



A REVOLUÇÃO DOS LOUCOS: SENSIBILIDADES POLÍTICAS NO ROMANCE *ENTRE O SEXO: A LOUCURA, A MORTE* DE JOSÉ ALCIDES PINTO (1968)

Antonio Maurício Martins Neto
Universidade Federal do Ceará – UFC
antoniomauriciomn@gmail.com

No livro *A patilha do sensível* Jacques Rancière nos atenta para a possibilidade de atos estéticos produzirem a partir de suas experiências, novas sensibilidades políticas. Partindo dessa proposição tão cara ao Simpósio Temático “Arte e partilha do sensível”, coordenado pelos professores Dr. Artur Correia de Freitas, Dr. Everton de Oliveira Moraes e Dra. Rosane Kaminski no âmbito do 32º Simpósio Nacional de História da ANPUH Brasil, me proponho a pensar essas relações entre a arte e a vida a partir de uma literatura específica produzida em 1968 por José Alcides Pinto, um jornalista e escritor cearense que à época vivia na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se do romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* publicado pela Gráfica Record Editora.

A história do livro gira em torno de um grupo de “doentes mentais” que aparecem ao longo de todo o livro. Em José Alcides Pinto, essas pessoas a princípio “insignificantes” e desprovidas de nobreza pelos ditos “normais” possuem sua beleza específica e são dignas enquanto tema romanesco, propondo problematizações sobre a existência humana. Essa questão parece uma um tanto óbvia considerando o acúmulo da produção literária dos últimos séculos, contudo, tal tematização das pessoas anônimas e marginais nas ficções, além de ser uma proposta revolucionária do ponto de vista político e estético, é algo específico de um regime das artes constituído só muito recentemente, como afirma Jacques Rancière na obra já citada:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (Rancière, 2005, p. 34).



Seguindo tais raciocínios proponho uma leitura do romance em questão que revele seus modos de visibilidade, que busque entender como ele dispôs certos elementos e que procure pensar como a sua leitura pode produzir polivalências políticas que são chaves para entendermos as imaginações e utopias da sua historicidade.

Para situar a produção literária de José Alcides Pinto é importante citar que até o ano de 1968, ele havia publicado nove livros de poesias, com destaque para *Cantos de Lúcifer* e *Os Catadores de Siris*. Após esse ano o autor só voltou a publicar poesia em 1975, com *Águas novas*, por outro lado, esse interregno de nove anos da sua poesia foi o mais criativo da sua produção romanesca já que *Entre o sexo: a loucura, a morte* marcou o início de uma retração da sua produção como poeta uma progressiva dedicação aos romances, contos e novelas. Antes deste livro ele já havia publicado outros livros em prosa como *O Dragão*, seu primeiro romance em 1964, pela Edições GRD, *Editor de insônia*, uma reunião de contos em 1965, pela Editora Leitura e *O criador de demônios* também pela GRD em 1967, espécie de monólogo ambientado também em um manicômio e que parece ser uma tentativa de ensaio geral para o livro que ele viria a publicar em 1968. Como destaque desse período existe a *Trilogia da maldição*, composta pelo já citado *O dragão* e somado a ele dois outros romances: *Os verdes abutres da colina* (seu maior sucesso de crítica) e *João Pinto de Maria: biografia de um louco* ambos publicados em 1974.

Entre o sexo: a loucura, a morte é dividido em seis partes, todas narradas pelo protagonista, um poeta “doente mental” cujo nome não ficamos sabendo. Ele encontra-se internado em uma Clínica de Repouso junto com mais: “Seis internos, seis doentes à procura de curar suas neuroses” (Pinto, 1968, p. 13). As principais referências feitas nele, a partir de diferentes personagens e das divagações do narrador são à ideia de uma revolução no país, à loucura, ao erotismo, ao sexo, à morte, ao racionalismo, à ideias filosóficas, ao Regime militar brasileiro, uma visão sobre a História, interpretações do presente e do passado e vislumbres de futuro.

Assim, é fundamental atentar para os múltiplos tempos históricos existentes no romance, bem como, entender como o ele deformou esse tempo no qual existiu a partir da criação ficcional. Todavia, é importante fazer isso sem recorrer à ideia situá-lo ou referenciá-lo a partir de um suposto “contexto” histórico maior, operação que acaba por



isolar a fonte de sua própria historicidade. Dominick Lacapra denomina essa abordagem de “perspectiva documental” (1991, p. 115), ou seja, um olhar que só vê potencial na fonte quando esta pode nos contar algo factual sobre o passado. Para este historiador, o uso documental e factual da fonte literária renuncia àquilo que é a sua característica principal: a capacidade imaginativa de formular sobre a realidade à sua volta, mas também de deformar ela e a partir da imaginação, fundar novas realidades possíveis.

Dessa forma, seguindo uma abordagem que considere o potencial criativo das fontes literárias considero mais produtivo entender como o romance em questão foi fruto de um tempo, como se relacionou com ele, seja recriando, respaldando ou entrando em conflito com determinadas perspectivas existentes. Para isso, optei por uma investigação mais formal do texto literário, lançando mão de algumas categorias analíticas presentes no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* de Erich Auerbach e que considere pertinentes para compreender a poética de *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Portanto, considero importante observar com rigor as formas específicas de narração do romance e seu funcionamento na sequência do texto a partir dos diálogos entre personagens, das ações que os acometem e das reflexões de suas consciências, para a partir disso identificar os dialogismos da obra com outros discursos e temporalidades existentes na década de 1960.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a partir de seu discurso narrativo e dos seus personagens o romance confronta a todo momento o tempo da norma e do progresso. Segundo o historiador Reinhart Koselleck, os discursos teológicos e filosóficos que promoveram o tempo histórico do progresso apontaram para um desligamento dos humanos com o seu passado e inauguração de um futuro inédito que este seria capaz de ultrapassar a experiência tradicional (2006, p. 36). Esse tempo do futuro, deveria ser construído conscientemente pelos homens a partir de ações políticas do presente guiadas pela razão. No caso do discurso de *Entre o sexo: a loucura, a morte*, vale a pena pensar a possibilidade de surgirem relações temporais totalmente diferentes dessa sensibilidade do progresso moderno e ocidental.

Podemos ver exemplos dessas novas relações a partir de personagens de perfil não-racionalista, que são retomados por várias vezes ao longo de todo o livro, como Mausie, uma das pessoas internadas na Casa de Saúde onde se encontra o narrador poeta.



É a partir de suas falas e ações na trama que vemos cenas enigmáticas, sem muito sentido a princípio, mas que se observadas bem, as entendemos como atitudes de uma pessoa que a partir de seus atos corporais, experiencia o tempo de uma forma peculiar e alternativa ao tempo linear, racional e produtivo do progresso:

A chuva começou a cair forte e o vento soprava forte também e seu vulto era de uma estátua no meio de um jardim. Ela fêz (sic) um movimento brusco com os braços e as pernas e despiu-se. E a estátua desapareceu como se carregada pelo vento. E enrolada na ventania, nas águas que se despejavam do céu como um dilúvio, ela dançava a Dança de Zorba, a dança louca; e seus seios se mostravam brilhantes e da côr do fogo cada vez que os raios abriam-se na escuridão. As árvores se curvavam e se abatiam violentamente contra a terra. (Pinto, 1968, p. 41)

Cenas como essa, um tanto alucinadas, algo como um transe, são muito comuns no livro e Mausie sempre protagoniza elas, como no segundo capítulo do livro, que se chama “O quarto de Mausie” no qual o escritor lança mão de uma escrita marcada pelos elementos do corpo e da natureza, expondo algo como uma realidade surreal da natureza. Nele o leitor é introduzido nesse espaço de intimidade e partir desse ponto, a narração, as cenas descritas e as ações dos personagens acontecem em meio a um caos e uma desordem total:

O UNIVERSO de Mausie é a Dança de Zorba, o universo do louco. Mavi, A dança de Zorba. O disco doido girando na eletrola, ganindo. Cão ferido, acorrentado. Mavi, A Dança de Zorba. A água escapando da torneira, da banheira, da pia. Vazando no centro da parede. A água escapando, fugindo, desperdiçando-se: energia. Energia de que necessito não para fabricar a bomba atômica, mas para uma bomba que estou a idealizar. Se eu pudesse represar toda essa água! A Dança de Zorba. Mavi. A dança doida. O fogo. As labaredas da dança. A agonia da dança. A morte da dança. (ÓLEO DE BRONZEAR APARELHO DE GILETE PINCEL QUEIJO PASTEURIZADO PENTE ESCOVA DE CABELOS DE ESCOVAR ROUPA DE ESCOVAR DENTES CIGARROS ISQUEIROS FÓSFOROS SABONETE TALCO ÁGUA DE COLÔNIA PEPSAMAR SONOASIL SOCONAL MILTOWN AMPLITICIL AMPOLAS AMPLITICIL COMPRIMIDOS DRÁGEAS VERMELHAS AZUIS ROSADAS BRANCAS CINZAS AMARELAS MODESS BISCOITOS SUTIANs CALCINHAS DE NYLON AZUL LILÁS RÓSEA VERMELHA BIQUÍNI DE UMA PEÇA MEIA PEÇA SUNGUINHA AZULADA BABY-DOLL REVISTAS X-9 MANDRAKE ROMANCE EL LOBO ESTEPARIO) Mavi a Dança de Zorba a tempestade zunindo assoviando o vento ganindo mavi a dança de zorba o toca-disco girando a água escapando do encadeamento a água entrando da chuva o vento com a chuva



entrando em lufadas o vento molhado da chuva o vento furioso da chuva cuspindo gelo alfinetes agulhas entrando pela janela escancarada lobo sangrado fera procurando refúgio acoçada medo de raios coriscos Mausie o corpo de medusa insensível largado na cama os cabelos úmidos compridos ouro do acaso esvoaçando cobrindo ombro braços seios vento da chuva molhando pernas coxas umbigo de fêmea morta água da chuva vento borrifando rosto olhos boca orelhas braços abertos pijama aberto seios sexo vento da madrugada possuindo seu corpo no gozo silencioso d'alva. O vento doido rodando dentro do quarto já não sacode seus cabelos pesados de chuva, apenas zune nos basculantes da janela, que se despedaçam. A Dança de Zorba continua – o disco molhado resistindo à ventania louca. El Lobo Estepario, e, sobre o livro, abateu-se um jarro que portava rosas vermelhas, hortênsias e lírios. As hortênsias ornavam o chão ao pé da cama onde Mausie estava morta. (Pinto, 1968, p. 20).

Primeiramente, é notória a louca bricolagem que José Alcides pratica com os códigos e signos da linguagem nesse trecho. A passagem é como um pensamento falado. A definição de André Breton, no seu primeiro Manifesto do Surrealismo, de 1924, sobre o artifício literário da “escrita automática”, parece contemplar muito bem o trecho de José Alcides Pinto: “um monólogo de facilidade de falar tão rápido quanto possível [...] automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (Breton *apud* Telles, 1997, p. 189).

Se considerarmos que no trecho não se trata de um pensamento qualquer, mas de um personagem que é um poeta, além de louco, a coisa fica ainda mais interessante. Breton terminava por concluir essa estilística como uma postura destruidora e revolucionária: “Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral” (1997, p. 189). Entretanto, já de saída devo alertar, lembrando algo que Roland Barthes afirmou sobre tais pretensões destruidoras que: “um código não se pode destruir, pode-se apenas jogar com ele” (2004, p. 60). Portanto, é importante despir a tentativa de José Alcides de qualquer pretensão em implodir os códigos tradicionais, isso pois suas ambições eram bem mais modestas, como ele afirmou em entrevista de 1985 ao *Diário do Nordeste*: “É preciso mudar o rumo da arte, escrever com o corpo, os nervos, a sensibilidade, as emoções” (Martins, 1996, p. 324).



Contudo, apesar de todos esses delírios a obra não se exime produzir vários tipos de figurações sobre a realidade mais palpável, exemplo disso e que sintetiza muito bem o teor do romance é uma fala de Mausie sobre “libertar a pátria”:

Eu só seria santa depois de queimada, pois minha carne ainda cheirava a suor e a sangue, e eu tinha um desejo louco de ver a França livre do jugo da Inglaterra, como tu tens, ó meu poeta, vontade de ver tua pátria livre, porque como os heróis e os mártires, tu presentes que dias negros se abaterão contra a tua pobre pátria. [...] E a França será livre – disse eu ao rei. E este cumpriu a sua palavra. E assim eu fiz a guerra e a França foi livre e eu fui queimada na fogueira e fui santa. E assim eu fiz a História da França. E, como eu, um dia, tu farás também tua pátria livre. Mas é preciso que seja portador de muitas forças desconhecidas. (Pinto, 1968, p. 21, 22 e 23).

Nesse trecho existe um paralelo explícito do opressor Regime de ocupação inglês com o opressor Regime dos militares no Brasil, nos quais ambos vilipendiavam a pátria e o “povo”. Tudo isso é seguido por uma modelação detalhada que Mausie faz da trajetória da Santa Joana d’Arc, porém, a menção às forças desconhecidas como habilidades necessárias para libertar a pátria e o próprio fato de a questão “brasileira” aparecer como parte desse todo místico e diacrônico maior, só compreendido e solucionado em seus problemas políticos a partir de questões divinatórias e diabólicas, ilustram bem o fato de que esse mínimo resíduo do que se poderia chamar “realidade política”, aparece completamente atrelada à cena fantástica e delirante, fazendo com que as duas dimensões existam em pé de igualdade. Quando observamos essa cena surreal, podemos notar certa “predominância da linguagem em relação ao sentido”, algo que Walter Benjamin elencou como uma característica marcante das artes surrealistas (1994, p. 33). Isto é, as narrações automáticas e as cenas de transe se misturam a um mundo sensível e palpável da realidade política e social, mas não se submetem a ele, nem têm como meta passar uma mensagem unívoca sobre ele.

Com esta questão pode-se perceber que através de sua escritura, José Alcides inscreve minimamente uma fixação do meio social, mas isso não se desenvolve para uma proposta ficcional que tem como meta esclarecer o real da sociedade a partir da revelação de seus modos de funcionamento obscurecidos pelas aparências imediatas. Em outras palavras, o autor trata do real mas ele é o seu ponto de partida e não seu objetivo final. É partindo desse real que ele celebra o delírio e o fantástico como uma alternativa possível



aos problemas do mundo, como no momento em que o poeta louco tem uma certa “ideia genial”:

As pulgas entram-me pelo nariz. Buraco dos ouvidos. Cascaveiam nas orelhas. Filhas da puta. Não consigo visgar uma, nem para me vingar, quebra-las nos dentes. Nos escrotos não aguento. Pulo e fico doido. [...] Os lençóis estão cheios de pontinhos pretos. Agora, neste momento, tive uma ideia genial – se pudesse emprega-la na revolução! Seria pior que a bomba atômica. Não estou a gracejar. Uma bomba poderosa de mil toneladas de pulgas atirada contra a cidade dos tiranos. Seria a loucura comum. A gente morria de rir. (Pinto, 1968, p. 65).

Nesse ponto vemos o escritor recorrer a essa imagem absurda e irreal que é a bomba de pulgas, algo impossível à nossa razão convencional, para atingir um ponto muito concreto: a saída política deve perpassar um evento de ruptura avassaladora e revolucionária. Alegorias como essa, que aparecem várias vezes no romance, são elementos típicos do “fantástico contemporâneo” denominação do crítico David Roas em sua obra *A ameaça do fantástico*. Para este autor o surgimento de situações anormais no mundo aparentemente normal, “vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação” (2014, p. 66) são utilizadas pelos escritores não para asseverar o irracional, o irreal, ou o sobrenatural, mas sim para afirmar o absurdo da realidade em que vivemos. Para ele, o fantástico ilumina uma zona na qual o real/racional está condenado a fracassar. A partir desse viés, proponho que o elemento da loucura é ressignificado na obra. A condição de pessoa “doente mental” também o é na mesma medida. É desse local da desrazão que emerge a sensatez.

Evidentemente, esse tempo do louco é contrário àquela temporalidade do progresso descrita por Koselleck. Esta exclui atos considerados “irracionais”, eliminando uma experiência temporal da loucura, que não se guia pelos ideais do progresso material da humanidade como apontou Michel Foucault (2017) em sua *História da loucura*. Dessa forma, considero que o romance se encontra em uma encruzilhada, pois não expressa o tempo histórico do progresso e por isso entra em conflito com outros discursos culturais existentes na mesma década. Essa contestação temporal é levada aos últimos limites pelas falas e atitudes dos personagens loucos, que a todo momento contestam os poderes instituídos e contradizem expectativas do que se espera da atitude de um louco.



Dentre esses discursos culturais é notória a concorrência entre o romance analisado e outras produções artísticas identificadas pela noção de “brasilidade revolucionária” de autoria de Marcelo Ridenti. No estudo “Artistas e intelectuais no Brasil pós 1960”, o sociólogo se debruça sobre a relação entre cultura e política no Brasil dos anos 1960 e 1970, sustentando a tese de que existiu nessa época uma “estrutura de sentimento” entre artistas e intelectuais que culminou com a produção de obras que possuíam certa visão pessimista em relação ao presente social. Para esse conjunto de produções, denominadas por ele de “brasilidade romântico revolucionária” era necessária uma recuperação de “valores humanos essenciais” (2004, p. 83) do passado para a construção de um futuro utópico em contraposição a essa modernidade alienante.

Nesse sentido, o livro de José Alcides está, evidentemente, de fora do circuito dessa “brasilidade revolucionária”, já que esta buscava no passado uma “cultura popular autêntica” que pudesse construir uma identidade comum da “nova nação” (Ridenti, 2004, p. 87). Tais produções podem ser identificadas com um modelo mimético de arte que opõe um tempo “antigo” a um tempo “moderno”, algo exposto sobretudo pela dicotomia Brasil atrasado/ Brasil avançado tão explorada pela principal obra da “brasilidade revolucionária”, o romance *Quarup* de Antonio Callado divisão essa que ainda aposta em um Brasil avançado pelo tempo do progresso, como afirma Ridenti:

As obras citadas buscam no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. Deixam transparecer certa evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do povo-nação, regenerador e redentor da humanidade (cf. Saliba, 1991, pp. 53-67). Revelam a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo. Enfoca-se especialmente o drama dos retirantes nordestinos. A questão do latifúndio e da reforma agrária é recorrente, em geral associada à conclamação ao povo brasileiro para realizar sua revolução, em sintonia com as lutas de povos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo. Ridenti, 2004, p. 87).

Ao invés disso, o novo, na mensagem de *Entre o sexo: a loucura, a morte* seria construído com a implosão, pela bomba de pulgas, de todo o sistema de códigos sociais tradicionais. Isto é, o enunciado literário do romance não corrobora os discursos que buscavam um “novo brasil” uma vez que ele contesta o tempo do progresso e do desenvolvimento de viés conservador e racional, opondo a ele o tempo emancipador dos



“doentes mentais” que são loucos e revolucionários. Desse modo, o livro não elenca tempos que se sucedem, mas sim problematiza temporalidades opostas, uma crítica mais profunda aos ideais políticos que se guiavam pela ideia de progresso e melhoramento muito caras às propostas desenvolvimentistas comuns à esquerda brasileira dos anos 1960.

Além disso, é pertinente colocar a obra de José Alcides aqui analisada em perspectiva uma questão postulada por Roberto Schwarz no ensaio “Cultura e política: 1964-1969” sobre a tutela ou autonomia que as produções culturais de cunho crítico (“de esquerda” nos termos de Schwarz) possuíam em relação a verdadeiras “ideologias oficiais”, como esta noção desenvolvimentista de Brasil atrasado vs. Brasil avançado. Para o autor, a produção artística da época só escapava das amarras e regras ditadas pelos discursos autorizados “na medida em que nalgum ponto rompesse com o sistema de conciliações engendrado, que não obstante lhe dava o impulso” (2005, p 17).

É nesse lugar dúbio de romper protocolos e seguir algumas ideias convencionais, nessa espécie de fissura que está localizado *Entre o sexo: a loucura, a morte*. Essa ideia é sintetizada pelo próprio José Alcides em uma autoavaliação de sua obra que fez em entrevista de 1996, concedida a Floriano Martins, organizador da antologia *Fúrias do oráculo*: “Voltei-me para o homem e suas lutas, para o descaso da justiça social, e tentei transformar a realidade em ficção. O fantástico acompanhou-me nessa frente de cultura” (Martins, 1996, P. 357). Nesse ponto podemos observar José Alcides pedindo a bênção à tal “poesia social” citada no início do presente capítulo. Contudo, sua “participação social” enquanto artista é de um tipo bem peculiar, como ele afirmou em entrevista de 1988:

É preciso mudar o rumo da arte, escrever com o corpo, os nervos, a sensibilidade, as emoções, colocando a poesia a serviço do povo (o lado social), que é bem acentuado em toda minha obra, como o é o fescenino. A arte é a virtude e a razão maior do ser no mundo, no caso, antes de tudo, da vida do artista. (Martins, 1996, p. 324).

É somente compreendendo esse jogo que autor faz com as formas e os temas que têm apelo popular e crítico que podemos dimensionar a tímida fixação do meio social praticada por ele em no romance, como analisado anteriormente, ora cedendo à tematização da realidade, ora desagregando-a com os elementos da figura, da metáfora e



do delírio. Foi nesse sentido que José Alcides Pinto se afirmou e reafirmou como louco e poeta, na entrevista citada anteriormente:

Sou o mesmo: aquele que come as flores de aniversário. O que anda vestido e nu, sendo louco e poeta. O que vê o mundo pelo avesso. Como Byron, gostaria, se pudesse, de ensinar até as pedras a se levantarem contra os tiranos da terra. (Martins, 1996, p. 333).

Decerto, a sensibilidade política não pode ser tomada com simétrica ao que um texto literário “explicitamente político” expressa nas suas linhas, pois tal dimensão da arte pode estar em camadas mais profundas que a superfície de seu discurso. Considerando isso, não significa que uma obra menos focada no discurso berrante e “engajado” e mais preocupada com as tensões e aberturas que ela pode provocar no âmbito da linguagem seja “menos política”. O maior foco estético e linguístico pode ser tão, ou mais complexo e revolucionário que um foco na virulência do discurso, uma vez que convenções como a da mimese realista tão valorizada pela crítica brasileira da década de 1960 podem soar como algo conservador, uma vez que coloca cada parte do discurso em seu devido “lugar”.

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

Para concluir vale a pena reafirmar que *Entre o sexo: a loucura, a morte* não chega esfacular o real exterior em sua totalidade, mas ele também não o advoga tal “real” por ele mesmo e sempre o submete ao delírio da loucura, afinal, como já dito, o livro escolhe jogar com esses signos místicos e com a figuração do real. Desse modo, se José Alcides



assumia alguma função para essa e outras de suas ficções, poder-se-ia dizer que elas têm como reflexão final inscrever a vida diferente mesma do que ela é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel. **História da loucura: na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro. Ed. PUC Rio, Ed. Contraponto. 2006.

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

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

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, v. 17, n. 1. 2004.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

- **Fontes citadas:**

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



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