente não foi uma tarefa fácil, de cujo processo a autora da Tese se saiu com galhardia.

Considerando o gênero discursivo Tese, o seu trabalho está muito bem escrito. É um texto muito prazeroso de ser lido. Além disso, a forma como o trabalho é estruturado, aberto com as belíssimas ilustrações da artista Thaís Sales (e aqui expresso meus cumprimentos a ela), o deixou primoroso. Quero parabenizar a artista, pela qualidade do trabalho artístico. Sobretudo pelo envolvimento cúmplice que ela exerceu, como artista, em relação a você, Professora Domingas. Isto é, na medida em que ela também precisou ler o seu trabalho, penetrou com você nas brenhas e sendeiros do imaginário amazônico de Andara, de Vicente Cecim.

Na primeira parte de seu trabalho, confesso que senti uma certa dificuldade de leitura associada às sinopses apresentadas. Trata-se de um capítulo muito precioso, no qual logo se vislumbra a descrição das principais linhas de força da poética narrativa, literária e surrealista de Vicente Cecim. Tais sinopses me deram um pouco de desconforto, pois aparecem logo nas considerações iniciais e, depois, na abertura dos capítulos. No entanto, nas leituras posteriores, eu comecei a observar, em função das suas propostas metodológicas, a coerência existente (na escrita dos oito capítulos, incluindo as sinopses das narrativas que compõem o livro) entre as teorias utilizadas. Você inicia com a teorização de Foucault, passa pela teorização de Antoine Compagnon, Octavio Paz, Chklovski e André Breton e, na sequência, você fecha com Maurice Blanchot.

Trata-se de uma perspectiva muito coerente, pois o seu trabalho parte de uma pergunta ontológica feita no âmbito da fábula, descortinando questões de um sujeito em dúvida sobre si mesmo. Isso justifica a utilização dos modos de subjetivação, a partir dos quais, Foucault sublinha a tensão inevitável entre poder e resistência, muito bem examinada no seu trabalho.

Nessa perspectiva, faço duas colocações em relação ao seu trabalho. Não são questionamentos inquisitoriais, mas gostaria de ouvi-la, a fim de também aprender sobre essa utilização.

A primeira pergunta diz respeito à surrealidade, aos surrealismos dentro da vasta obra de Vicente Cecim como uma alternativa de construção de uma literatura *sui generis* a partir da Amazônia. Fale-me sobre essa forma de construir uma literatura a partir da Amazônia, com uma perspectiva mais universal, mais universalizante, e de mais longo alcance.

Enquanto lia o seu texto, lembrei-me de uma leitura que fiz, há muito tempo, do escritor cubano Alejo Carpentier, o qual durante muitos anos, estudando música, na França, começou a produzir a sua literatura a partir de uma perspectiva surrealista. Ao retornar a Cuba, Carpentier mostra, com seu romance “O reino deste mundo”, de modo análogo a Cecim que somos um povo continuamente escravizado. Somos escravos desde as nossas origens, vítimas dessa escravidão que vai tomando várias formas, vários nomes e algumas formas sub-reptícias e muito presentes no tecido social e cultural.

No prólogo desse texto, Carpentier afirma que fez a opção de voltar a Cuba e deixar de lado o Surrealismo como proposta, porque este lhe pareceu muito artificial em relação a tudo aquilo que, na cultura latino-americana (ou na sua própria ilha) se manifestava naturalmente espontâneo, mágico, telúrico, natural.

Sabe-se que o Surrealismo é uma construção baseada no sonho, no devaneio, no desvario, mas Carpentier apela para algo mais entranhado com aquilo que é a sua experiência afetiva, fantástica e maravilhosa, tais como são as experiências dos nossos indígenas, bem como as experiências dos nossos pretos que foram subjugados pela terrificante escravidão.

Nesse sentido, na Amazônia ou em nossas vidas, há uma experiência muito natural, através da qual os seres humanos se transformam em animais, em santos, monstros, em seres misteriosos, conforme você destaca em Cecim. Em nossas vidas, há pessoas que são mortas como Sumiro. E, por mencionar esta personagem, a sua análise sobre o Sumiro é completamente primorosa e arguta, como também o é em todas as outras narrativas, a exemplo da história do fantasma Nazareno, a qual é também a do louco que vai beijar a mão do fantasma. No Cecim, isso me pareceu muito marcado por um certo maravilhoso de raiz inegavelmente

amazônica. Gostaria que me confirmasse essa nuance em seu estudo e se eu a entendi conforme você a apresenta.

A segunda questão trata de algo que também a incomodou como estudiosa. Tal questão consiste no fato de um escritor tão bom, como o Cecim, ser um escritor pouco visitado e estudado. Sobre isso, observamos que as editoras que publicaram Cecim são de renome. Ou seja, Cecim não foi um autor como nós, professores universitários que imploramos por uma publicação em uma grande editora. Cecim não passou por esse sobressalto como artista, pois teve seus trabalhos publicados sem grandes problemas.

Esse viés reforça a sua inquietação, Domingas. Por que esse autor com uma vocação criativa enorme e formas tão interessantes, como a do “Manifesto Curau” – proposta extremamente ousada e corajosa de fazer literatura num país como o nosso, tem um reconhecimento tão incipiente?

Ou seja, Cecim foi um escritor de renome, reconhecido internacionalmente. Você demonstra isso muito bem através do levantamento meticuloso do quanto Cecim produziu, para chegar à constatação de que há apenas sete produções acadêmicas sobre o autor de *A Viagem a Andara*. Isso é muito triste para os Estudos Literários e Culturais! Trata-se de um escritor lido no Pará, que circula entre a inteligência acadêmica do norte do Brasil e fora do nosso país, mas que não tem a adesão de um público brasileiro, tanto de um público-leitor amplo, quanto de um público mais especializado e restrito, vinculado à crítica literária e aos estudos literários.

Para fechar essa minha breve participação, há um elemento que você menciona acerca do “mal-estar na cultura”, texto freudiano, voltado para a psicanálise. Há um trecho em que você fala da “prática clínica”. Temos que ter um certo cuidado ao discorrer sobre análise clínica, pois a psicanálise freudiana vai ser a base da psiquiatria e da psicoterapia sobre vários aspectos. Quando Freud cria esse “veneno” chamado psicanálise, ele se refere de modo irônico e arguto ao que está propondo, porque ele sabia exatamente onde queria chegar. Se observarmos bem, Freud tem uma postura muito parecida com a de Foucault em relação aos seus escritos, porque ambos viviam se reescrevendo, em contínua análise do próprio texto e do processo de pesquisa. Essa atitude “humilde”, porém, também leva o seu leitor a redimensionar a leitura do filósofo e do psicanalista.

Nesse sentido, quando trabalhamos a literatura, o que nos interessa não é a abordagem clínica, na perspectiva da doença ou do desequilíbrio: o que nos interessa é a noção freudiana de sintoma. Ou melhor, como esse “sintoma” se manifesta através do ato ficcional, identificado como o chiste, o sonho, o ato falho, o lapso, o hiato, o esquecimento, os brancos, a denegação – elementos bem observados no seu trabalho.

Assim, o texto literário como ato ficcional realmente faz com que a psicanálise seja utilizada, exatamente conforme você analisa, Professora Domingas, mencionando-a no sentido que foi proposto por Freud. O que Freud pretendeu foi muito mais abrangente do que a criação de um método de análise clínica. Ele desejou criar uma percepção de “análise da cultura”, para a qual a psicanálise torna-se instrumento eficaz, tal qual um pincenê (instrumento charmoso que os coronéis usavam na época da borracha) que utilizamos para nos enxergarmos melhor.

Então, Domingas, eu gostaria de ouvi-la sobre essas minhas modestas considerações.

Para concluir, eu considero o seu trabalho uma Tese de Doutorado notável pelas propostas e, sobretudo, pela forma como você organizou as suas análises da obra de Vicente Cecim. É um trabalho brilhante: de cinco estrelas. Um estudo que podemos chamar de uma Tese de Doutorado de fato, pelo fôlego com que você se embrenhou nessa seara literária chamada *Viagem a Andara*, de Vicente Cecim.

Eu recomendo a publicação da sua Tese. Recomendo a publicação de um futuro livro como produção mais densa e substanciosa, que será importante para os estudos de literatura brasileira feita na Amazônia. E, para tornar a vida do leitor mais fácil, eu sugeriria que você organizasse a publicação pelos mesmos eixos que você propõe, iniciando com Vicente Cecim (uma apresentação necessária), depois a loucura/o fora, e o terceiro eixo: a escrita de si – organização que pode resultar numa obra teórico-crítica excelente. Trata-se de um trabalho necessário, pois nós, enquanto intelectuais, temos a obrigação ética de fazermos aquilo que diz respeito à nossa cultura, à nossa civilização e aos nossos autores. Precisamos fazer as nossas coisas circularem ou, como você mesma observa, em sua fala: Se nós não o fizermos, quem o fará?

Tenha o calor do meu afeto pelo trabalho que tive a alegria e honra de avaliar. Obrigado pela oportunidade!

### **Referências:**

CECIM, Vicente. **Viagem a Andara, o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SALES, Maria Domingas Ferreira de. **Loucura, a escrita de si no espaço do fora: uma análise de *Viagem a Andara, o livro invisível* de Vicente Cecim**. 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

### ANEXO 3

#### **O ESTRANHO E O FAMILIAR NO UNIVERSO POÉTICO DE VICENTE CECIM: PARADOXOS INEVITÁVEIS**

Joel Cardoso,  
Instituto de Ciências da Arte (ICA)  
Belém do Pará.

Cumprindo esse ritual acadêmico, quero, ao iniciar essa fala, registrar o meu prazer pela oportunidade de participar deste momento. Amiga querida, muito, muito querida, a professora Maria Domingas é uma pessoa que eu amo e que acompanho com carinho e admiração... Sei das lutas, da sua coragem, das injustiças que amargou na instituição e na vida, das muitas dificuldades que enfrentou. Gratidão e reconhecimento pela pessoa que é, pela mulher, mãe, profissional, pela sua amizade, pelo seu companheirismo, pelo seu carinho, um carinho recíproco, do qual me orgulho.

Tendo chegado aos pré-finalmentes de seu trabalho, esta é a penúltima parada entre o desejo inicial, entre a proposta inicial e o texto final do seu trabalho. Que bom!... Eu que acompanho sua trajetória há muito tempo, sei da sua persistência, da sua capacidade, das suas lutas cotidianas como mãe, como mulher, como chefe de família, como amante, como professora, como pesquisadora, como desbravadora. Sei do seu valor e fico feliz de poder chamá-la de AMIGA, sabendo da extensão e precisão real desse termo. Ter um amigo nos dias atuais é muito difícil. Tudo nos divide: ideologias, posicionamentos, egos, ideias outras advindas de outras ideias mal concebidas que fazemos um dos outros, na maioria das vezes, ancoradas em bases infundadas. Julgamos apressadamente. Tornamo-nos, não raro, intolerantes, agressivos. Quase sempre revidamos de imediato, deixando para ponderar e analisar depois.

Assim, menina Domingas, viver torna-se cada vez mais uma arte difícil, complexa; trata-se da arte, na maioria das vezes, de contornar obstáculos... A academia, esse terreno pantanoso, chão de areias movediças, palco onde se encena trágica e diuturnamente a arrogância intelectual é um território no qual se torna cada vez mais difícil transitar.

Minha querida amiga, fico feliz que tenha chegado o dia de hoje: o dia em que você se torna DOUTORA. Pra mim, aliás, você já era uma doutora há muito tempo. Quero, portanto, agradecer por este convite e pela oportunidade. Você se lembra?... você foi minha pupila no mestrado com uma bela dissertação do mestrado com alguns temas retomados aqui.

Empreendemos, à época, uma linda jornada. Daquela pesquisa para a atual, muitas águas rolaram, muitas coisas se reafirmaram, muitas outras, como é inevitável, se modificaram.

Falando, agora, do trabalho, como já mencionei, fico feliz por ter acompanhado o seu percurso acadêmico. Sei da qualidade da sua escrita. Sei da artista adormecida que convive ativamente com a docente responsável, esplêndida, querida e dedicada que você é. Avalio um docente, não pelo o que dizem os nossos pares, mas pelo que dele dizem os nossos alunos. Em todas as turmas pelas quais você passou, deixou um ar de plenitude, de felicidade, de enlace, de abraços, de acolhimento. Sabemos que além de transmitir saberes específicos, ensinar é também um ato de amor, um ato de se fazer amar. Mas isso tem que ser espontâneo e natural. Você é uma docente responsável e humana, uma docente que acolhe. Fruto da sua maturidade, das suas vivências, do seu modo de ser, isso você conseguiu sempre.

Agradeço ao orientador desse trabalho Luiz Heleno Montoril Del Castillo, meu companheiro e amigo dileto de tantas jornadas não só acadêmicas, mas também de vida. Sinceramente não sei como expressar meu carinho, minha admiração: tudo o que eu disser vai ser pouco... melhor, então, não dizer nada. Gratidão, amigo!... Digo e repito, eu o amo. E isso não é segredo para ninguém. Com você, divido inquietações e dúvidas, responsabilidades e parcerias, história e estórias, alegrias e tristezas

Aqui eu faço uma referência respeitosa à professora Socorro Simões que infelizmente não está conosco nesse momento.

Ah!, a professora Alessandra Conde, essa menina!... eu a conheço desde os meus primeiros anos quando aportei em Bragança. De lá pra cá, construímos, ambos e em paralelo, uma já longa trajetória. O percurso desta menina me inspira, e vem sempre permeada de prazer, de justo e leal reconhecimento. Eu a admiro e vejo hoje o quanto cresceu. Você, como professora dedicada e pesquisadora de porte, se tornou esse ser lindo, humano, ético, solidário. Temos, não por acaso, tantas e tantas vezes remado contra a maré, que já nem nos surpreendemos mais com as adversidades.

Bom também partilhar esse momento com o professor Carlos Henrique convocado de última hora para esta banca... bom reencontrá-lo, menino.

O que falar do professor Gerson Roani? Fico feliz de partilhar esse momento com ele. Ele representa o docente externo ao programa por mim indicado. Gentilmente, aceitou o nosso convite. Gerson é uma pessoa de quem, já há duas décadas, me tornei amigo e de quem, como não poderia deixar de ser, me tornei fã ardoroso. Professor de Literatura Portuguesa, leitor de autores canônicos e modernos, um apaixonado pela literatura lusitana. Seus trabalhos sobre Saramago são referências para pesquisadores, tanto no Brasil quanto no exterior. Gosto do

trânsito abrangente que você em sua prática docente faz nos (des)caminhos da Arte. Que oportuno você se lembrar, aqui na sua fala, de Carpentier, de Cuba (onde trabalhei)... discorrer sobre a presença do maravilhoso e da nossa latinoamericanidade. Que prazer ouvi-lo, mestre! Bom estar aqui com você!

Bem, quanto à presente tese, trata-se de um trabalho sobre poesia, em que perpassam diversas variantes temáticas. Entre elas, a loucura, o imaginário, a Amazônia. Quanto à loucura, não nos surpreendemos ao reencontrá-la tantas vezes na poesia, na ficção, tanto no romance, nos contos, no teatro. Toda arte genuína tem um quê de loucura, de inovação, de transgressão. Não nos surpreendemos quando vemos essa loucura solta pelas ruas. “A loucura desenha uma silhueta bem familiar na paisagem social”, afirma Michel Foucault. E, bem sabemos, que, de médico e de louco, como reza o ditado popular, todos temos um pouco...

Vicente Cecim, visionário, rebelde, não afeito aos padrões, subversivo, inovador, ele sempre se rebelou, se revelou, se manifestou sem amarras, externando seus posicionamentos em relação àquilo em que acreditava, àquilo que imaginava. Criou realidades e mundos paralelos... Instâncias por vezes sem conexão aparente com tudo o que (re)conhecemos. Aí reside a sua grandiosidade maior: a sua coragem, a sua autenticidade, a sua criatividade sem fronteiras, sem limites, sem razões.

Domingas, seu trabalho está maduro. Está bonito. Está completo.

Este texto que acompanho, com carinho, desde a sua gênese, elege a loucura e, tomando-a como “uma escrita de si no espaço do fora”, promove uma análise da obra “Viagem a Andara de Vicente Cecim”. Um Cecim que, como bem sabemos, é dono de um discurso considerado como difícil. Não sabemos como catalogá-lo. Quem ousaria fazê-lo? Não sabemos como e onde situá-lo precisamente. Mas é delicioso.

Gosto do modo, como o texto desta tese, elaborada num crescendo, tanto do seu aspecto formal como teórico (pois considero nove capítulos e não oito, porque a conclusão, pelo seu teor, também se tornou um capítulo), os nove capítulos se articulam harmoniosamente. A escolha do tema que elegeu para trabalhar representa, de imediato, uma ousadia. Com um lugar único, um lugar só dele, demarcando sua personalidade no cenário das Letras e das Artes, Cecim, como já afirmamos, não é um autor fácil, consumível, palatável.

O artista, ultimamente, tem surgido com mais frequência em alguns trabalhos acadêmicos (Eu mesmo tive o prazer de orientar uma tese em que os protagonistas eram Paes Loureiro e Vicente Cecim). Também é bem verdade, por outro lado, que tem sido tratado em alguns trabalhos de modo superficial. Daí a importância dessa pesquisa: ela se constitui uma

fonte de referência que, driblando o marasmo e a incerteza acadêmica reinante, ousa, inova e traz como resultado um trabalho de incontestável valor.

No trabalho, se apresentam concomitantes pares por vezes harmônicos, mas por vezes dicotômicos... Vejamos:

Loucura e linguagem, leia-se prática discursiva.

Poeticidade e imaginário par perfeito que sempre transitam concomitantemente;

Regionalismo e universalismo;

O local que, como não poderia deixar de ser, se impregna do universal, uma vez que o particular jamais prescinde do geral;

Subjetivação e resistência;

O ser em si e os processos de alteridade;

De um lado, Realidade, quero dizer, racionalidade, reconhecimento paisagístico (local/universal) e, de outro, Surrealismo, quero dizer, devaneios, sonho, loucura, alucinação, visões, o jogo da verdade;

O jogo da verdade e a loucura com seus meandros, com suas diversas faces, suas nuances;

A aparente normalidade *versus* a uma outra instância que é aquilo que tomamos como tal;

O interior *versus* o exterior – processo intermitente presente em todos nós;

O familiar e o estranho – tão caros aos formalistas russos;

O imaginário, os mitos, as lendas – nossas poucas certezas se contrapondo às nossas muitas dúvidas;

O padrão, o canônico e a ruptura/transgressão;

Os desvãos do inconsciente *versus* as tolices da racionalidade;

Por tudo isso, nesse mosaico lúdico e, ao mesmo tempo, sério, racional e objetivo, tudo isso ganha sentido e se faz presente neste trabalho.

Minha querida Domingas, que eu gosto de sua escrita não é novidade nenhuma.

A tradicional rispidez do estilo acadêmico se atenuou da forma como foi levada a cabo por você. O texto, sem perder o teor científico, vem pontuado pela beleza que você imprime ao trato da linguagem, que, sob sua pena, ganha um requinte natural, um refinamento que é só seu.

Outro aspecto que gostaria de ressaltar é em relação à bibliográfica que embasou o trabalho. Este é, certamente, um de seus pontos altos do seu texto. Sobre a loucura já há um arcabouço teórico considerável, tanto na área das Ciências Humanas, na Filosofia, na Sociologia, nas Ciências da Linguagem, como para além das fronteiras da área das

humanidades. Assim, a loucura enveredou pela área da Medicina e, em seus desdobramentos, perpassa pela Psicologia, Psicanálise, Psiquiatria.

Com seus teóricos, você faz um leque diverso: Foucault, Otávio Paz, Compagnon (que eu introduzi no curso de Teoria Literária mestrado em letras e – pasmem! - fui duramente recriminado por isso). Para além dos teóricos, Vitor Hugo, um artista que, no trabalho, você soube aproveitar.

Bom, minha amiga, indubitavelmente o seu trabalho, além de relevante, é lindo. A leitura se torna leve e prazerosa. É um texto acessível a públicos de dentro e de fora do contexto acadêmico. Que não se veja nisso algum demérito. Ao contrário, é uma tese que, sem perder o cientificismo, nos envolve, nos acolhe, nos seduz, nos acalenta, nos subjuga e nos leva de roldão às plagas venturosas da leitura...

Sempre é difícil encontrar uma unidade temática para que, em torno dela, desenvolvamos uma tese. Você, no entanto, conseguiu essa façanha. Trouxe à tona perguntas essenciais e, através delas, construiu um percurso: O que a vida quer de nós? Quem é que somos? Como somos nesse espaço amazônico?

Ao nos desviar da linguagem comum, dos procedimentos do senso comum, ousando para além do habitualmente permitido, aproximamo-nos do que convencionamos chamar de loucura... Que bom que sejamos um pouco saudavelmente loucos!...

Palavra e imagem estabelecem diálogos permanentes. Imagens, como bem sabemos, são textos. Dizem, por vezes, tanto ou até mais do que as palavras. Como alguém que milita no campo Artes, sobretudo nas Artes visuais, queria parabenizar a apresentação dos quadros que antecedem os capítulos. Que lindas essas imagens: pura poesia visual! Pelo esmero, pela qualidade, parabéns à artista visual Thaís Sales que gentilmente se dispôs a mais ilustrar, a dialogar com o texto da tese.

Quer queiramos, quer não, somos surrealistas: a arte pictórica contemporânea assinala muito bem essa tendência.

Tudo em nossas vidas vem eivado de doses de loucura e nem poderia ser de outra forma. Somos reféns e escravos de rotinas, acometidos pela autopiedade, massacrados pela pressa, subjugados pelo excesso de informações que não conseguimos minimamente absorver. Vivemos ansiosos, em busca de autoconhecimento, um autoconhecimento que sempre nos escapa e, porque inatingível, sempre acaba por nos atormentar. Nesse sentido e, num paradoxo inevitável, o possível estranhamento da obra de Cecim, nos soa, de certo modo, familiarmente. Lembramo-nos do termo alemão *unheimlich*.

Como leitores de Cecim, como receptores, comungamos da rebeldia do seu eu-poético, do seu inconformismo, das suas transgressões, dos seus voos, dos seus sonhos, do seu imaginário, das suas rupturas. Quando nos damos conta, já embarcamos, até inconscientemente, na cadência dos versos, na sua musicalidade, no seu ritmo, nos seus voos poéticos, uma vez que entre a familiaridade em relação ao que nos cerca (e nos toma e nos abarca) e o estranhamento inevitável não há mais que um pequeno passo. A prova disso é o flerte que se estabelece principalmente entre a linguagem e as artes visuais.

Eu fiz algumas (nem devia falar isso), força do hábito, observações no seu trabalho, ousadas desse velho mestre rabugento, ranzinza.

Não vou incorrer na Indelicadeza de pontuar os desvios pequeninos que, na sua releitura, você já tenha feito, revisado.

Amei estar com você.

Amei o seu trabalho.

Não tenho absolutamente perguntas.

Adoro o seu texto, respeite-o,

Você é a dona desse texto.

Torne-o uma extensão da sua poeticidade.

Beijos n' alma, minha amiga. Beijos, naturalmente, extensivos a todos os presentes.

### Referências:

CECIM, Vicente. **Viagem a Andara, o livro invisível**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

SALES, Maria Domingas Ferreira de. **Loucura, a escrita de si no espaço do fora: uma análise de *Viagem a Andara, o livro invisível* de Vicente Cecim**. 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Letras/Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.