

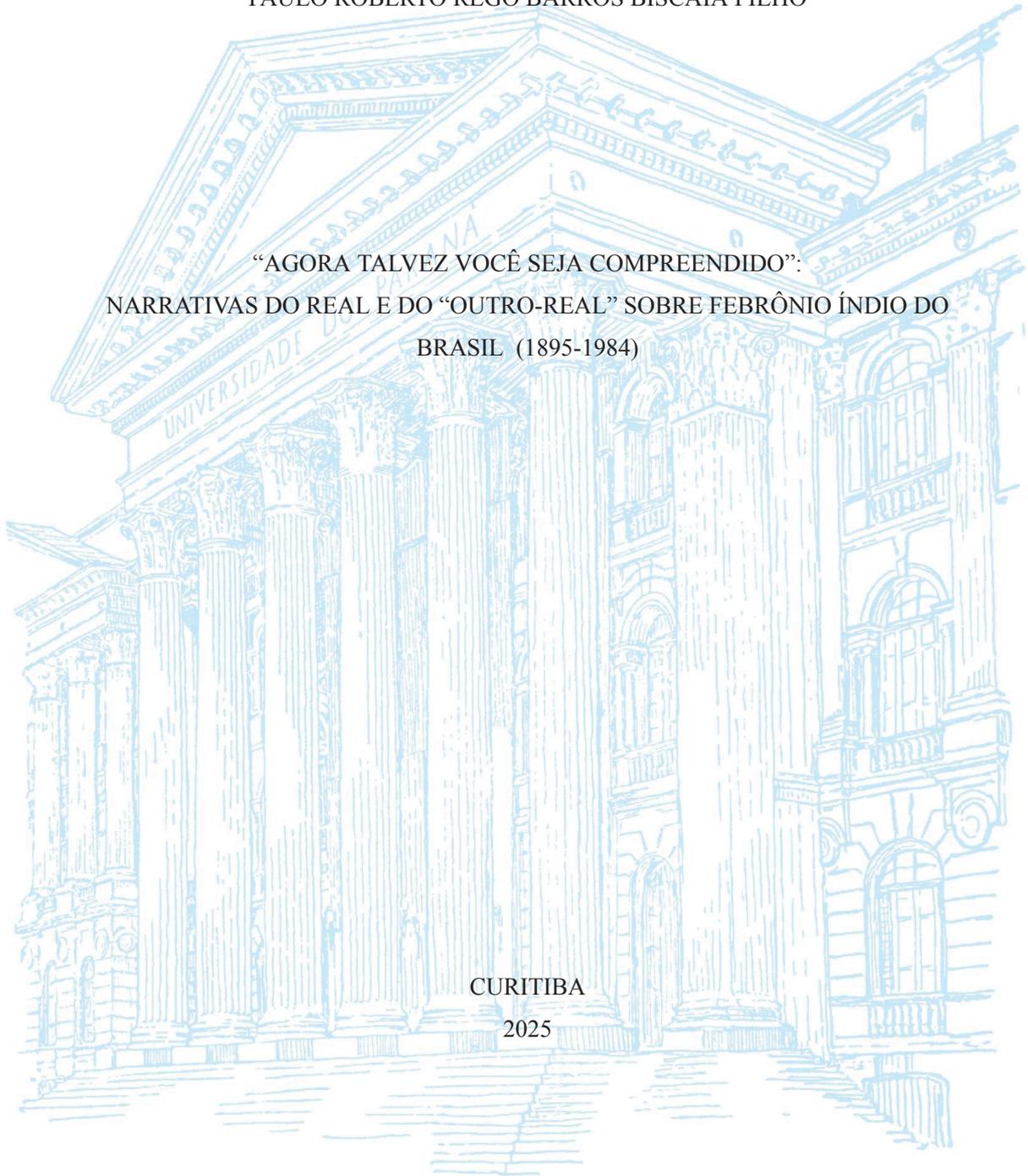
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAULO ROBERTO REGO BARROS BISCAIA FILHO

“AGORA TALVEZ VOCÊ SEJA COMPREENDIDO”:
NARRATIVAS DO REAL E DO “OUTRO-REAL” SOBRE FEBRÔNIO ÍNDIO DO
BRASIL (1895-1984)

CURITIBA

2025



PAULO ROBERTO REGO BARROS BISCAIA FILHO

“AGORA TALVEZ VOCÊ SEJA COMPREENDIDO”:
NARRATIVAS DO REAL E DO “OUTRO-REAL” SOBRE FEBRÔNIO ÍNDIO DO
BRASIL (1895-1984)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na Linha de Pesquisa em “Arte, Memória e Narrativa”, do Setor de Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Clóvis Gruner

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Biscaia Filho, Paulo Roberto Rego Barros

“Agora talvez você seja compreendido”: narrativas do real e do “outro-real” sobre Febrônio Índio do Brasil (1895-1984). / Paulo Roberto Rego Barros Biscaia Filho. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Gruner.

1. Brasil, Febrônio Índio do, 1895-1984. 2. Assassinos - Brasil. 3. Crimes contra a saúde pública. 4. Narrativa (Retórica). I. Gruner, Clóvis, 1971-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **PAULO ROBERTO REGO BARROS BISCAIA FILHO**, intitulada: "**Agora talvez você seja compreendido**": narrativas do real e do outro-real sobre Febrônio Índio do Brasil (1895-1984), sob orientação do Prof. Dr. CLÓVIS MENDES GRUNER, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica
08/04/2025 09:14:01.0
CLÓVIS MENDES GRUNER
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/04/2025 15:41:01.0
RODOLFO STANCKI SILVA
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO
PARANÁ - PUC/PR)

Assinatura Eletrônica
07/04/2025 20:56:58.0
CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
07/04/2025 18:49:50.0
MARCOS CESAR ALVAREZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
08/04/2025 00:25:10.0
RAPHAEL DE SOUZA CARON CASSOU
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO
DE JANEIRO)

AGRADECIMENTOS

Ao meu caríssimo orientador Clóvis Gruner, pelas melhores trocas e conversas, meu mais profundo respeito e gratidão por me acolher como orientando.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPG-HIS/UFPR).

A Demian Garcia, por estar junto desde o primeiro momento desta tese, quando ela nem mesmo existia, há mais de 25 anos.

À Ilana Lerner, por me oferecer acesso remoto ao acervo da Biblioteca Pública no auge da pandemia em 2020.

A Moraes, Lucas, Adriana e toda a brava equipe do Museu Penitenciário do Rio de Janeiro.

À Mulan, pela companhia inabalável ao longo de toda a escrita.

À Luciana Barone, pelo carinho, pela amizade e por todas as ajudas em revisões do primeiro ao último momento.

A André Egg, pela condução acidental que também é serendipitosa.

A Rodolfo Stancki e Raphael Cassou, pelas inestimáveis e generosas colaborações.

À Maria Cristina, pelos e-mails tão contínuos quanto sua acolhida a nossas dúvidas.

Aos meus colegas Marcelo, Rosana, Luiz Gabriel, Tatiana, Mariana.

Aos que oferecem empurrões afetuosos e jamais traiçoeiros.

Aos meus colegas do Colegiado de Cinema, pelo apoio.

À Candice De Luxe, pela contínua acolhida e carinho.

À Marise Cordeiro, minha mãe e farol de tudo o que é de valor.

À Lúcia Biscaia, por ser sempre o pilar fundamental de toda a família.

À Helena Biscaia, por me suportar em casa falando do mesmo assunto por quatro anos e por todo o amor que você sempre tem para me acolher. Te amo, minha filha.

*Na borda das coisas que não compreendemos
plenamente, inventamos contos fantásticos para
aventar hipóteses ou para compartilhar com outros
as vertigens de nossa perplexidade.*

– Adolfo Bioy Casares

RESUMO

O presente estudo investiga as múltiplas dimensões narrativas em torno de Febrônio Índio do Brasil, emblemática figura da história criminal brasileira, cujos crimes, misticismo e produção literária tornaram-no objeto de debates em variadas áreas de conhecimento, a partir de uma análise do modo como essas narrativas contribuem para a sua construção mítica e midiática e depois se desenvolvem para seu apagamento social. A abordagem interdisciplinar combina análise documental, revisão bibliográfica e práticas criativas, propondo o conceito de “outro-real” para explorar as interseções entre o factual, o ficcional e o mítico. As leituras são feitas a partir de diferentes visões oriundas da imprensa, das artes, da psicanálise e do direito, sempre observando seus desempenhos na dramatização narrativa que contribuiu para consolidar a imagem controversa e enigmática de Febrônio no imaginário popular. Com base nos materiais coletados e em articulação com teorias de construção do fantástico em plataformas diversas, são aqui problematizados a espetacularização da violência e os limites éticos da narrativa. A esta problematização soma-se a observação analítica de produções criativas próprias do autor, incluindo peça teatral, *graphic novel* e *motion comic*. A junção de todos estes elementos permite evidenciar como a arte pode ressignificar narrativas controversas, como as aqui identificadas em torno de Febrônio. Estas matrizes de discussão, portanto, possibilitam-nos tensionar os limites narrativos entre história, ficção e mito, usando forças equivalentes do rigor analítico e da sensibilidade artística.

PALAVRAS-CHAVE: Febrônio Índio do Brasil, crime, narrativa, dramatização.

ABSTRACT

This study investigates the multiple narrative dimensions around Febrônio Índio do Brasil, an emblematic figure in Brazilian criminal history, whose crimes, mysticism and literary production have made him the object of debates in various areas of knowledge. Departing from an analysis of how these narratives contribute to his mythical and media construction ending up in his social exclusion, the interdisciplinary approach adopted here combines documentary analysis, bibliographic review and creative practices, proposing the concept of "other-real" to explore the intersections among the factual, fictional and mythical aspects of his figure. Different visions from the press and the arts, as well as from psychoanalysis and the law are gathered here, always observing their role in the narrative dramatization that contributed to consolidate Febrônio's controversial and enigmatic figure in the popular imagination. Based on the materials collected and in articulation with the defining elements in the construction of the fantastic genre on various platforms, the spectacularization of violence and the ethical limits of the narrative are problematized here. The analytical observation of the author's own creative productions, including play, graphic novel and motion comic, is added to this problematization. The junction of all these elements shows how art can resignify controversial narratives, such as those identified here around Febrônio. These discussion matrices, therefore, allow us to strain the narrative boundaries between history, fiction and myth, using equivalent forces of analytical rigor and artistic sensitivity.

KEYWORDS: Febrônio Índio do Brasil, crime, narrative, dramatization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jornal Última Hora. 30 de agosto de 1984. Foto: Antonio Scorza.....	28
Figura 2: Primeiro registro de Febrônio no Manicômio Judiciário. Imagem capturada dos arquivos do Museu Penitenciário do Rio de Janeiro.....	31
Figura 3. Febrônio índio do Brasil, em foto publicada na Gazeta de notícias, em 01 de Janeiro de 1928.....	35
Figura 4. Segunda página de “Revelações do Príncipe do Fogo”. Facsímile a partir da cópia encontrada na Biblioteca de Mário de Andrade com suas anotações.....	37
Figura 5. Segunda capa de Revelações do Príncipe do Fogo.....	45
Figura 6. “Rito” final em “Revelações do Príncipe do Fogo”.....	69
Figura 7. Primeira foto de Febrônio Índio do Brasil na imprensa. Publicada em O Jornal, 26 de Outubro de 1919.....	86
<i>Figura 8. A Noite, 19 de janeiro de 1922.....</i>	<i>95</i>
Figura 9. Profissionais de perícia junto ao cadáver de Alamiro. Gazeta de Notícias, 6 de setembro de 1917.....	103
<i>Figura 10. A Rua, 13 de dezembro de 1927.....</i>	<i>105</i>
Figura 11. Três momentos na vida de Febrônio, conforme publicado no Jornal do Brasil, 29 de maio de 1983.....	112
Figura 12. Comunicado interno do Manicômio Judiciário. Registro próprio feito no acervo do Museu Penitenciário.....	118
Figura 13. À esquerda, registro dos internos da Colônia de Barbacena, conforme consta no livro Holocausto Brasileiro, de Daniela Arbex. À direita, foto de matéria na revista Mundo Ilustrado, de Janeiro de 1956, com reportagem sobre as condições do Manicômio Heitor Carrilho.....	124
Figura 14. Ficha de cadastro de Febrônio. Imagem do acervo do Museu Judiciário do Rio de Janeiro.....	132
Figura 15. Anúncio da temporada do Grand Guignol no Teatro Municipal do Rio de Janeiro....	145
Figura 16. Segmento da edição original de de La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France. Imagem capturada a partir de	

https://www.themorgan.org/collection/blaise-cendrars/transsiberien	166
Figura 17. Desenho de Febrônio representando o dragão. Publicado na revista Panorama, Maio de 1979.....	189
Figura 18. Flávio Bauraqui interpreta Febrônio Índio do Brasil no especial “Febrônio - O Filho da Luz” para o programa Linha Direta Justiça. Na cena, Febrônio está prestes a tatuar o menino Jonjoca para depois matá-lo.....	202
Figura 19. Febrônio, poucos anos antes de morrer, em imagem de arquivo do jornalismo da Rede Globo. “Passou 57 anos de sua vida no manicômio”, diz a narradora do Linha Direta Justiça.....	205
Figura 20. A atriz Leona Cavalli interpretando a aparição da Santa Loura no "Linha Direta Justiça" sobre Febrônio Índio do Brasil.....	216
Figura 21. À esquerda: O ator Clóvis Inocência como Febrônio Índio do Brasil na peça DCVXVI - Eis o Filho da Luz. Foto de Divulgação de Marvem HD. À direita: Captura das páginas 418 e 419 do livro Arquivo Serial Killers, de Ilana Casoy.....	224
Figura 22. Imagens da graphic novel “Agora Talvez Você Seja Compreendido”, com roteiro de Paulo Biscaia Filho, desenho de José Aguiar e arte final de André Stalhlschmidt.....	227
Figura 23. Página 49 da graphic novel Agora Talvez Você Seja Compreendido.....	228
Figura 24. Páginas 50, 51 e 52 da graphic novel Agora Talvez Você Seja Compreendido....	230
Figura 25. Registro de óbito de Febrônio Índio do Brasil. Imagem capturada dos arquivos do Museu Penitenciário do Rio de Janeiro.....	237

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
2. Navegando pelo real e o “outro-real” de Febrônio Índio do Brasil.....	23
2.1. Uma cronologia às avessas da coroa de flores junto à cova 58409.....	26
3. Uma autobiografia mitopoética em forma de delirantes Revelações.....	36
3.1. Ameaças e hesitações do Príncipe do Fogo.....	45
3.2. O olhar de Mário para o “Poeta Mystico”.....	51
3.3. Monomitos e missões divinas.....	63
3.4. O mito e o fim do mundo: perspectivas cosmogônicas em Revelações.....	71
3.5. Uma identidade mística forjada em sincretismo e delírio.....	73
4. Um sclerado que não se decifra em palavras.....	78
4.1. Página 4: um perfil dos periódicos cariocas nos anos 20.....	79
4.2. Em busca de um status: as primeiras aparições de Febrônio na imprensa.....	85
4.3. Disfarçado em homem sério: Febrônio cai para surgir o “Filho da Luz”.....	91
4.4. Vivo ou morto: os atos hediondos de um “degenerado”.....	97
4.5. “Móveis e utensílios”: a imprensa e os últimos anos do interno 00001.....	107
5. “Sepultado vivo”: desvios éticos revestindo a forma de loucura moral.....	116
5.1. Origens e desafios na implementação do sistema manicomial no Brasil.....	117
5.2. Em paralelo, Barbacena e Willowbrook.....	120
5.3. O laudo: Febrônio como fator de amálgamas.....	124
5.4. A Resolução n. 487 e o Fim do Sistema Manicomial no Brasil.....	134
6. Filhos da luz: leituras artísticas e poéticas sobre Febrônio.....	140
6.1. Ontologia do grandguignolesco nos processos espetacularização da violência e loucura.....	141
6.2. Sílvio Da-Rin em frente ao Príncipe do Fogo.....	154
6.3. Camadas de olhares de Blaise sobre Febrônio e além.....	164
6.4. O Macunaímico e as transmutações de tabu em totem.....	179
6.5. Linha Direta e o jornalismo dramatizado sobre o Filho da Luz.....	195
7. Agora talvez você seja compreendido: adaptações empíricas.....	220

7.1. O boneco do ventríloquo.....	220
7.2. O traço do que não se vê e o ritmo do que é visível.....	225
7.3. A arte como ferramenta de investigação.....	231
8. Como se narra Febrônio?.....	234
Referências bibliográficas.....	241
ANEXOS.....	247

1. Introdução

É importante, sobretudo, compreender as motivações. No caso dos crimes de Febrônio, as motivações habitam lugares desprovidos de linhas definidas, e é justamente esta decidida abstração que serve de fonte para o interesse desta pesquisa. No entanto, a questão da pesquisa em si permanece: qual a sua pertinência? Qual é sua motivação? Pode-se ir mais longe neste efeito dominó de linha e conhecimento, mas dou preferência para escolher como deflagrador de tudo isso o diretor e ator de teatro Antonio Abujamra (1932-2015). Tive o privilégio de trabalhar com ele em 1992 e, como ele tinha de hábito, escolhia amizades que cultivava com dedicação ímpar mesmo que à distância. Ficava meses sem ter notícias dele, então surgia um cartão postal de Juazeiro do Norte, ou uma mensagem na secretária eletrônica diretamente da Côte D’Azur. Contava suas aventuras e queria saber das minhas. Era 1993, quando estava produzindo uma temporada da peça “Sangue Para Uma Sombra”, no auditório do Parque São Lourenço¹. A montagem era uma exploração sobre a violência em dois contos de Edgar Allan Poe: “O Gato Preto” e “William Wilson”. Não se pode dizer que a bilheteria tenha sido um sucesso em números, mas um ingresso fez toda a diferença. Em uma apresentação com no máximo seis pessoas, Abujamra aparece em sua costumeira surpresa. Após a sessão, conversou com o ator Enio Carvalho e depois veio para perto de mim fazer críticas às minhas escolhas. Ao final, ele arrematou com a frase que mudaria os rumos de tudo para mim: “Por que você não estuda o *Grand Guignol*?”, disse ele. Nunca tinha ouvido falar daquele nome. “Era um teatro na França que tinha narrativas de violência onde o sangue voava pelo palco”, provocou. Um ano depois, eu estava na *Royal Holloway University of London* fazendo Mestrado e tendo o *Théâtre du Grand Guignol* como tema de pesquisa da minha dissertação. Sob a gentil orientação do professor David Bradby, conduzi aqueles estudos estranhos sobre peças de teatro que invariavelmente traziam uma repugnante cena de violência em seu clímax. Esta pesquisa, por sua vez, foi a condutora para a criação de um espaço de pensamento e produções artísticas chamado Vigor Mortis, que seria esta caixa de areia de experimentação em narrativas de horror e violência desde 1997. A primeira montagem, chamava-se *PeeP - através dos olhos de um serial killer*. Para a dramaturgia, fiz estudos nos quais compilei uma série de casos de assassinos seriais numa espécie de pesadelo sem fim de sangue e mutilações. Nesta pesquisa

¹ O auditório do Parque São Lourenço, em Curitiba, Paraná, havia sido criado em 1991 para apresentações de textos de Shakespeare sob a direção de Marcelo Marchioro. O projeto encerrou-se no ano seguinte com a produção de *Hamlet*. Alguns anos mais tarde o auditório faria homenagem ao encenador Cleon Jacques, que ainda hoje dá nome ao teatro.

para o texto, esbarrei no nome de Febrônio Índio do Brasil, assassino brasileiro cujos feitos nos anos 1920 atormentaram toda a nação. Era uma história tão rica em detalhes, escolhi não usá-lo para aquela peça, pois ele precisava de um espaço maior para tentar ser compreendido. Em 1999, na mostra oficial do Festival de Teatro de Curitiba, estreou *DCVXVI - Eis o Filho da Luz*. No entanto, as escolhas narrativas feitas para aquela peça apresentavam problemas, e sua recepção por parte do público e da crítica foi bastante gélida, para ser gentil. Como diretor, eu tinha consciência de que havia tomado decisões narrativas equivocadas, mas não sabia exatamente quais. Quase 30 anos depois, com alguma maturidade necessária para estas reflexões, Febrônio entra novamente ao centro de pesquisas.

Compreender leituras de faces e fases na história de Febrônio Índio do Brasil é a tarefa central e foco de esforços para esta tese. Figura emblemática na história jurídica e psiquiátrica brasileira, Febrônio foi um caso divisor de águas justamente pela complexidade de seus atos e de sua personalidade. Em qualquer situação, tratar este personagem com olhar maniqueísta seria ingênuo, mas as complexidades se desdobram diante de cada uma das facetas desta história. Se a maior parte das leituras tem sabidamente variadas cargas de subjetividade, mesmo aquela que deveria caber em espaços materiais, em algum momento transborda para leituras que transbordam a objetividade com comentários direcionados a atrelar características físicas à sua condição mental. No exame somático do Laudo Pericial do Manicômio Judiciário, afirma-se que:

Febrônio é um individuo de estatura regular (1m70), forte compleição, pesando 74 kilos, de massas musculares regularmente desenvolvidas, apresentando alguns estygmata somáticos de degeneração dentre os quais destacaremos: considerável desenvolvimento das mamas (gyneconistia), bacia larga, lembrando do o typo feminino, tatuagens múltiplas que podem ser assim descritas: na parte anterior do thorax a inscrição, EIS O FILHO DA LUZ. Rodeando todo o abdômen, começando em cima em uma linha ao nível do bordo inferior do mamelão e terminando em baixo em uma outra que passa imediatamente acima do umbigo as letras D C V X V I cuja interpretação o paciente diz que é DEUS VIVO.²

Cesare Lombroso, em sua obra *O Homem Delinquente*, desenvolveu a teoria de que certas características físicas poderiam indicar uma predisposição inata ao comportamento criminoso. Lombroso, em seu estudo quer apontar que indivíduos com traços como mandíbulas proeminentes, assimetria facial, orelhas desiguais, ausência de barba em homens e traços faciais masculinizados em mulheres eram mais propensos a cometer crimes. Para Lombroso, tais traços indicavam uma reminiscência comportamental dos ancestrais, sugerindo que a criminalidade não era apenas um produto de circunstâncias sociais e educacionais

² Laudo psiquiátrico de 1929, Acervo do Museu da Justiça do Rio de Janeiro. p. 13. Grafias originais preservadas.

desfavoráveis, mas uma tendência inata e hereditária. Embora haja espaço para questionar uma negligência por livre-arbítrio e influência de fatores sociais e ambientais, os estudos de Lombroso foram profundamente influentes na criminologia. Em toada que ecoa Lombroso, o laudo quer fazer crer que as características físicas de Febrônio oferecem predisposição ao “crime de pederastia”. Lombroso (2007) denota a sua incapacidade de compreender a homossexualidade quando afirma que não saberá compreender “como os amores infames possam se misturar com tanto romantismo e misticismo” (p. 141). Ainda assim, os apontamentos das características de Febrônio trazem uma leitura que não consta nem mesmo no compêndio de Lombroso que, no conjunto de “características de pederastas”, escreve que são corpos que assim se apresentam:

Os uniformes e a postura ornada de bijuterias, com os ombros descobertos e com cabelos encaracolados, se ligam aos maus hábitos. Também gestos esquisitos pela arte fazem recolher quadros, flores, estátuas, perfumes, quase extraindo por atavismo, junto com vícios e gostos da antiga Grécia. São muitas vezes honestos ao menos, e cômicos de serem culpados até ante si mesmos, lutam longamente com infames inclinações, lamentam-nas, deploram-nas e as escondem. Os de classe inferior amam a vida de baixo nível, -preferem odores fortes, adotam nomes femininos e são o instrumento dos furtos mais vulgares, mais atrozes assassinatos e chantagens. (LOMBROSO, 2007, p. 141)

Pode até parecer simples a tarefa de contestar os estudos de Lombroso, mas a homofobia do direcionamento de análise do corpo criminoso fica ainda mais complexa quando se soma a características raciais. Lombroso indicava que estupradores comumente teriam “lábios grossos, cabelos abundantes e negros” (idem), observação que é repetida no laudo pericial de Febrônio, que aponta que a face “é em geral um tanto asyétrica, sendo o seu contorno mais ou menos pentagonal; os lábios são um tanto grossos”³. A soma destas duas anotações mostra leituras tendenciosas para identificar Febrônio como uma pessoa com predisposição ao crime. Estas leituras denunciam desvios preconceituosos que se acumulam sobre véus maculados para uma melhor compreensão deste personagem. Todavia, se o foco nesta introdução é iniciar com elementos concretamente factuais, não há a possibilidade de fuga de que Febrônio Índio do Brasil foi responsável direto pela morte de dois jovens. Não obstante, nem mesmo isso é suficiente para entender um personagem que foi “(...) lançado pela mídia; mastigado, engolido e cuspidado pelo povo; pesquisado, classificado e isolado pela ciência; e reinventado por Cendrars” (GUTMAN, 2010, p. 177).

³ Laudo psiquiátrico de 1928 conforme consta no dossiê do acervo digital do Museu da Justiça do Rio de Janeiro, p. 13, Grafias originais preservadas.

Embora haja evidência em pontuar um único elemento particularmente complexo na história de Febrônio, a materialidade do livro/evangelho que ele escreveu e publicou é um elemento central em debates e estudos. Assim como o manuscrito de Pierre Rivière é um capítulo essencial na compilação referencial de textos capitaneada por Foucault, “o livro de Febrônio também ‘foi fabricado com o crime’, devendo ser lido e compreendido, portanto, como parte do crime e não fora dele” (OLIVEIRA, 2020, p. 209).

No papel de um dos maiores entusiastas acadêmicos de estudos sobre Febrônio, além de ser o descobridor - na biblioteca do escritor Mário de Andrade - de um raro exemplar do livro escrito pelo criminoso, Carlos Augusto Calil encerra o seu artigo arriscando-se a resumir o personagem da seguinte forma:

Esse que denigra os desígnios do Criador é o inimigo público número 1, o maior marginal brasileiro do século que se encerrou, aquele que, mesmo sem ser submetido a julgamento, padeceu da pena de prisão perpétua, aquele que teve o nome banido das pias de batismo e do Registro Civil, o bicho-papão cuja fuga assombrou o Carnaval de 1935, aquele cujo nome inspirava pânico entre as crianças que tremiam só de ouvir as mães gritarem: “Aí vem o Febrônio!”. (CALIL, 2015, p. 116)

No entanto, em oposição aos reveladores escritos do parricida francês, Febrônio escreveu suas *Revelações do Príncipe do Fogo* como justificativa anterior a seus crimes. No lugar de uma redação de Rivière, contendo uma extensa confissão reflexiva, e até mesmo munida de um certo discernimento e plena capacidade estrutural dos fatos, Febrônio nos deixa um compêndio místico-poético mais labiríntico que objetivamente revelador.

Lombroso destacava em seu livro que havia em 1876, ano em que *O Homem delinquente* foi publicado, uma escassez de dementes morais nos manicômios em contraponto a uma abundância nos cárceres. Ele argumentou que a presença desses indivíduos nas prisões refletia uma natureza intrinsecamente criminosa de sua condição. Embora não os isentasse de responsabilidade individual, Lombroso sugeria que os criminosos não poderiam resistir aos seus impulsos inatos. O trabalho naturalmente aparenta hoje ser incipiente quando comparado aos rápidos desenvolvimentos da psiquiatria no início do século XX, não obstante, este pensamento, de alguma maneira, está apontando para a tipificação de réu inimputável. Febrônio é um personagem que constroi a si mesmo e sua própria natureza em uma leitura paralela do que Berger e Luckmann dizem sobre ser “mais significativo dizer que o homem constroi sua própria natureza, ou, mais simplesmente, que o homem se produz a si mesmo” (Berger; Luckmann, 1985, p. 72).

A complexidade do caso Febrônio encontra interpretações em uma pletera de artigos, dissertações e teses, e nenhuma delas ousa se estabelecer como definitiva, pois, como está “Não

há um Febrônio definitivo – e deste reconhecimento é derivada a problemática aqui sugerida” (FERRARI, 2013, p. 08). Mesmo uma vivência presencial junto a Febrônio constatava uma impossibilidade de compreender a realidade. Seu laudo de sanidade mental, redigido meses antes da oficialização de sua inimputabilidade, inicia afirmando: “Difícil é recompor, com as próprias informações do observado, os seus antecedentes mórbidos, pelo cunho de insinceridade que caracteriza o que ele diz”⁴.

A abordagem interdisciplinar adotada neste estudo é epicentro para as intenções de elucidar a complexidade do fenômeno analisado, integrando perspectivas da mídia, psiquiatria, criminologia e estudos culturais. Uma análise sobre Febrônio Índio do Brasil não apenas ilumina as interseções entre o sistema legal e a psiquiatria forense, mas também destaca questões amplas sobre moralidade, responsabilidade e procedimentos punitivos no caso de crimes que envolvem doenças mentais. Neste amálgama disciplinar, encontra-se permissão para uma avaliação eventualmente holística, mas consistentemente detalhada, dos fatores que moldaram a vida e a percepção pública de Febrônio, oferecendo uma visão abrangente das forças sociais, culturais e jurídicas envolvidas.

A integração das abordagens históricas e criminológicas revela como as narrativas midiáticas e as adaptações artísticas contribuíram para a construção mítica de Febrônio, transformando-o em uma figura emblemática da criminalidade no Brasil. Da mesma sorte, usa-se o conjunto de referências na busca de contextualizar ações dentro das tensões sociais e políticas da época. Sem confrontar centralmente teorias lombrosianas, este estudo pode servir de trampolim para refletir sobre possíveis atritos e eventuais implicações na identificação e no tratamento dos chamados “criminosos natos”. A interdisciplinaridade caminha em direção a uma exploração crítica de como conceitos de degeneração e moralidade influenciaram a jurisprudência e a percepção pública, ao mesmo tempo em que estes pontos podem ser vistos por um viés assumidamente artístico e subjetivo que oferece, dentro da proposta de Rancière, novos canais de compreensão. Ao adotar essa abordagem, o presente estudo não caminha apenas ao longo de uma reconstituição da trajetória de Febrônio, mas também pretende revelar as complexidades inerentes à teia emaranhada entre mídia, justiça e artes, a partir de um personagem que possivelmente engloba uma série de elementos da cultura brasileira. Em última análise, na ciência de que não há uma única leitura definitiva sobre Febrônio Índio do Brasil, opta-se por todas, ou ao menos por uma coletânea que reconhece a sua inerente multiplicidade.

⁴ Conforme consta no laudo digitalizado disponível no banco de dados do Museu da Justiça do Rio de Janeiro na pasta de dossiê AP_020075_A2, consultado em 22 de maio de 2024.

Relembro que esta é uma jornada de quase 30 anos desde a descoberta da figura de Febrônio. Nesta pesquisa vejo que não estou sozinho, ao menos na dificuldade em conseguir fazer uma tradução de sua vida tendo o audiovisual, a literatura e o teatro como plataformas. Impossível não traçar continuamente paralelos entre os meus equívocos como artista e os impasses encontrados por todos que cruzaram com ou estudaram sobre este personagem singular. Pode-se ir além. Depois de mais de 30 produções teatrais e cinco longas-metragens realizados desde a peça *DCVXVI*, uso também este percurso de três décadas como ferramenta de diálogo sobre como contar histórias como essa. Histórias de assassinos infames cujos *pathos* são tão complexos e pungentes quanto seus atos criminosos. Naturalmente refleti sobre elas e me trouxeram repetidamente a questão de que a motivação para esta pesquisa estaria em um lugar que poderia ser qualificado como uma “revanche estética”, mas a certeza é de que está muito mais no campo de compreender os processos narrativos quando relacionados a personagens moralmente falhos. Este tem sido meu ofício por décadas, e escolhi aquele que traz a maior carga de emaranhados capazes de discursar sobre este padrão de trabalho artístico. Por vezes, parece impossível transitar por estas narrativas com a sensibilidade necessária para abordar o que deve ser tocado da forma como se deve falar. Como diretor, levei para a cena adaptações de histórias reais, como as de Charles Manson, Jeffrey Dhamer ou Ed Gein, além de ter criado assassinos fictícios como um legista estuprador assassino e uma artista plástica narcisista e homicida. Embora cada uma destas figuras infames traga pontos de interesse por seus crimes, a pluralidade de elementos sócio-culturais e a proximidade cultural faziam de Febrônio Índio do Brasil um personagem que necessitaria de uma obra dedicada a ele. Assim foi em 1999 e assim é hoje para este projeto. Na construção dessa obra, há uma pletera de trajetórias possíveis. Este estudo compila abordagens a partir de múltiplos ângulos na tentativa de encontrar esses caminhos, tendo eu mesmo já trilhado por um outro e percebido as complexidades envolvidas em tal tarefa. Munido desses materiais que se desdobram nos capítulos a seguir, contemplo algumas veredas desses discursos com certa iluminação adicional, embora as sombras sejam, por natureza irônica, a cobertura severa daquele que ironicamente se autointitulava um “Filho da Luz”.

O objetivo destas abordagens é atravessar experiências empíricas que transcendem a própria história de Febrônio, ao mesmo tempo em que sua representação abarca boa parte das questões destas experiências. Tanto minha trajetória acadêmica quanto minhas práticas artísticas se alinham com as temáticas centrais deste estudo. Desde a conclusão de meu mestrado na *Royal Holloway University of London*, 30 anos atrás, em 1995, com uma dissertação sobre a estética do *Grand Guignol*, até o desenvolvimento de narrativas de horror e

violência com a Vigor Mortis, desde 1997, venho explorando construções que transitam entre o real e o imaginado, o grotesco e o sublime, o apolíneo e o dionisiaco, a provocação e a reflexão ética. Ao longo destas décadas, a pergunta que permanece central é: como construir personagens moralmente ambíguos, capazes de provocar tanto fascínio quanto repulsa, sem negligenciar a responsabilidade ética que essas narrativas exigem?

Febrônio Índio do Brasil emerge como uma figura paradigmática nesse contexto. Sua história está além das categorias simplistas resumidas a vilão ou vítima, incorporando elementos que o situam como um arquétipo complexo de narrativas *grandguignolesques*. Sua biografia é ao mesmo tempo marcada por atos brutais, como assassinatos e rituais místicos, como também se entrelaça com um passado de abusos, marginalização social e esquecimento jurídico. Essa dualidade – de perpetrador e vítima – coloca Febrônio em regiões crepusculares do que é moralmente compreensível, um espaço onde o horror se manifesta em suas ações, acompanhado de dimensões complexas de sua humanidade. Essas regiões são precisamente o terreno explorado por mim na arte e na academia: espaços nos quais a narrativa desafia o público a confrontar suas próprias percepções e julgamentos. A estética do *Grand Guignol* oferece uma base conceitual importante para compreender como o horror pode ser usado como uma ferramenta narrativa para explorar ambiguidades morais. Neste terreno estético, impulsionado pelas narrativas de crimes do naturalismo de Antoine e Zola, o grotesco e o repulsivo são colocados em cena, provocando reações viscerais ao mesmo tempo em que criam catalisadores reflexivos sobre os limites da humanidade e da civilização. A figura de Febrônio serve de paralelo direto e traz elementos que questionam o real, o fantástico, a ética legal e o abominável.

A Vigor Mortis tem sido espaço para exercitar artisticamente essas reflexões por meio de narrativas audiovisuais e teatrais. Sob o manto de inspiração do *Grand Guignol* e outras tradições do horror, os projetos desenvolvidos pela Vigor Mortis exploram o impacto do grotesco, mas sempre pautados pela intenção de provocar uma reflexão ética. Em várias obras, como “Morgue Story - Sangue, Baiacu e Quadrinhos”, “Nervo Craniano Zero” ou “A Macabra Biblioteca do Dr. Lucchetti”, os personagens foram construídos de forma a desafiar o público a empatizar ou compreender indivíduos que testam limites da moralidade. A experiência de criação destas narrativas me ensinou que o horror é uma ferramenta potente e capaz de abordar questões com variedade de nuances e contradições.

Pelo fato de ser uma figura real que alçou espaços mitológicos, Febrônio ocupou lugares que podem estar em ambientes convencionados do que se configura como real e como ficção, em medidas contraditoriamente iguais. Sua vida e seus crimes foram documentados em

laudos psiquiátricos, reportagens jornalísticas e obras artísticas que oferecem uma plethora de perspectivas distintas sobre quem ele foi. Essa multiplicidade de narrativas demonstra a dificuldade de capturar “uma verdade”, mas este nunca é nem nunca foi o objetivo. Reconheço de antemão que o amplo material aqui elencado e pesquisado serve de trampolim reflexivo para explorar as ambiguidades e contradições da experiência humana representada pela figura de Febrônio. Seria insuficiente e ingênuo classificá-lo apenas como objeto de estudo histórico. Mesmo 40 anos depois de sua morte, Febrônio Índio do Brasil ainda é uma fonte de debate sobre percepções de realidade, moralidade, violência e humanidade. Trabalhar com essas questões nesta tese, complementada pelos exercícios artísticos, é um exercício de equilíbrio constante e uma oportunidade de confrontar os desequilíbrios propostos e percebidos. É nesse espaço de hesitação, ambiguidade e provocação que se insere o estudo de Febrônio Índio do Brasil.

Desde meu primeiro envolvimento com a pesquisa sobre Febrônio Índio do Brasil, foi inevitável reconhecer os trabalhos acadêmicos fundamentais que exploraram a figura deste personagem, aos quais faço menções profundamente admiradas. Em especial, destaco a brilhante tese do historiador Pedro Ferrari, da UnB, com quem tive a oportunidade de dialogar em Brasília, por ocasião da apresentação de um espetáculo sobre Charles Manson. Ferrari constrói, em seu “mosaico”, o painel histórico definitivo sobre Febrônio, que serve aqui como uma referência crucial, assim como continuará a servir para outras dissertações e teses. A riqueza de temas que o caso do “Filho da Luz” atravessa é corroborada por trabalhos notáveis, como as dissertações, em psicologia, de Hugo Damasceno e, em direito, de Tiago Bacelar. Ainda dentro dessa pluralidade temática, a dissertação de Giovane Sgarbossa Mossambini, escrita para o Mestrado em Letras da UEL, proporcionou entusiasmados diálogos sobre a obra profético-autobiográfica de Febrônio. Do mesmo modo, a pesquisa pioneira de Glaucia Bastos, defendida em 1994, muito antes da redescoberta do exemplar perdido de *Revelações do Príncipe do Fogo*, já empreendia um esforço quase arqueológico, reunindo significados a partir dos fragmentos disponíveis em uma época ainda marcada pelo apagamento da memória do “monstro da Ilha do Ribeiro”. Não menos indispensáveis são os artigos de Calil, Fry, Gutman e outros pesquisadores. Esta tese se propõe a reunir estes trabalhos de diferentes áreas, junto a novos diálogos narrativos, em uma mesma arena discursiva, buscando oferecer um suporte à contínua questão: quem foi e como contar a história de Febrônio Índio do Brasil?

A estrutura desta tese foi concebida para explorar, de forma interdisciplinar, a complexidade da figura de Febrônio Índio do Brasil, integrando perspectivas históricas, literárias, artísticas e jurídicas. O texto se inicia com uma introdução que contextualiza os

objetivos da pesquisa, articulando as influências de minha trajetória acadêmica e artística, e apontando as conexões entre as ambiguidades de Febrônio e as narrativas de horror e violência. O segundo capítulo propõe uma cronologia inversa, começando pelo enterro de Febrônio e retornando às suas origens, destacando como sua vida foi moldada por discursos sociais, jurídicos e midiáticos. Este formato desconstrói a linearidade tradicional, permitindo ao leitor compreender as camadas de construção mítica ao longo do tempo.

No terceiro capítulo, o foco está na obra *Revelações do Príncipe do Fogo*, considerada uma autobiografia mística e poética de Febrônio. Aqui, analisa-se como esse texto transita entre o delírio místico e a produção literária, com ênfase em suas conexões com mitologias, poéticas e na recepção de críticos como Mário de Andrade. Os capítulos subsequentes expandem essa análise, abrangendo o impacto social, cultural e midiático da história de Febrônio. No quarto capítulo, investigo como a imprensa da época explorou e consolidou a figura do “monstro”, evidenciando o papel do jornalismo na construção desse imaginário. O quinto capítulo oferece uma análise crítica dos laudos psiquiátricos e das decisões jurídicas que tornaram Febrônio o primeiro inimputável do Brasil, abordando as implicações éticas e institucionais do sistema manicomial.

O sexto capítulo aborda diversas ramificações artísticas e literárias que reinterpretaram Febrônio, desde as obras de Blaise Cendrars até adaptações contemporâneas em teatro e cinema, discutindo as fronteiras entre realidade e ficção. No sétimo capítulo, a tese caminha para o seu encerramento com uma reflexão sobre como Febrônio, por meio de experiências artísticas minhas em teatro, HQ e audiovisual, encarna os desafios éticos e narrativos do horror e da violência estilizada, mesmo a partir de elementos factuais. Por fim, concluo com a mesma pergunta feita por Bastos: “Como se narra Febrônio?”. Nesta conclusão, serão abordadas derradeiramente as dificuldades em estabelecer equilíbrios nas formas narrativas de um personagem como Febrônio.

Esta tese não busca apenas compreender o impacto de Febrônio no imaginário cultural, mas também oferecer análises críticas interdisciplinares que dialoguem com questões contemporâneas sobre narrativa, ética e representações de violência. Há duas afirmações incontestáveis sobre Febrônio: 1) Ele foi um assassino cruel, cuja loucura mística tirou a vida de dois jovens; 2) Ele permaneceu detido por mais de meio século em um manicômio, tornando-se, também, uma vítima de um sistema incapaz de organizar de maneira justa as regras de punição criminal e de tratamento de transtornos mentais. Justamente por transitar entre esses dois polos – “monstro” e “vítima” – Febrônio emerge como uma figura central para

estudos que exploram questões mais amplas sobre violência, exclusão e os limites éticos da representação.

2. Navegando pelo real e o “outro-real” de Febrônio Índio do Brasil

Tentativas de compreender este personagem perpassam por exercícios de trânsito por conceitos distintos de realidade, aquela que se considera socialmente objetiva, bem como as que se subjetivam pelas experiências do personagem. Ao longo deste capítulo, bem como de todo este estudo, sempre que a palavra real for utilizada, ela deve ser compreendida pelo contexto de Berger e Luckmann:

Para a nossa finalidade será suficiente definir “realidade” como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos “desejar que não existam”), e definir “conhecimento” como a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas. (Berger; Luckmann, 1985, p. 16)

Em ponta diversa, a ficção pode se encaixar em lugares variados fora do conceito acima, seja em lugar de pacto ficcional, seja nem nas convenções do real. Na verdade, ela pode estar se apresentando como real e até mesmo oficializada como tal, mas estará transitando pelos campos de subjetividade de quem narra Febrônio Índio do Brasil, seja ele mesmo ou os jornalistas, poetas, cineastas, psiquiatras, advogados. Poder-se-ia tentar estabelecer uma pauta de graus de realidade objetivada pelo conhecimento social, mas tal tarefa estaria equivalentemente em nível de abstração de subjetividades. Se, nas palavras de Berger e Luckmann, “A realidade da vida cotidiana é admitida como sendo a realidade” (idem, p. 40), e o que temos no entorno deste personagem é uma sucessão de rupturas do cotidiano, então podemos supor que estamos diante de um conjunto de rupturas do que se convencionou como realidade.

“O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real” (Roas, 2014, p. 138). Com esta afirmação, pode-se sugerir que o funcionamento também pode ser recíproco. Ao longo da trajetória, vemos Febrônio e seus narradores organicamente se descolarem do que se tem como realidade concreta para flutuar pelos ares do fantástico. Em sua natureza, este estudo tem como objetivo justamente navegar por variantes desse discurso. Sendo assim, para situar o elenco de ações de Febrônio, escolhe-se narrar sua história em mesma medida de abstração temporal e inverter a ordem cronológica. Esta forma está além do exercício de relato *dramatizador*. Este lugar narrativo reside no que aqui chamo de “O OUTRO-REAL”, uma vez que entendo que o termo *ficção* se torna limitado para compreender os universos narrativos que não tem a intenção autoral de ficcionalidade, mas materialmente não se reportam a realidade. Esta analogia busca

estabelecer, portanto, um desenvolvimento que oferece melhor suporte à complexidade das múltiplas faces de Febrônio.

Com a introdução deste termo “outro-real”, procuro dar conta de tudo o que está fora das convenções ou dos pactos de ficcionalidade, e uma de suas faces pode ser compreendida no que Rancière (2012) chama de “realidade oculta” e “realidade negada”:

(...) eis a realidade óbvia que vocês não querem ver, porque vocês sabem que são responsáveis por ela. O dispositivo crítico visava assim a um efeito duplo: a tomada de consciência da realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada (p. 29).

A negação, no entanto, não dá conta de uma construção voluntária que se dá. O uso de *fake news* pode até habitar territórios semelhantes, mas se desdobra por campos que fogem do recorte desta pesquisa. O outro-real não tem por objetivo a desinformação, mas é uma leitura da realidade que se modifica pela força do fascínio e da mitificação. Embora o outro-real tenha lugar debaixo do guarda-chuva conceitual do que se entende por fantástico, ele difere também do uso da palavra “insólito”, que Gonzaga Motta (2006) faz em seu estudo sobre o fantástico nas notícias:

A experiência do fantástico parece ter algo de diferente de outras experiências finitas do mesmo tipo (como o jogo, o sonho ou a experiência sexual) na medida em que se refere particularmente a uma vivência transitória de fenômenos que exprimem inversões radicais nos fluxos esperados das coisas para além da moral e da ética, e por isso, mantém o vínculo real-irreal ou real-surreal. Este tipo de experiência costuma ser qualificado como “insólito”. Nessa dimensão, a experiência insólita tem muito a ver com o fantástico. É como fato insólito que certos acontecimentos costumam receber uma cobertura jornalística (p. 61).

Se o insólito versa sobre a irrupção das regras do mundo real, o “outro-real” continua habitando, mas tem o poder de sorrateiramente oferecer à narrativa força de entidade. Nesse sentido, o termo aqui introduzido se aproxima mais da mitologia, ou da noção de “mito”, conforme entendido por Eliade (2019):

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. E sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua

atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras (p. 11).

Barbara Brancaccio e Joshua Zeman fazem um detalhado acompanhamento de assassinatos de crianças em Staten Island, estabelecendo conexões ainda com o hospício de Willowbrook, revelado pelo repórter sensacionalista Geraldo Rivera, em 1972, como um “depósito” de crianças indesejadas, em moldes semelhantes com o que aconteceu em Barbacena e com Febrônio no Manicômio Heitor Carrilho. O documentário explora aspectos de lendas urbanas da área envolvendo a abdução e morte de crianças e o acompanhamento das investigações e condenações de André Rand como o autor destes crimes. Na conclusão do filme, diante de dúvidas sobre informações definitivas do caso, os cineastas trazem a seguinte provocação:

Teria sido André Rand condenado em cima de fato ou ficção? Provavelmente jamais saberemos. Mas para os moradores de Staten Island, não havia diferença. Ele era o assassino de crianças. O bode expiatório. O bicho-papão. Tudo intrinsecamente tecido em uma única coisa⁵.

O anseio da comunidade por concentrar em uma única pessoa todos estes adjetivos transcende os conceitos do que é factual, ao mesmo tempo que resolve uma vontade comunitária e passa a ser parte da realidade cotidiana daquele grupo. Não é necessariamente uma realidade, mas é outra coisa que oscila entre espaços ambíguos.

Talvez o termo que mais se aproxime do que aqui preferimos chamar de “outro-real” seria o *demoníaco* de Goethe, uma vez que, segundo Roas (2014),

Fora da luz da razão começava um mundo de trevas, o desconhecido, que Goethe batizou como o demoníaco: “O demoníaco é o que não pode ser explicado nem pela inteligência, nem pela razão”. E essa imagem demoníaca “esconde em sua essência a visão cósmica de síntese de contrários, como totalidade unificadora de traços, características e comportamentos antitéticos que a razão não consegue compreender”. Assim, os românticos aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia. Essa constatação de que existia um elemento demoníaco tanto no mundo quanto no ser humano supôs a afirmação de uma ordem que escapava aos limites da razão, e que só podia ser compreensível por meio da intuição idealista (p. 50).

O “outro-real” é o ponto de interseção entre a realidade cotidiana, o mítico e o místico. A fantasia que se absorve como verdade e que não está restrita a resultados do ato de enganar

⁵ Extraído do documentário *Cropey* (2009). Tradução minha.

ou manipular. Podem ser encaradas como espaços narrativos tangenciais à *zona crepuscular* que Stancki define como “um espaço conceitual que concebemos para debater essa interação entre o fantástico e a cotidianidade”(STANCKI, 2021. p. 78). Febrônio caminha por narrativas que rompem as cristalizações entre sociedade, identidade e realidade (cf. BERGER; LUCKMANN, 1985, p. 179) e fluem sem jamais ser parada pelos mecanismos conceituais (*op. cit.*, p. 149) da mitologia, teologia, filosofia e ciência. Compreende-se por obviedade que a realidade subjetiva de Febrônio não está coordenada com a realidade da sociedade no cotidiano. Em igual medida, as variadas narrativas sobre o personagem também não estão no espaço de convenções do real. Para os fins deste estudo, estes espaços são chamados de “outro-real”.

Febrônio Índio do Brasil já tem uma carga em seu nome que sugere conceitos de identidade. Da mesma forma, sua biografia atravessa pelo crime, misticismo, arte e os lugares mais escuros das ciências humanas. As impossibilidades de determinação e conceituação são, portanto, contínuas companheiras em sua trajetória. Desta forma, opta-se por apresentar sua cronologia de forma não linear.

Na próxima seção, a cronologia se posta propositalmente invertida como um fio condutor que examina, revisa e recontextualiza. Este movimento permite olhar com outros olhos para o evento, dando início às conexões das narrativas que o transformaram em uma criatura do imaginário coletivo.

2.1. Uma cronologia às avessas da coroa de flores junto à cova 58409

O antigo Cemitério do Caju, hoje Cemitério São Francisco Xavier, no Rio de Janeiro, não havia recebido muitos corpos para sepultamento naquele dia 29 de agosto de 1984. O silêncio entre os sepulcros nem mesmo chegou a ser interrompido quando, no meio da tarde, foi realizado um sepultamento simplório em uma cova comum. Apesar da rusticidade da cerimônia breve, a presença do repórter fotográfico do jornal *Última Hora*, Antônio Scorza, assegurava interesse especial naqueles ritos funerários. Registrava imagens das homenagens finais realizadas e testemunhadas não por família e amigos, mas por três advogados do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho. Com a presença apenas dos advogados, dos coveiros e do fotógrafo, podia-se supor que nenhum deles estava ali por laços de afeto com o cadáver. O advogado Vanderlei de Barros é o único a prestar depoimento para a matéria de Scorza, justificando a presença de representação jurídica. O cadáver que ocupava aquela vala colocaria “em discussão diversas

questões sobre a psiquiatria criminal e o papel dos manicômios judiciários”, disse Barros (*Última Hora*, 30 de agosto de 1984, p. 7).

O evidente contraste entre o impacto sugerido em estruturas jurídicas brasileiras e o esvaziamento de representação pessoal do falecido por si só já mostra os atritos implicados na provocação do advogado. Cinquenta e sete anos antes, este debate havia sido iniciado, depois interrompido, esquecido e abandonado, para ser retomado apenas com a morte do personagem deflagrador das questões sobre adequação de processos de punição para réus considerados inimputáveis por banca de psicanalistas. O caixão sem ornamentos foi depositado na cova com o número 58409, pintado com tinta escura sobre uma imperfeita cruz de madeira. Ao lado do buraco de terra havia uma coroa de flores trazendo em letras douradas os dizeres: “Agora talvez você seja compreendido”. O enfeite funéreo chegou ali como resultado de uma “vaquinha” organizada pelos funcionários do Manicômio. Uma demonstração de que o defunto havia conseguido construir ao menos a estima suficiente em algumas pessoas para receber um gesto de afeto ao menos em sua morte. Além disso, a homenagem expõe um desejo da equipe da instituição que as crenças do falecido pudessem, enfim, encontrar possível interpretação em uma eventual existência espiritual *post-mortem*. Uma compreensão que segue sendo impossível de delimitar em caixas pragmáticas e estáticas de leitura moral, assim como continuam provocando uma série de leituras infalivelmente conturbadas sobre seus atos e sua punição.

Em uma história permeada por leituras da mídia, contaminadas por sanha de vingança popular e pelos delírios místicos de um assassino confesso, não se espera por um entendimento definitivo. Os enfermeiros que encomendaram as flores deixaram isso claro: “Agora talvez” e não “Agora você será”. A partir da noção das impossibilidades apresentadas no confronto entre a documentação dos atos e as interpretações artísticas, esta pesquisa traz à tona os atritos que, embora presentes em qualquer construção narrativo-biográfica, encontram aqui esferas de abstrações intrínsecas de um personagem singular por medidas iguais de infâmia e peculiaridades.

A linha do tempo está aqui cronologicamente invertida de maneira proposital para que possamos analisar o conjunto de evidências com a devida adequação à subjetividade demandada para compreender as particularidades deste personagem, revelando em tempo próprio camadas variadas em uma pretensa biografia que dispensa floreios. O primeiro ponto neste processo de compreensão de uma azafamada trajetória, encontra-se no entendimento de

que o habitante da cova 58409 (vide figura 1) ficou derradeiramente conhecido pela alcunha de Febrônio Índio do Brasil, embora em vida tivesse respondido por uma série de outros nomes.



Figura 1: Jornal *Última Hora*. 30 de agosto de 1984. Foto: Antonio Scorza

Quando morreu de causas naturais em 1984, Febrônio havia atravessado seis décadas como interno da instituição que já carregava como batismo tardio o nome do Dr. Heitor Carrilho, ironicamente o psiquiatra responsável pelo laudo que decretaria a sua transferência do presídio para o confinamento no Manicômio Judiciário. Nessas décadas, o condenado passou por diversas gerações de atendentes que só eram lembrados das razões que o levaram até a

instituição quando, ao ajudá-lo a tomar banho, podiam observar a sigla D C V X V I tatuada ao redor de seu torso. Em sua crença, as letras formam um talismã significando “Deus - Caridade - Virtude - X/Santidade - Virtude - Mãe da vida”. O tempo se encarregara de esmaecer outra tatuagem em seu peito. Havia apenas um fantasma diáfano de uma marca da frase “Eis o Filho da Luz”. Inevitável o retorno às palavras do advogado do Manicômio ao falar do abalo que a morte de Febrônio causaria nas decisões legais, quando se nota que, em todas essas décadas de confinamento, não cometera nenhum ato violento. Os motivos para permanência durante um período de tempo que extrapola qualquer sentença da atualidade denotam a situação *sui generis* do personagem. “Acho que esqueceram do Febrônio, mas ele também não tem para onde ir. Febrônio não tem família, nem visitas. Por isso foi ficando. Mas há 15 anos já deveria ter saído”, disse Jorge Adelino, diretor do manicômio Judiciário, em entrevista realizada pouco mais de um ano antes da morte de Febrônio (*Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983, p. 22). Dentro da instituição ele era chamado de relíquia viva. Fora registrado com a duvidosa lisonja de ser o Interno 0001 do primeiro manicômio judiciário no Brasil.

Em documento encaminhado ao Juiz da 2º vara criminal, Rodrigo Ulysses de Carvalho, diretor do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho entre 1966 e 1980, escreve que Febrônio:

É assim um doente mental cuja periculosidade é improdutiva ou não militante. Não tem notícia de seus familiares jamais foi visitado e nem encontrou quem lhe demonstrasse interesse no plano afetivo: é, foi e será um hóspede constante que, na nossa confiança médica fraterna, denominamos de “a relíquia do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho”.⁶

Antes de sua morte, foram apenas duas noites passadas fora do Manicômio. Foi em fevereiro de 1935. Não por decisão legal, mas como resultado de uma fuga amplamente publicizada pela mídia brasileira. O primeiro interno manicomial brasileiro evadido e sem rastros, em plena época do carnaval carioca, deixou a população brasileira, e em especial a do Rio de Janeiro, em pânico com notícias de que o “Monstro” estava à solta. Foi justamente nesse período que se construíram em especial as leituras mitificadoras sobre sua figura. Valêncio Xavier lembra da dimensão folclórica que a figura de Febrônio alcançou durante este episódio: “As mães (...), sob o refrão de ‘Aí vem o Febrônio’ diziam: ‘É, fica andando por aí na rua, fora de hora, pra ver o que te acontece: o Febrônio te agarra, te enraba e te mata’” (XAVIER, 2004, p. 117). Embora tenha durado apenas dois dias, a fuga fez com que sua imagem alcançasse

⁶ Página 86 do dossiê de Febrônio, conforme constante no arquivo AP_020075_A2 do sistema de dados do Museu da Justiça do Rio de Janeiro.

dimensões de personagens de cantigas cautelares par a par com criaturas folclóricas tais como a *Cabra Cabriola*⁷ ou o *Homem do Saco*⁸, entidades responsáveis por causar mal a crianças que se afastam da casa dos pais ou deixam de obedecer suas ordens. A captura de Febrônio pode ter trazido alguma tranquilidade às ruas, mas seu nome permaneceu por alguns anos ainda habitando esferas míticas no imaginário. Em contraponto, a *persona* material e legal de Febrônio foi esquecida. Diante do ineditismo de sua qualidade como inimputável, ele encontrou apenas um vácuo legal sem possibilidade ou abertura para revisão. Se sua figura mítica ganhou longevidade como folclore, sua existência física recebeu apenas ostracismo.

A tentativa frustrada de fuga se deu cinco anos após sua transferência do presídio para se tornar o primeiro condenado inimputável nos anais judiciários brasileiros. Em 1927, o nome Febrônio Índio do Brasil se repetia nas primeiras páginas de jornais de todo o país, quando foi detido pela polícia do Rio de Janeiro por executar o que ele chamou de rituais para sua particular forma de espiritualidade.

HOSPITAL NACIONAL
SEÇÃO LOMBROSO
(Serviço de alienados delinquentes)

ASSISTÊNCIA A PSYCHOPATHAS
MANICOMIO JUDICIARIO

Nome *Febrônio Índio do Brasil*
 Filiação *Theodoro Índio do Brasil e Estrela de Oliveira Índio do Brasil*
 Côr *pardo* Estado civil *solteiro* Idade *32 annos*
 Instrução *Probita*
 Nacionalidade *Brasil* Naturalidade *E. de Minas*
 Procedencia *Casa de Detenção* Natureza do delicto committido
 Entrou em *28 de Setembro de 1927*
 A requisição de *Jury da Sentença Interina biannual*

ENTRADA IMPRESSÃO DIGITAL

INSPEÇÃO GERAL
(Signaes physicas de degeneração e dados anthropometricos)

⁷ *Cabra Cabriola* é uma figura folclórica com origens na península Ibérica e posteriormente transportada e adaptada para o Brasil. A criatura fictícia em forma de uma cabra grotesca é uma personificação do medo com predileção para devorar crianças desobedientes. Em uma canção de ninar do século XIX, a entidade a Cabra Cabriola é representada por versos que diziam: "*Cabra cabriola/Corre montes e vales,/Corre meninos a pares/Também te comerá a ti / Se cá chegares*". No Brasil, desdobramentos da lenda narravam que quando uma criança começava a chorar subitamente, era porque a Cabra Cabriola estava devorando uma nova vítima. Em seguida, a família se punha a rezar em busca de proteção.

⁸ A lenda do Homem do Saco, ou Papa-Figo, varia regionalmente, mas geralmente retrata um velho maltrapilho que sequestra crianças desobedientes e acredita que consumir seus fígados pode curá-lo de uma doença grave. Sua figura pode ser associada a eventos históricos, como epidemias no Nordeste do Brasil no século XX, quando procedimentos médicos com fígados eram mal compreendidos pela população, alimentando o mito. Essa narrativa reflete medos sociais e práticas culturais transmitidas oralmente ao longo das gerações.

Figura 2: Primeiro registro de Febrônio no Manicômio Judiciário. Imagem capturada dos arquivos do Museu Penitenciário do Rio de Janeiro.

Em agosto daquele ano, com a tatuagem “Eis o filho da luz” bem definida em seu peito, Febrônio passou a ser chamado por todo o Brasil de “degenerado”. Marcou a pele de dois garotos com símbolos iguais aos seus usando agulha e fuligem. Estrangulou com um cipó as vítimas de suas marcas. O segundo deles foi João Ferreira, apelidado por seus pais de “Jonjoca”. Tinha 11 anos de idade quando foi violentado e morto por Febrônio. O criminoso havia feito um convite falso aos pais para o menino trabalhar como copeiro na casa de um militar. O pai e a mãe entregaram o filho a Febrônio com convicção suficiente de que estavam fazendo o melhor para o filho. Pouco menos de uma semana antes, Alamiro José Ribeiro, 17 anos, passava a noite na Ilha do Ribeiro com Febrônio. Acreditava que Febrônio lhe garantiria um posto bem remunerado em uma empresa de transporte público. O *modus operandi* em Alamiro foi idêntico ao de Jonjoca.

Oferta de trabalho fictício. Abdução. Tatuagem. Estupro. Morte. Um ritual que estava além de uma degenerada satisfação sexual de um assassino serial. A necessidade de tatuar era uma evidente forma de expressão de singular monomania espiritual. “Essa era sua vida, andar por aí cumprindo a missão de tatuar meninos, lutando assim contra o demônio” (CASOY, 2017, p. 403).

Sua espiritualidade estritamente subjetiva estaria revelada nas páginas de um evangelho próprio escrito e auto-publicado por Febrônio. Com o título de *Revelações do Príncipe do Fogo*, a obra traz uma coleção de devaneios que reinterpreta a *Bíblia* com leituras protestantes mescladas com elementos de um sincretismo resultante das evoluções dentro das variadas culturas espirituais brasileiras. Na epígrafe do livro, o autor se apresenta: “*Eis aqui, meu Santo / Tabernáculo-vivente / Hoje dedicados a vós / Os encantos que legaste / Ontem caminho na Fortaleza / Do meu Fiel Diadema Excelso*” (ÍNDIO DO BRASIL, 1926, p. 03). Vendia cópias em bares e era recebido com curiosidade por seletos artistas e entusiastas dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922. Em sua contracapa uma imagem de um anjo com as asas abertas sobre duas crianças loiras e em trajes típicos da Bavária, perseguindo borboletas e colhendo flores em um bosque. A cena bucólica contrasta com passagens como:

(...) o Fiel Diadema Excelso abriu a sua virtuosa boca dizendo: filho das águas vivas, quando o quinto anjo derramou a taça de destruição no throno da besta, foi esphacelado o reino maldito, os três espíritos de demônios foram chamados a juiz, o Anjo das trevas declarou-se importante, O fumo do abysmo subiu escureceram-se o ar

e o sol, ajuda-los deu alarme, a grã pressa o Terçado-Santo deu a nova dizendo: que tu, ó grão Príncipe do Fogo, derramou as entranhas do dragão maldito dentro da própria fortaleza da escuridade (sic). (ÍNDIO DO BRASIL, 1926, p.3)

O autor faz uma colagem que mescla Apocalipse 16:10⁹ com a iconografia afro-cristã de São Jorge e o Dragão¹⁰, mas encarnados na imagem do tal Príncipe do Fogo, evidente projeção do próprio autor em uma suposta missão ordenada por delírios. *Revelações do Príncipe do Fogo* teve sua tiragem confiscada pela polícia, por ocasião da captura de Febrônio. A destruição dos exemplares estava em consonância com a ordem judicial que, em sua redação, também condenava o assassino “ao esquecimento”. Apenas uns poucos exemplares escaparam do confisco. Um deles sobreviveu ao tempo, em um canto da biblioteca do escritor Mário de Andrade e hoje, depois de ser descoberto por Carlos Augusto Calil, professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, encontra-se guardado no acervo da Biblioteca da Universidade de São Paulo. A cópia é acompanhada de algumas apaixonadas notas do autor de *Macunaíma*, cujo personagem indubitavelmente encontra paralelos na figura de Febrônio Índio do Brasil.

Os assassinatos, no entanto, não levaram o criminoso à prisão pela primeira vez. Febrônio já havia sido detido antes mais de duas dezenas de vezes por delitos que iam desde dançar “inteiramente nu, (com) o corpo pintado de amarelo”¹¹ nas matas do Corcovado, até por assumir a identidade de Bruno Gabina e atuar ilegalmente como médico e dentista. Relata-se que: “(...) houve um caso onde uma senhora, Laurinda, se dirigiu a ele com o termo ‘Doutor’ enquanto contestava o valor cobrado pela extração de 4 dentes seus sob alegação (sic) de que os mesmos não estavam bons” (DAMASCENO, 2018, p. 73). Precisou ainda se explicar para a polícia sobre os motivos de estar cozinhando um crânio. Disse ele que havia encontrado a peça em um cemitério e que utilizava para pesquisas médicas, mas “(...) os jornais suspeitaram ser aquele o crânio de Gabina” (*op. cit.*, p. 75).

Sua conduta e seus rituais tiveram como elemento deflagrador uma visão de delírio que Febrônio teve de uma “dama louca” enquanto cumpria pena em uma cadeia. A aparição de seu

⁹ “Então, o quinto anjo derramou a sua taça sobre o trono da Besta, cujo reino ficou sob trevas. A aflição foi de tal grandeza que os homens mordiam suas próprias línguas” (Ap, 16).

¹⁰ São Jorge, padroeiro de diversos países e cidades, nasceu na Capadócia e se destacou como militar romano. Após a promulgação de uma lei que perseguia os católicos, Jorge foi torturado e decapitado por sua firmeza na fé. Sepultado em Lida, uma capela grandiosa foi erguida em sua homenagem. No Brasil, ele é padroeiro de várias cidades e da Cavalaria do Exército. Na Umbanda, é sincretizado com Ogum. Sua lenda mais conhecida envolve a luta contra um dragão na Líbia. São Jorge é reverenciado por fiéis de diferentes religiões ao redor do mundo.

¹¹ *Correio da Manhã*, 10 de setembro de 1927

devaneio delegara missões que definiriam e, aos olhos do louco, justificariam os atos que mais tarde cometeria.

Uma dama loura, com longos cabelos de ouro, que me declarou que Deus não estava morto e que era minha missão anunciá-lo ao mundo inteiro. Que, para isso, eu devia escrever um livro e marcar os jovens eleitos com as letras D.C.V.X.V.I., tatuagem que é o símbolo do Deus - Vivo, ainda que com o emprego da violência. (CENDRARS, 1976, p. 179).

No Rio de Janeiro, dedicou-se a aplicar golpes criando uma empresa falsa que buscava investidores e cobradores mediante depósito prévio em dinheiro. O retorno, como é de se esperar, nunca chegou para as vítimas de estelionato, Antonio Tavares Junior, José Ribeiro da Silva, Luiz Martins Ferreira, Luiz Badi, Gumercindo José Ferreira e Bernardo Lopes, que somados perderam 350\$000.

Febrônio, phantasiando e existência de uma companhia, "União Brasileira" destinada a prestar auxílios médicos, pharmaceuticos e funerários, anunciou nos jornaes ter a companhia necessidade de cobradores que contractou, delles exigindo pera entregar-lhes recibos de suppostos contribuintes que jamais eram encontrados, o depósito me dinheiro de quantia de que por esse artificio se apossara.¹²

Febrônio chegou ao Rio de Janeiro aos 14 anos. Declarou ter sofrido com a gripe espanhola em 1918. Antes de chegar à capital do país, Febrônio veio de Minas Gerais. Segundo depoimento em juízo, foi educado por um engenheiro em Diamantina, mas não se recordava do nome daquele que o ensinou as letras. Antes de completar 12 anos, fugiu de casa com um caixeiro viajante. O objetivo era escapar do pai Theodoro, açougueiro alcoólatra que frequentemente agia de forma violenta com seus filhos e com sua esposa. “A mãe, Reginalda, foi por Febrônio renomeada de ‘Estrella do Oriente’ e inscrita, em seu livro, no corpo do texto da oração *Salve Rainha*.” (CALIL, 2015, p. 103). Era o segundo filho de uma prole de 14. Segundo ele, estavam vivos por ocasião das sessões a Heitor Carrilho no manicômio judiciário seis homens e seis mulheres. O mais velho dos irmãos era João e logo depois de Febrônio veio Deraldo que, pouco após a chegada das notícias dos crimes de Febrônio, foi assassinado em Jequié, onde residia. Instigadas pelo medo, as pessoas da cidade encontraram um pretexto para matá-lo, temendo que carregasse as mesmas tendências de seu irmão homicida. Febrônio nasceu, segundo depoimento próprio em juízo, no dia 14 de janeiro de 1895, em São Miguel do Jequitinhonha, Minas Gerais. A região, que se tornou oficialmente município apenas em 1911,

¹² Laudo, p. 5

sempre teve um histórico marcado pela presença militar que se deu por estar estrategicamente à barra do Rio São Miguel, que facilitava o transporte para a catequização dos índios Botocudos que habitavam as redondezas da área.

Ao longo de sua vida, Febrônio atendeu por uma série de nomes usados de acordo com cada fase e intenção. A história de Febrônio Índio do Brasil não apenas reflete a complexidade do indivíduo, mas também revela aspectos profundos sobre a sociedade brasileira da época. Sua vida e seus crimes ilustram como questões de identidade, marginalização e violência eram tratadas em um período de intensa mudança social e cultural. Ao analisar sua trajetória de forma invertida, inicia-se por ver um personagem “injustiçado”, então passa-se a encontrar um monstro de proporções quase folclóricas e, depois, o assassino inimputável, o louco religioso, o escroque golpista e chegamos ao garoto agredido seguidas vezes pelo pai. Não há um Febrônio. Existem vários dentro de uma mesma leitura, e não é possível isolar apenas uma de suas facetas. Elas são tão antagônicas quanto complementares. Na inversão, vislumbramos, assim, uma melhor compreensão para os mecanismos de exclusão e a forma como a justiça e a medicina lidaram com ele que, como outros, era considerado “desviante”.

Esta cronologia precisa ser lida como resultado de fontes mistas. O laudo pericial, as matérias de jornal, os ofícios do processo legal e outras matérias que, de uma forma ou de outra, podem conter narradores não-confiáveis. O laudo é parado por declarações de um personagem sabidamente delirante, a mídia muitas vezes se confessa em sua sanha de sangue compartilhada pelos leitores e o processo legal, principalmente quando se pretende imparcial, mostra uma inabilidade para compreender as nuances do personagem. A cobertura midiática e a resposta pública aos atos de Febrônio demonstram a construção de narrativas de medo e a busca por bodes expiatórios dos anseios populares. A figura de Febrônio é, ao mesmo tempo, um símbolo das tensões e ansiedades da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX e um emblemático caso na psiquiatria forense, mas, ainda assim, estas duas faces mostram um simplismo atroz que justifica o aprofundamento deste estudo, bem como revela a complexidade de narrar sua história. Os mergulhos neste caso nos permitem explorar as interseções entre crime, loucura e espiritualidade, oferecendo uma janela para os dilemas e contradições de uma história que implode maniqueísmos e objetividades narrativas.



Figura 3. Febrônio índio do Brasil, em foto publicada na Gazeta de notícias, em 01 de Janeiro de 1928

3. Uma autobiografia mitopoética em forma de delirantes Revelações

Propõe-se aqui três provocações em paralelo, a saber: 1) O livro escrito por Febrônio pode ser compreendido como uma tentativa de autobiografia; 2) Esta autobiografia, por sua linguagem, se encaixa como literatura fantástica; e 3) As narrativas da mídia e os seus impactos na opinião pública elevaram Febrônio ao status de um personagem mítico-fantástico. Esta terceira será melhor desenvolvida no quarto capítulo dedicado à recepção da história de Febrônio nos jornais. De imediato, as hipóteses podem soar esdrúxulas, mas, se estamos fazendo a leitura de que a história de Febrônio não se resolve apenas pela realidade cotidiana e que a sua visão pessoal não se ancorava no mundo concreto, então vale o paralelo de Roas:

(...) a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade (Roas, 2014, p. 32).

Olhar para a biografia de Febrônio é estar diante de uma série de episódios dramaticamente ricos. Neste capítulo, focaremos em um fato que produz uma materialidade singular para este estudo. Em meio à pletora de peculiaridades dos feitos do “Filho da Luz”, destaca-se sobretudo a produção de um livro:

O livro de Febrônio foi publicado em 1926, e escrito no presídio de Ilha Grande. Da capa não consta o autor, o que dificultou a sua identificação em meio à biblioteca de Mário de Andrade. Febrônio “não o assinou, pois não o movia a vaidade da autoria, mas apenas os objetivos da sua missão”.¹³

Revelações do Príncipe do Fogo eterniza em suas páginas o olhar de Febrônio sobre a sua realidade mística. Embora seja difícil identificar com precisão os processos que o levaram a construir sua obra, pode-se olhar para a formação cultural brasileira em sua variedade de vertentes religiosas. Ainda assim, é pouco para conseguir compreender quais são as construções referenciais em Febrônio para escrever essas páginas que mesclam misticismo, loucura, poesia e obsessão. Compreender a palavra “revelações” como sinônimo ou tradução apropriada para “Apocalipse” é compreender como Febrônio, ao mesmo tempo que escreve sua mitopoética e monomito, também cria uma auto-revelação e, portanto, um auto-apocalipse. As delusões do autor se empilham sobre a contraditória escolha por não assinar o texto. Embora diversas passagens tenham sua experiência autobiográfica como parte da escrita, o nome

¹³ CALIL, 2015. p. 112

Febrônio, ou nenhum dos outros de seus nomes é mencionado, seja nas páginas ou na capa. Da mesma forma que ele escolhia uma persona e um nome adequados para cada um dos momentos de suas verdades, aqui o autor assume-se apenas como o “Príncipe do Fogo”, que traz as prometidas revelações impressas nas páginas.

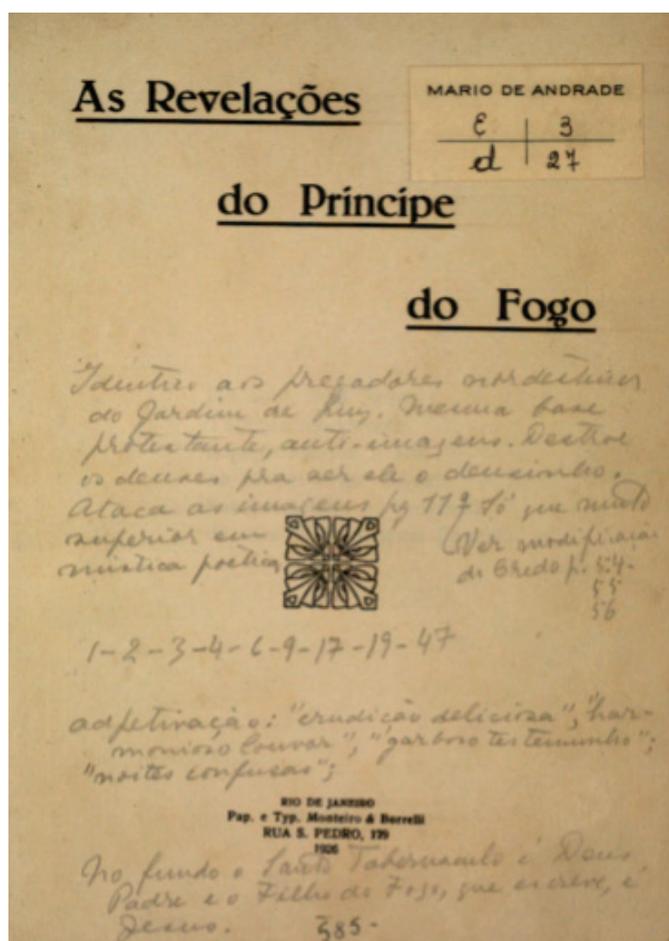


Figura 4. Segunda página de “Revelações do Príncipe do Fogo”. Facsimile a partir da cópia encontrada na Biblioteca de Mário de Andrade com suas anotações.

A produção desse livro concretiza o processo de distanciamento de seu autor em relação à sociedade e, para além dos tradicionais pactos ficcionais, o autor passa a acreditar na poética de sua escrita como elemento integrante de sua própria realidade. Em 1926, Febrônio Índio do Brasil chegou à editora R. Monteiro e Cia, localizada no número 179 da Rua São Pedro, no Rio de Janeiro, com um pacote enrolado em jornal. Ao desembulhá-lo, apresentou folhas de papel amassadas com um manuscrito escrito a lápis e tinta, cuja caligrafia era confusa e ilegível. Ele pediu que sua obra fosse publicada. O dono da gráfica recusou, afirmando que não podia aceitar um texto naquele estado. Alguns dias depois, Febrônio voltou com uma cópia

datilografada, mas não tinha dinheiro suficiente para pagar pelo serviço. Ele retornava regularmente à editora com pequenas parcelas de pagamento até conseguir totalizar os 800 mil-réis que custavam a edição. O editor relatou mais tarde, em interrogatório à polícia:

Depois disso, o negro voltou diversas vezes a minha loja, em épocas diferentes, levando exemplares de sua brochura que pagava à vista e que carregava em pacotinhos. Uma vez, eu disse ao negro que tinha tentado ler o seu livro mas que não tinha compreendido nada; ao que ele me respondeu, textualmente: - *Confesso que tudo isso é muito confuso, mas o senhor compreenderá melhor quando aparecer aqui, nesta capital e passear nu na Avenida, o Deus-Vivo.* (CENDRARS, 1976, p. 181)

Na criação de sua obra, Febrônio executa uma apropriação de símbolos religiosos preestabelecidos e os reconfigura para a sua cosmogonia com plena entrega e crença. Em outras palavras, ao escrever, ele abandona a realidade da vida cotidiana e cria a extensão de um estado de transe auto-induzido:

Todos os campos finitos de significação caracterizam-se por desviar a atenção da realidade da vida contemporânea. Embora haja, está claro, deslocamentos de atenção *dentro* da vida cotidiana, o deslocamento para um campo finito de significação é de natureza muito mais radical. Produz-se uma radical transformação na tensão da consciência. No contexto da experiência religiosa isto já foi adequadamente chamado “transes” (Berger; Luckmann, 1985, p. 43).

O autor de *Revelações* utiliza uma complexa rede de símbolos para criar uma narrativa na qual ele não é apenas um ser humano, mas um intermediário divino, guiado pelo Oriente, carregando o “Fiel Diadema Excelso” e cumprindo uma missão sagrada. Este título, assim como suas outras autodenominações, revela uma profunda conexão com as tradições bíblicas e representa uma tentativa de reivindicar um papel central no panorama espiritual e místico que ele constroi em suas revelações. Este sincretismo entre as referências do Velho Testamento, a cultura mística carioca e as visões pessoais de Febrônio apontam para problematizações da identidade espiritual, onde o egocentrismo e os delírios são temperados por uma erudição poética e literária. É igualmente inquestionável a dedicação erudita de Febrônio na construção de sua obra, que, apesar de imersa em delírios, revela um nível significativo de elaboração e conhecimento. Sua escrita traz uma capacidade poética singular, mas também um profundo engajamento com simbolismos religiosos e referências bíblicas, refletindo uma tentativa de criar um evangelho pessoal e, em certa medida, libertador, com reverberação nas vanguardas das primeiras décadas do século XX. Pode-se sugerir que o que realmente move Febrônio a produzir esta obra seja um anseio por legitimação e conexão com o universo à sua volta. Ainda segundo Berger e Luckmann:

A expressividade humana é capaz de objetivações, isto é, manifesta-se em produtos da atividade humana que estão ao dispor tanto dos produtores quanto dos outros homens, como elementos que são de um mundo comum. Estas objetivações servem de índices mais ou menos duradouros dos processos subjetivos de seus produtores, permitindo que se estendam além da situação face a face em que podem ser diretamente apreendidas (*op. cit.*, p. 53).

Trata-se, assim, de um anseio paradoxal, pois o resultado coloca Febrônio em uma posição de ainda maior distanciamento e marginalização, quase se inserindo e sendo aceito apenas pelos paralelos involuntários com processos criativos das vanguardas daquele período histórico. A manifesta obsessão do autor não se expressa de forma abertamente narcísica em relação à sua obra, uma vez que o livro não menciona seu nome. Em resposta a uma indagação do juiz sobre o motivo da publicação ser apócrifa, Febrônio respondeu: “Não assinei meu livro porque o Filho da Luz não tem nenhuma ambição de autor, e para ele é suficiente revelar ao gênero humano a missão do Príncipe do Fogo” (*idem*). A missão de divulgar suas revelações deveria se concretizar, e Febrônio se dedicou a percorrer o Rio de Janeiro vendendo sua obra. As abordagens do autor estão descritas no livro de Alexandre Eulálio, a partir da transcrição de uma conversa entre o historiador Sérgio Buarque de Holanda e o crítico literário Prudente de Moraes Neto:

Prudente: Você se lembra de como é que nós adquirimos os exemplares do livro do Febrônio? O episódio tem certo interesse. Eu estava com o Sérgio e nós fomos tomar um cafezinho perto do local onde eu tinha um escritório, Buenos Aires esquina com a Primeiro-de-Março. Estávamos conversando, sentados, quando chegou um sujeito com diversos fascículos e nos ofereceu para comprar.

Sérgio: Um livro de capa verde em estilo bíblico... Uma coisa surrealista, completamente louca.

Prudente: Eu então folheeí, li, achei engraçadas várias coisas que estavam escritas ali e comprei. Era barato, custava parece que dois mil-réis. Pouco tempo depois foi identificado o Febrônio como autor de vários crimes que tinham sido cometidos naquela ocasião e que estava intrigando a Polícia. Publicado o retrato do criminoso nós o identificamos como o sujeito que estava vendendo. Ele próprio nos vendeu o livro. Febrônio era uma figura extraordinária. Um dos crimes dele foi praticado em Niterói. Ele trouxe para o Rio o crânio da vítima embrulhado em jornal. Atravessou a baía, saltou no ponto das barcas, subiu a Rua São José correndo todas as lojas – a Rua São José era uma rua de grande comércio com casas de todos os ramos e de todos os gêneros. Correu todas aquelas lojas, pedindo uma lata ou uma caixa. Dizia: ‘Estou trazendo aqui um crânio e queria uma caixa para guardar o crânio’. Pois bem, os comerciantes todos o atenderam, não deram a lata ou a caixa porque não tinham, e o Febrônio só conseguiu uma já perto da Avenida Central. Não causou a menor curiosidade, ninguém se interessou em saber porque é que ele tinha um crânio, como é que o havia conseguido, o que era aquilo. (EULÁLIO, 1978, p. 270-271).

À primeira vista, pode ser tentador dizer que a obra de Febrônio é resultante indireta da Semana de 1922. No entanto, os objetivos e a origem da obra de Febrônio habitam muito mais o campo que forma as bases criativas do Manifesto Antropofágico do que são um produto dele. De forma involuntária, tangem-se ainda assim as metodologias interpretativas. Aos olhares externos, seria ingênuo estabelecer compreensões definitivas tanto para o livro de Febrônio quanto para uma obra Modernista. Em seu artigo, Carlos Augusto Calil observa que “alguma poesia comparece involuntariamente nesse livrinho secreto”, ao mesmo tempo em que faz um resumo preciso da *raison d'être* da obra ao dizer que:

Essas invocações acompanham um laborioso processo de autorreconhecimento e libertação, uma verdadeira construção do Eu, no plano mítico, por um mulato pobre, muito inteligente, marginalizado, cumprindo pena no presidio da Ilha Grande.¹⁴

Décadas antes, o psiquiatra Heitor Carrilho aponta, em seu laudo publicado no Arquivo Judiciário, que os escritos do autoproclamado profeta possuem:

(...) curiosos elementos de aplicação de suas idéas mysticas e supersticiosas e de toda a sua mentalidade. Feito de pequenos capítulos, que representam as revelações por elle recebidas, nos montes e nas ilhas desertas, graças à missão que se attribue, não é possível entendê-lo, tal o repositório de idéas absurdas e disparatadas que elle é.¹⁵

Como era de se esperar da postura médica da época, Carrilho observa o livro como mais um elemento para justificar a internação compulsória de Febrônio no Manicômio Judiciário. Não cabe a ele fazer julgamentos estéticos, que ficam encapsulados em uma qualificação razoavelmente crítica da “fantástica imaginação” de Febrônio. Em seguida, ele cataloga suas criações, que podem ser consideradas “artísticas”, como prova material de sua condição mental. Ainda assim, o laudo pericial traz adjetivações a obra afirmando que ele traz “um accumulo de ideas extravagantes, tecidas do mais absurdo e detestável mysticismo supersticioso”¹⁶.

O estudo da obra *Revelações do Príncipe do Fogo* pode ser considerado mais recente que os próprios estudos sobre a trajetória de seu autor, uma vez que, até o final dos anos 1990, acreditava-se que nenhuma cópia da obra havia sobrevivido. A própria dissertação de Glaucia Bastos, de 1994, atesta este desaparecimento. Foi levantada até mesmo a hipótese absurda de que o livro nem mesmo havia existido. Na edição do Correio da Manhã de 16 de setembro de 1927, o jornal sustenta a suposição da polícia de que Febrônio não havia escrito o livro, mas

¹⁴ CALIL, 2015. p. 102

¹⁵ CARRILHO, 1930, p. 136

¹⁶ Manuscrito do laudo pericial, 1929, p. 18. Grafias originais preservadas.

teria roubado os manuscritos. Essa ideia parece ter o intuito de desacreditar sua capacidade de escrever páginas com uma poética tão rebuscada.

Desconfia polícia que o livro que Febrônio fez publicar não seja dele, mas sim do cirurgião dentista Bruno Ferreira Gabina, cujo título o malvado furtou. (...) Está a polícia, agora, vendo se consegue descobrir o paradeiro dos originais. Onde teria deixado o Febrônio? Naturalmente jogou os fora, pois, uma vez que os tinha datilografados deles não precisava mais. A convicção das autoridades é de que Febrônio, a aproveitando-se do Estado de Gabina, tem furtados originais e mandado imprimir o livro, para passar como autor da estranha religião...¹⁷

Não há nenhum outro registro que apoie esta afirmação esdrúxula e motivada por um manifesto racismo. Os estudos sobre a obra são recentes. Embora não existam registros oficiais que determinem a destruição de todos os exemplares do livro por ocasião do frenesi midiático acerca dos crimes de Febrônio, é fato que até a descoberta de Calil de um exemplar na biblioteca de Mário de Andrade em fins dos anos 1990, não se tinha notícia de cópias disponíveis. Em sua dissertação de mestrado intitulada “Como se escreve Febrônio”, apresentada em 1994, Gláucia Soares Bastos relata a caça por um exemplar naquela ocasião:

Tão logo Febrônio foi recolhido à prisão suspeito de ser o responsável pelos referidos homicídios, todos os exemplares localizados de suas Revelações foram apreendidos e queimados. Embora não tenhamos encontrado nenhum documento que comprove esta afirmação, a mesma é tida como senso comum, e de fato não conseguimos ter notícia de nenhum exemplar ainda em circulação. Todas as pistas foram perseguidas: todas as bibliotecas conhecidas foram visitadas, mobilizamos um exército de amigos solidários em nossa busca, consultamos pessoas que haviam-se dedicado antes de nós a localizar o livro de Febrônio, até chegarmos à desconfiança de que As revelações do Príncipe do Fogo seriam apenas mais uma das alucinações de Febrônio. (falta a ref aqui)

A sugestão da obra e da destruição de todas as cópias serem outro produto delirante da mente de Febrônio provavelmente tem como origem o relato de Blaise Cendrars de que, a partir de seu encontro o “filho da luz” na prisão, redige o seguinte diálogo:

“Porém, teimoso, eu gritei ainda:

- Você não quer me falar, Febrônio?... Pois bem, escute... Eu não quero lhe aborrecer, só vou lhe perguntar uma coisa. Você escreveu mesmo um livro?... As Revelações do Príncipe do Fogo. E isso mesmo, não é?. Então, diga-me onde posso encontrá-lo? Corri todas as livrarias do Rio, ninguém conhece o seu livro. Então, o que é que você acha, você me dará o seu livro que eu gostaria de ler? Eu também escrevi um livro...

Um minuto passou, pesado, angustiante. E de repente Febrônio pulou e se jogou sobre as grades.

¹⁷ CORREIO DA MANHÃ, 16 DE SETEMBRO DE 1927, p. 3 - grafia corrigida

Os filhos da puta! - urrou. - Eles me bateram, os gorilas! Eles queriam conseguir meu livro mas eu não disse nada. Hoje eu sei pelo juiz que eles assim mesmo o acharam, e que a polícia o queimou. Putos! Gorilas!”¹⁸

O olhar deste conjunto interpretativo se dá através dos diálogos entre as variadas referências mitológicas representadas nas releituras da poética religiosa de Febrônio. A maneira como as diversas representações icônicas religiosas são processadas pelo autor compõe os fragmentos narrativos de sua obra.. A inexorável subjetividade, acompanhada do consequente hermetismo interpretativo, impede o estabelecimento de uma análise científica absolutamente assertiva. É possível apontar tangências com outras mitologias, que oferecem pistas para compreender minimamente a produção literária-mística de Febrônio. É possível, no entanto, localizar pontos origem que melhor se evidenciam:

No decorrer de seu texto, o Real Príncipe dos Príncipes Oriente referencia nominalmente quatro livros bíblicos, um indicativo de intertextualidade que nos fornece um norte no sentido de verificar as fontes nas quais bebeu o autor para a construção de seu relato mitopoético. São eles: Isaías, Apocalipse, Daniel e Gênesis. (MOSSAMBANI, 2021, pp. 103-104)

Estas fontes, no entanto, passam por filtros pessoais de interpretação para a redação de um suposto conjunto de textos que tem como objetivo comprovar um dogma a ser seguido. Nada de novo quando se trata dos Testamentos, corriqueiramente usados como mecanismo de imposição dogmática e alvo de leituras excessivamente subjetivas. Um exame do livro traz algo de melancólico, pois transita-se pela mente de uma pessoa que busca validação de sua jornada por meio da inserção de sua identidade em releituras de mitos judaico-cristãos. Compreende-se, assim, que a escrita desse livro é uma forma de registrar uma autobiografia, quando se entende que aos impulsos criativos do autor sucediam uma série de episódios de sua marginalização e, dentro dessas circunstâncias, ele busca essa legitimação pelo compartilhamento de sua crença subjetiva:

(...) a totalidade da vida do indivíduo, a sucessiva passagem pelas várias ordens de uma ordem institucional, deve ser tornada subjetivamente significativa. Em outras palavras, a biografia individual em suas várias fases sucessivas, institucionalmente pré-definidas, deve ser dotada de sentido que torne a totalidade subjetivamente plausível (Berger; Luckmann, 1985, p. 127)

Como resultado desse processo de legitimação, ele tenta encontrar uma função social ou mesmo, em sentido mais amplo, a sua razão de ser. Definindo suas ações na sociedade, mas

¹⁸ CENDRARS, 1976, p. 167

invertendo a ordem sugerida por Berger e Luckmann na qual “o ‘conhecimento’ precede os ‘valores’ na legitimação das instituições”¹⁹. Nesta inversão, Febrônio entra em descompasso e obtém como resultado o extremo inverso de seus anseios por validação. Ao usar referências culturais em um sincretismo, a expressão do autor para sua cosmogonia tem um movimento pendular entre o externo e o interno: “O universo simbólico oferece a ordem para a apreensão subjetiva da experiência biográfica. Experiências pertencentes a diferentes esferas da realidade são integradas pela incorporação ao mesmo envolvente universo de significação” (Berger; Luckmann, 1985, p. 134). Ao compreender a existência da obra, percebe-se uma necessidade existencial do autor por transcender a ficção consciente de uma mitologia para adentrar lugares do sagrado.

O pensamento mitológico opera dentro da continuidade entre o mundo humano e o mundo dos deuses. O pensamento teológico serve de mediação entre esses dois mundos precisamente porque sua continuidade original parece agora quebrada. Com a transição da mitologia para a teologia, a vida cotidiana parece menos continuamente penetrada por forças sagradas (*op. cit.*, p. 151).

Revelações é uma obra que só existe por conta do desdobramento das obsessões de Febrônio. Notadamente, a obra entra em uma relação simbiótica com os crimes sendo impossível dissociar um do outro. O crime ganha novas esferas de compreensão a partir da existência da obra, na mesma medida que a obra ganha ressignificado a partir dos crimes. Seu próprio desaparecimento, assim como seu resgate, justificam-se mais pela ligação com seus atos criminosos do que por uma qualidade literária. Nos dois casos, a obra é desmerecida. No primeiro, sob o olhar das autoridades da época, porque seria um livro maldito de um assassino e, por isso, deveria ser eliminado da face da terra. Na outra ponta, o livro se destaca pela peculiaridade de ter sido um delírio místico de um assassino inimputável. Neste capítulo, será exercitado um terceiro olhar. Um olhar para a obra *per se* e o autor *per se*. Naturalmente, é impossível e seria equivocado ignorar os atos de Febrônio e suas conexões com o livro, mas seguiremos também o caminho de Mário de Andrade que, sobretudo, olha para as palavras e seus significados.

Deve-se merecidamente destacar aqui o belíssimo trabalho que Giovane Mossambani fez em sua dissertação. O pesquisador estabelece paralelos sólidos da poética de Febrônio com narrativas bíblicas e além. Em sua jornada, Mossambani faz ainda um potente exercício de dramatização da história em volta da impressão do livro, criando uma narrativa do ponto de vista do atendente da gráfica Monteiro e Borrelli:

¹⁹ Berger; Luckmann, 1985, p. 129

“Só pode ser piada”, pensou o atendente. Permaneceu impassível por um momento, esperando que Febrônio lhe revelasse a pegadinha, mas o cliente ainda permanecia sério e, ao se atentar para as folhas, o homem da papelaria percebeu que era um manuscrito. “Infelizmente não posso fazer nada com isso” – o tipógrafo quebrou o desconfortável silêncio– “não posso aceitar um manuscrito apresentado em tão deplorável estado”. O cliente insistiu, franziu o cenho e quase implorou para que seus escritos fossem publicados. A contragosto, o tipógrafo sugeriu a solução: “se me voltar com essa coisa datilografada, eu consigo mexer com ela”. O cliente saiu estranhamente motivado. (MOSSAMBANI, 2021, p. 16)

Esta introdução é uma calorosa abertura para um trabalho de investigação no qual, conforme analisa Mossambani, *Revelações do Príncipe do Fogo* se torna uma tentativa de sistematizar sua visão de mundo em torno de uma narrativa mitopoética, onde Febrônio se posiciona como um personagem central, carregando o fardo de uma missão divina. O conceito de mitopoética individual ajuda a compreender como Febrônio cria um sistema simbólico que articula sua identidade e visão de mundo. A resignificação de elementos bíblicos, como o dragão apocalíptico e o fogo purificador, demonstra uma apropriação criativa da tradição religiosa, transformando-a em uma narrativa pessoal que desafia a normatividade cultural. O objetivo de Mossambani, defendido em sincronia com o início desta pesquisa, está em lugar semelhante para atender a este capítulo. Compreender a escrita de Febrônio como uma criação literária e, portanto, uma ferramenta que uma figura à margem da sociedade usou para tentar se expressar amplamente. Ele fez isso usando os paralelos religiosos que regem e pairam sobre a cultura brasileira. Febrônio se entende como autor e protagonista em uma narrativa mística, mítica e, portanto, fantástica.

O Príncipe é o herói que vem da direção do sol nascente, é um herói diurno. A mitopoética de Febrônio traz à tona a herança de diversas referências simbólicas e a história do Príncipe do Fogo antropofagiza outros heróis mitológicos para garantir sua própria existência. (MOSSAMBANI, 2021, p. 141)

Esse percurso de análise nos permite reconhecer *Revelações do Príncipe do Fogo* como uma obra que transcende o simples registro de um delírio ou uma defesa excêntrica de crenças pessoais. É um manifesto de existência criado por alguém que se via à margem de sua época, mas que soube recorrer ao poder simbólico das narrativas para afirmar sua identidade. Como bem observa Mossambani, o texto não apenas recolhe fragmentos de mitologias e tradições religiosas, mas os transforma em uma mitopoética individual que resiste à normatividade cultural e à marginalização imposta. Nesse sentido, Febrônio não é apenas um narrador ou protagonista de sua criação; é também o arquiteto de um universo simbólico que

dialoga com os aspectos de expressão da subjetividade diante de tensões junto à identidade cultural, traumas e exclusão social.



Figura 5. Segunda capa de *Revelações do Príncipe do Fogo*

3.1. Ameaças e hesitações do Príncipe do Fogo

A combinação de crimes e rituais constroi um “universo fantástico” em torno de Febrônio que se sustenta inteiramente nas linguagens de leituras externas (adaptações, reportagens, laudos, et), mas não se pode ignorar a linguagem interna manifestada na escrita de *Revelações do Príncipe do Fogo*. Essa construção profético-poética torna-se um reflexo de sua tentativa de legitimar seus atos violentos. Para ele, uma verdade construída pelos delírios místicos; para olhares externos, o papel do fantástico se reforça como um mediador entre

realidade e ficção. Vivenciar este tipo de narrativa é tão orgânico quanto estranho à experiência humana.

Experienciar o fantástico parece ser uma experiência acidental semelhante a outras experiências que se situam fora do fluxo de sentidos da vida cotidiana. Uma experiência fugaz e transitória que mantém vínculos com a essência da vida diária que as referencia. Verificamos que o fantástico pertence ao grupo de experiências do ser humano relacionadas a fenômenos incompreensíveis ou inclassificáveis, que provocam comoções brandas ou profundas. Constatamos a dificuldade em conceituar tais fenômenos, mas compreendemos que eles têm um excedente de significação para além dos sentidos da moral e da ética. Sabemos agora que essas experiências subjetivas fazem parte dos processos cognitivos humanos de estranhamento e de familiarização. (Gonzaga Motta, 2006, p. 61)

O “fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2019, p. 100). Para este diálogo, ignoramos as implicações excessivamente impositivas de Todorov que, em boa parte, são por demais cerceadoras, e usamos algumas de suas reflexões com as aberturas necessárias para compreender as amplitudes na construção da escrita fantástica. Neste sentido, em aberta oposição a Todorov, está Roas, que amplia as barreiras da conceituação do fantástico. Neste embate, as proposições de ambos contribuem para este debate. Se, por um lado, Todorov compreende o espectro entre o estranho e o maravilhoso como campos do fantástico, por outro, acaba por excluir estilos e obras que testam os limites impostos por ele em uma área que propostas definitivas como estas não têm espaço. Portanto, os diálogos estabelecidos aqui usam suas reflexões com uma adequação de amplitude crítica e atualizada. Há uma chave de leitura oferecida pelo próprio Todorov que re-abre esta porta. Um dos termos centrais para compreender o fantástico é a concepção da palavra “estranho”, que tem como plataforma de origem o *Unheimlich*²⁰ de Freud. O conceito está ligado à quebra ou distorção do que nos é “familiar”:

Reza a experiência que o que é tradicional, habitual e ancestral é amado e digno de confiança para a maioria das pessoas; e que elas recebem o novo e o inabitual com desconfiança, desconforto e até hostilidade (misoneísmo). Isso é, em grande parte, esclarecido pela dificuldade em estabelecer rápida e plenamente as conexões de ideias que o objeto se esforça por fazer com o campo representacional anterior do indivíduo — ou seja, o domínio do intelecto sobre a coisa nova. (Freud, 1919, p. 12)

²⁰ A obra *Das Unheimliche*, de Sigmund Freud, publicada originalmente em 1919, foi traduzida por vezes como “O Estranho”, em outra como “O Inquietante”, “O Infamiliar”, ou, como é o caso da edição usada aqui, como “O Incômodo”.

O termo perpassa pela forma como se observa as narrativas sobre Febrônio Índio do Brasil. O fantástico, por meio do *estranho*, opera como um dispositivo essencial para tensionar os limites entre o real e o imaginário, permitindo uma compreensão mais profunda das ambiguidades que envolvem sua figura. Seu livro *Revelações do Príncipe do Fogo*, escrito durante o confinamento, emerge como um objeto central nessa interseção, mesclando elementos da tradição bíblica com delírios místicos que desafiam as categorias de lógica e racionalidade. Para o leitor, ele apresenta um dilema fundamental: estaria diante de um profeta visionário, portador de uma mensagem divina, ou de um louco, cujas ideias são fruto de uma mente profundamente perturbada?

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. [...] Conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário. (TODOROV, 2019, pp. 30-31)

Essa “hesitação”, que Tzvetan Todorov identifica como a essência do fantástico, é intensificada pela narrativa do próprio autor, que se autodenomina “Filho da Luz” e atribui um significado quase cósmico às suas ações, tornando impossível uma categorização definitiva entre o sagrado e o patológico. *Revelações* provoca a hesitação do leitor entre interpretar a obra como fruto de delírio ou como uma expressão genuína de misticismo. O texto de Febrônio cria essa oscilação entre o estranho (uma mente humana desorganizada) e o maravilhoso (uma mensagem divina). A construção narrativa do livro, cuja essência e existência jamais se destacará por completo da biografia do autor, opera nesse limiar, reforçando o papel do fantástico como mediador entre o real e o imaginado.

Esse mesmo caráter ambíguo é amplificado na forma como Febrônio foi representado pela mídia da época. As coberturas jornalísticas, frequentemente impregnadas pelo sensacionalismo, transformaram os crimes e rituais de Febrônio em uma espécie de narrativa épica, na qual o criminoso se tornava ao mesmo tempo um “monstro” e um personagem quase folclórico. Esse conjunto de notícias não apenas relatava fatos, mas os reinterpretava, imbuindo-os de elementos que ressoavam com o imaginário popular, como o uso de símbolos religiosos e a ideia de possessão ou loucura mística. Aqui, o fantástico age como um mediador: os relatos oscilam entre o real e o sobrenatural, tornando Febrônio uma figura que simultaneamente pertence e escapa ao mundo humano. Neste campo, o livro *Revelações do Príncipe do Fogo* também se torna um elemento central para as leituras do personagem. Há

algo de paradoxal nessa construção midiática. Como poderá ser visto no quarto capítulo, no qual abordo as formações narrativas de Febrônio pela mídia, as linhas editoriais dos periódicos da época optaram por sistematicamente desmerecer o livro ao mesmo tempo em que pintam um retrato monstruoso de seu autor. Nesta dualidade mora a incerteza, e é campo fértil para que o diálogo com o público edifique a mítica do personagem. “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. [...] Conceito de fantástico se define, pois, com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 2019, pp. 30-31). Essa oscilação entre o real e o sobrenatural descrita por Todorov é evidente na construção midiática de Febrônio. Para Roas, no entanto, o fantástico se define como uma **ameaça** à ordem do real. Sua contra-argumentação com Todorov é manifesta:

Como bom estruturalista, Todorov propõe um modelo imanente, um modelo que permita definir o fantástico a partir do interior do texto e que, sobretudo, tenha uma validade geral. Com isso quer evitar, entre outras coisas, que a “fantasticidade” de uma narrativa dependa da reação do receptor, porque nesse caso o critério do fantástico se situaria fora do texto, na experiência pessoal de cada indivíduo que se aproximasse da obra. Mas Todorov não leva em conta que não existem leitores isolados, autônomos, e sim que estamos todos imersos em um contexto sociocultural que nos condiciona em múltiplos aspectos. No que se refere estritamente ao problema que estamos estudando, é evidente que todos compartilhamos uma ideia do real, do possível, e essa ideia é a que nos permite avaliar e compreender o fantástico, e não o simples sangue-frio que um leitor possa mostrar (ou não) diante de um determinado texto (Roas, 2014, p. 149).

As emoções que se apresentam como variáveis importantes nas propostas de Roas são também escoradas na construção midiática de Febrônio. As narrativas jornalísticas, ao alternarem entre sua monstruosidade e sua espiritualidade, criam uma tensão que nunca é resolvida, mantendo-o em um espaço limítrofe entre a figura histórica e o mito popular.

Nas adaptações artísticas baseadas em Febrônio, que também serão tratadas em capítulos adiante, o fantástico tem papel igualmente central. Obras teatrais e cinematográficas que revisitam sua história frequentemente abraçam essa ambiguidade, exagerando os elementos místicos e simbólicos para provocar no espectador a mesma hesitação descrita por Todorov. Por exemplo, a tatuagem no peito de Febrônio com a frase “Eis o Filho da Luz” – ao mesmo tempo uma marca de sua identidade e uma ferramenta de ritual – é reinterpretada como um símbolo enigmático, sugerindo tanto uma missão divina quanto uma manifestação do seu delírio. “Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”

(TODOROV, 2019, p. 36). Da mesma forma, as representações artísticas buscam envolver o espectador em um estado de “quase acreditar”, no qual o significado dos rituais e os símbolos de Febrônio nunca se resolvem completamente. A tensão entre o divino e o delirante é amplificada, mantendo vivo o núcleo do fantástico. Em meio a um evidente embate entre as visões de Roas e de Todorov, faço uso de elementos de ambas. Compreendo, no entanto, que as diretrizes conceituais estabelecidas por Todorov são mais úteis quando não se adere rigidamente ao engessamento imposto pelo próprio autor. Enquanto isso, Roas, embora também dialogue com Todorov, equilibra reverência e olhar crítico ao traçar caminhos tanto definidos quanto mais abertos e generosos ao debate.

A figura de Febrônio Índio do Brasil provoca uma hesitação interpretativa que ressoa diretamente com o conceito de fantástico de Todorov. O diálogo entre a carga simbólica em seus atos violentos e seu livro *Revelações do Príncipe do Fogo* não oferecem uma resposta definitiva sobre a natureza de suas crenças e motivações, mas, ao mesmo tempo, estão irrevogavelmente interligados. Suas ações podem ser explicadas como resultado de uma insanidade diagnosticada, que encontra respaldo em laudos psiquiátricos da época. Contudo, para outros, o fervor místico que Febrônio expressava – materializado em suas tatuagens, textos e rituais – poderia ser lido como um exemplo extremo de convicção religiosa, um tipo de crença que transcende o ordinário e se aproxima do sobrenatural. Ler seu livro é penetrar na sua fantasia e estabelecer uma conversa entre um pragmatismo racional e o estranho/maravilhoso. Esta lacuna é justamente preenchida pelo conceito de Todorov: “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. [...] Essa hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão” (TODOROV, 2019, p. 37). O impacto da obra de Febrônio, ainda que silencioso, sobre seus poucos leitores na época, reflete essa condição do fantástico. A mitopoética de Febrônio é corpo de exemplo para o espaço de hesitação. Em *Revelações do Príncipe do Fogo*, ele apresenta um universo simbólico em que combina referências cristãs, misticismo pessoal e fragmentos poéticos, criando um texto que se assemelha tanto a uma obra literária quanto a um evangelho. Há uma característica fundamental para entender o modo como *Revelações* opera dentro do fantástico. Tanto o leitor quanto Febrônio como autor-personagem vivem essa hesitação, perpetuando a ambiguidade que é central à narrativa. “O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade tal qual

existe na opinião comum” (TODOROV, 2019, p. 47). Os crimes de Febrônio também amplificam essa ambiguidade. Seu *modus operandi* – que incluía tatuagens místicas nas vítimas, violência sexual e assassinatos que ele justificava como parte de um ritual espiritual – complica qualquer tentativa de atribuir a seus atos uma explicação simples. Eles poderiam ser lidos como resultado de impulsos patológicos, mas também como manifestações de uma religiosidade distorcida e profundamente idiossincrática. O impacto disso na sociedade brasileira do início do século XX foi profundo, gerando uma narrativa midiática que explorava tanto a monstruosidade do assassino quanto o fascínio pelo misticismo que ele incorporava.

Da mesma forma que Roas critica Todorov por compreender que a sua definição excluiria do fantástico a célebre *A Volta do Paraíso* (1898), de Henry James, o mesmo também poderia ser aplicado para a narrativa do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. Todorov condiciona a existência do fantástico à presença obrigatória do sobrenatural. A obra de Henry James fundamenta-se justamente na ambiguidade dos espectros de fato se manifestarem ou serem apenas imagens projetadas pela cabeça da preceptora que protagoniza a história. Acompanhamos a narrativa por seu olhar e pelos traumas que direcionam sua cognição, mas não se define uma verdade definitiva para o fantástico como sobrenatural ou não. Por sua vez, o filme de Wiene conta a história do secular sonâmbulo Cesare que, sob o comando do terrível Caligari, assassina pessoas no meio da noite. Em princípio, a premissa de um controle psíquico do homicida estaria dentro da condição de Todorov, mas, ao final do filme, vemos que toda a história era fruto da imaginação delirante de um homem internado em um hospício. Sendo assim, a explicação racional remove todos os ambientes sobrenaturais da narrativa e estaria, pela lógica todoroviana, fora do fantástico. Roas defende que esta condição é falha. Sua condição para o termo é mais ampla “(...) para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (Roas, 2014, p. 31).

Assim como em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o delírio literário de Febrônio e a construção midiática fazem parte do arcabouço de elementos para compreender sua trajetória. A crítica e a sociedade da época, assim como os estudiosos e artistas que revisitaram sua história, encontraram em Febrônio um enigma que não se deixa encerrar em definições fáceis. No apontamento de Todorov, o fantástico não é resolvido, mas persiste no limiar entre o real e o imaginado, entre o racional e o sobrenatural. Febrônio encarna essa tensão, tanto em suas ações quanto nas narrativas que o cercam. Ele desafia explicações claras e, ao fazê-lo, insere-se em

um espaço que vai além da criminologia ou da psiquiatria, aproximando-se do território literário e cultural onde o fantástico reina. Assim, sua história não apenas ilustra a teoria de Todorov, mas também oferece uma oportunidade única de observar como o fantástico pode emergir de figuras e eventos históricos. No caso de Febrônio, o fantástico não apenas habita sua própria escrita e os relatos sobre ele, mas também se torna o meio pelo qual ele é continuamente reinterpretado e reconstruído, seja como criminoso, mártir, louco ou mito.

3.2. *O olhar de Mário para o “Poeta Mystico”*

Não há fuga para que sejam levadas em conta nesta análise as notas feitas pelo escritor Mário de Andrade sobre a obra, tendo em vista que o fac-símile usado para este estudo é uma digitalização da cópia repleta de anotações a lápis encontrada na biblioteca do autor modernista. Embora a maior parte de suas marcações sejam destaques a passagens, em outros pontos, existem comentários exaltando a qualidade poética da escrita de Febrônio. Sendo assim, a leitura a ser realizada neste segmento do estudo deverá alternar entre o reconhecimento sócio e a estrutura literária da obra, classificada por Andrade como portadora de “erudição deliciosa”. Em um artigo escrito para o jornal O Estado de São Paulo, o autor de Macunaíma confessa uma apreciação literária pelo livro de Febrônio, que encontrou guardada na biblioteca do modernista após sobreviver à destruição pelas autoridades. Andrade inicia sua análise constatando a repetição de surgimentos de profetas auto-proclamados ao longo da história brasileira.

Eu desconfio bastante de que nas curiosas manifestações de religiosidade coletiva, nas diversas “caraimonhagas”, nos Canudos e Joazeiros que surgem periodicamente pelo Brasil, entra também com boa carga de culpa o nosso apregoado individualismo. Ele é que em grande parte leva à criação desses ensimesmados deusinhos de meia-tigela que com tamanha facilidade se substituem às vagas noções de um Deus ritual, apreendidas desde a infância. E ainda em grande parte deve ser esse mesmo individualismo que, auxiliado pelas condições culturais e sociais, pelo ruralismo persistente mesmo em cidades grandes do país facilita o imediato desapego às tradições religiosas e provoca as ondas adesistas que com tanta rapidez se formam em torno desses deuses novos, prometedores mais recentes de uma vida melhor.²¹

A introdução de Mário de Andrade toca em aspectos da história social e religiosa do Brasil, com foco em episódios situados em Canudos e Joazeiro. Ambos podem ser considerados referenciais na compreensão das dinâmicas de religiosidade popular e movimentos sociais no país. Ao sugerir o individualismo, muitas vezes apontado como uma

²¹ Mário de Andrade em “O Poeta Mystico”, O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1939

característica marcante da cultura brasileira, Andrade aponta para a importância deste ponto como elemento de papel central na formação desses movimentos. Naturalmente, o mesmo pode ser aplicado à figura de Febrônio Índio do Brasil, na qual se ilumina uma característica distintiva da construção da identidade social brasileira. Esse individualismo não se limita apenas à proeminência do eu sobre o coletivo em termos de comportamento ou ética, mas também se manifesta na forma como indivíduos, enfrentando contextos de marginalização e exclusão, emergem como líderes carismáticos capazes de mobilizar seguidores em torno de visões religiosas e sociais alternativas. Ao contrário de Antônio Conselheiro e Padre Cícero, Febrônio não construiu uma base volumosa de seguidores, excetuando-se o pontual caso de Jacob Edelman, que apenas aponta para uma possibilidade não frutificada de direcionamento místico do olhar de Febrônio.

Ao longo da história brasileira, os ambientes foram propícios para que a formação social, marcada por um sistema rígido de estratificação, abrisse frequentemente caminho para que uma série de segmentos da população à margem dos benefícios do desenvolvimento econômico e social buscasse e criasse figuras de referência espiritual para preencher espaços de contraponto à manifesta carência material de ordens mais básicas. Em meio a essas condições, figuras como Antônio Conselheiro, em Canudos, e Padre Cícero, em Juazeiro, surgiram como líderes messiânicos que propunham modelos sociais e espirituais alternativos, desafiando tanto a ordem religiosa estabelecida quanto a ordem política e social. Febrônio Índio do Brasil, por sua vez, representa uma outra face desse individualismo. Suas visões de misticismo e práticas que se construíram através de choques e fusões com as normas sociais e religiosas, ilustra como o individualismo no Brasil pode se manifestar em formas de expressão espiritual cujo desvio significativo se oferta como caminho alternativo a condição daquele que é prospectado como possível fiel. A atração e a influência que Febrônio usou em sua construção mística, aliadas ao conceito de individualismo articulado por Mário de Andrade, pode ser comparada a movimentos neopentecostais nos quais se torna evidente a ênfase dada à experiência religiosa profundamente pessoal e direta com conceitos do divino. Líderes religiosos que fazem uso de um roteiro de cultos comumente formado pela promoção de encontros emocionais intensos, que podem incluir curas, falar em línguas e profecias, são apresentados como imposta evidência da presença e da ação direta de Deus.

Essa abordagem personalizada da experiência religiosa pode ser manipulada para reforçar a lealdade à instituição tendo como base o foco nas interpretações e nos interesses particulares de cada fiel. É assim construída uma noção de autonomia e responsabilidade individual diante da leitura mística. Enquanto essa autonomia pode empoderar os indivíduos,

incentivando-os a buscar uma relação pessoal com o divino, também pode ser manipulada para responsabilizar os fieis por seus próprios infortúnios, atribuindo falhas e dificuldades a uma falta de fé ou comprometimento. Esses líderes e seus movimentos, embora distintos em suas especificidades, compartilham uma base comum no individualismo apontado por Mário de Andrade: a capacidade de articular e encarnar aspirações coletivas de transformação social e espiritual em contextos de adversidade e marginalização. Este individualismo, portanto, não é meramente uma questão de autoafirmação isolada, mas uma dinâmica elaborada em que indivíduos, por meio de suas ações e liderança, tornam-se catalisadores de movimentos coletivos que refletem tanto as tensões quanto as possibilidades inerentes à sociedade brasileira. Em estudo sobre manifestações de religiosidades na contemporaneidade, D'Andrea reflete sobre caminhos possíveis em direção a estes padrões de dinâmicas de fé:

Como o advento do individualismo moderno, é possibilitada uma nova articulação entre “religião” (racionalizações éticas totalizantes) e “magia” (práticas para satisfação de demandas individuais). O resultado da autonomização crescente do sujeito (mesmo em contextos limitantes) é a diluição das fronteiras entre ética e ação, através do acentuado intercâmbio entre religião ética e magia irracional (irracional no sentido weberiano, ou seja, o de não se submeter a nenhuma racionalização religiosa mas a interesses mundanos do indivíduo). A relação dualista natural-sobrenatural foi abalada por concepções multidimensionais que os confundem: o natural adquire um aspecto cósmico ao mesmo tempo em que o “sobrenatural” se transforma num espaço de atuação individual. A “magia” se estabelece assim como recurso instrumental técnico, sujeita a explicações racionais, horizontais, dessacralizadas. Desta forma, é um equívoco falar em reencantamento em contextos de alta reflexividade.²²

A trajetória de Febrônio, assim como as de Antônio Conselheiro e Padre Cícero, sugere que o individualismo no contexto brasileiro deve ser entendido como a busca por identidade, pertencimento e significado em uma sociedade marcada por disparidades econômicas e a constante negociação entre o tradicional e o novo. No caso de Canudos, sob a liderança de Antônio Conselheiro, no final do século XIX, não se trata apenas de um fenômeno religioso, mas de algo que carrega abertamente elementos sociais e políticos, refletindo as tensões e os descontentamentos das populações desprovidas no sertão baiano contra as elites e a recém-proclamada República. A vila de Canudos passaria a ser vista como um símbolo de resistência contra a opressão e um refúgio para aqueles que se sentiam marginalizados pelo governo central. A brutalidade da campanha militar contra Canudos, que resultou na destruição da vila e na morte de milhares de seus habitantes, evidencia a dificuldade do Estado em lidar com movimentos que ora desafiam ordens estabelecidas, ora se estabelecem como parceiros na administração de poder.

²² D'ANDREA, 2000. p. 114.

Por outro lado, o episódio de Juazeiro, liderado pelo Padre Cícero no início do século XX, mostra uma dinâmica bem distinta. Embora também emergisse de um contexto de forte religiosidade popular e descontentamento social, Juazeiro conseguiu negociar um espaço dentro da ordem política e social da época, transformando-se em um centro de peregrinação e influência política regional, sem enfrentar a mesma repressão violenta que caracterizou a experiência de Canudos. Mário de Andrade, ao mencionar esses episódios, chama atenção para o modo como o individualismo, aliado às condições culturais e sociais específicas do Brasil, como o ruralismo e as flutuações nas tradições religiosas, pode favorecer o surgimento de lideranças carismáticas e movimentos religiosos que prometem novas ordens e, assim, ofertam abstrações de esperança para aqueles que anseiam por algum tipo de espiritualidade que dialogue com suas necessidades. Esses movimentos, por sua vez, desafiam as estruturas de poder estabelecidas, refletindo as complexidades e contradições da sociedade brasileira. Portanto, a citação de Mário de Andrade não apenas destaca a recorrência de movimentos de religiosidade coletiva no Brasil, mas também convida a uma reflexão sobre as condições sociais, culturais e econômicas que propiciaram e ainda propiciam o florescimento dessas manifestações. Como introdução ao livro místico de Febrônio, sua reflexão serve de base para compreender um Cícero ou um Conselheiro às avessas que, em vez de fazer sua fé se construir sobre os desprovidos materiais e espirituais de seus fieis, vira um ponto de fuga e fé para o próprio profeta auto-proclamado. Em suas visões, por mais que acreditasse na esperança de ter fieis (“ainda que pelo uso da força”), Febrônio trazia sua ideação de crença sobretudo como ferramenta de provimento identitário e religioso para si próprio.

A resenha de Mário de Andrade segue demonstrando sua surpresa e fascínio com a inesperada habilidade lírica de Febrônio: “mas confesso que em muitas das suas passagens ele me despertou uma verdadeira admiração e um inesperado sentimento de beleza poética”²³. Há uma permanência constante de sua postura em fazer uma leitura distante daquilo que seu autor representara em termos jurídicos e, naturalmente, das intenções de espiritualidade do texto. Mesmo diante de sua inequívoca empolgação com a rusticidade poética da obra, Andrade preserva sua conduta de crítico literário durante todo o texto, mantendo esse equilíbrio antagonizando emoções entre uma frase e a seguinte: “O autor era um desses místicos populares, perfeitamente identificável aos protestantizados pregadores do Jardim da Luz. Só que de um valor lírico excepcional.”²⁴. Em seguida, o modernista faz referência a uma passagem do livro de Febrônio que evoca uma imagem que cita abertamente uma referência

²³ Mário de Andrade em “O Poeta Místico”, *O Estado de São Paulo*, 12 de novembro de 1939.

²⁴ *idem*.

bíblica extraída do Livro de Daniel, Capítulo 7. Esta passagem é conhecida por suas visões proféticas de reinos em conflito e a vinda de um reino eterno liderado por um “Filho do Homem”, mencionado no versículo 13, e que a ele foi dado “o domínio, e a honra, e o reino, para que todos os povos, nações e línguas o servissem; o seu domínio é um domínio eterno, que não passará, e o seu reino tal, que não será destruído”²⁵. A passagem e o título não apenas ressoam com o misticismo e a narrativa épica encontrados nas escrituras de Febrônio, como explicitam as origens da insígnia tatuada em seu peito. O Capítulo 7 do Livro de Daniel descreve uma série de visões noturnas nas quais Daniel vê quatro grandes bestas emergindo do mar, cada uma representando reinos terrestres que surgem e caem ao longo da história. As gigantescas bestas simbolizam cada uma a sucessão de impérios e o tumulto político e espiritual ao longo da história da civilização. A visão culmina com a aparição do “Filho do Homem” com os poderes acima descritos e de significados apropriados pelo autor de *Revelações*, que o coloca como campeão em embate contra os reinos temporais e corruptíveis das bestas.

Febrônio Índio do Brasil, em sua obra, parece ecoar essa temática bíblica, traçando um paralelo entre a luta espiritual descrita por Daniel e sua própria visão de uma jornada mística. A descrição de um “santo valente e guerreiro fero”, que desce das alturas para combater as forças do mal nos “vales escabrosos”, reflete a luta entre o bem e o mal, entre a ordem divina e o caos representado pelas bestas. Assim como o “Filho do Homem” de Daniel é apresentado como um libertador e um rei eterno, a autoimagem de Febrônio sugere um retorno triunfante à ordem e a justiça, tema recorrente nas tradições apocalípticas. Ao utilizar a referência a Daniel, Febrônio não só se insere numa longa tradição de interpretação e reinterpretação de textos sagrados para expressar visões espirituais contemporâneas, mas também coloca sua própria jornada e missão no contexto de uma batalha cósmica entre forças opostas. Essa abordagem amplifica a importância de sua mensagem, sugerindo que a luta contra as “fortes bestas e vis dragões” é tanto representação de sua “missão” quanto um componente de um drama espiritual mais amplo. Febrônio e Daniel compartilham temas de luta espiritual, redenção e a promessa/esperança de um reino eterno de justiça e paz. Tanto um quanto o outro utilizam imagens de conflito e triunfo para comunicar suas visões de fé. A postura belicosa que se repete em diversas passagens bíblicas serve, portanto, de justificativa na visão de Febrônio para seu posterior “emprego da força”. O autor profeta toma as vestes de Daniel e assume o papel de luta: “volve em turba, o sangue batalhado; triunfou; o céu e o menino do Santo Terçado eis aí,

²⁵ Dn 7:14

oh humanidade, o teu rei é um grande guerreiro e não o maior covarde!”²⁶. Após o elogio e o entusiasmo com a passagem e a articulação pretensamente profética, De Andrade maliciosamente se diverte com a inconsistência das habilidades do autor com a língua portuguesa apontando inúmeros erros de concordância no texto e que “o Príncipe do Fogo embora pregue a concórdia é o mais feroz inimigo da concordância gramatical que nunca encontrei nas minhas viagens pela literatura popular.”²⁷. Na sucessão de opiniões que se opõem, De Andrade já segue para seu contraponto:

Mas o Príncipe do Fogo era bastante lido, principalmente do Apocalipse que o deslumbrou e cuja mística imaginosa o inspira. Assim transportado para grandes visões assombradas, o poeta criou um livro muito obscuro que é difícil interpretar claramente em seus princípios, direi... genealógicos. Logo de início, numa linguagem abracadabrantemente contraditória, anunciando a morte dos deuses.²⁸

A resenha se refere a uma passagem do texto de Febrônio que decreta: “certifico-vos que estão dissolvidos e bem assim, toda e qualquer espécie de ilusões que denominam deuses” (BRASIL, 1926. p.1). A postura do suposto profeta revela suas dissociações com o real em direção a uma grandiosidade suprema, eliminando a possibilidade de diálogo com outras crenças ou doutrinas. Ele se mune de palavras para dar a si mesmo uma identidade divina subjetivamente inquestionável e intransponível. Este posicionamento não apenas destaca a autoridade que ele reivindica sobre o espiritual e o divino, mas também sinaliza uma exclusividade na sua autoatribuída divindade. Essa exclusividade é remanescente do monoteísmo judaico-cristão, no qual a existência de outros deuses é fervorosamente negada em favor de um único Deus verdadeiro, como expresso no primeiro mandamento do Decálogo. Contudo, ao contrário das tradições monoteístas, que buscam uma relação dialógica com o crente, a postura de Febrônio parece fechar as portas para qualquer forma de interlocução ou questionamento. Este movimento desloca o locus da divindade das escrituras sagradas para a sua pessoa e reconfigura o panorama religioso, propondo-se como o único ponto de referência válido na busca espiritual. Com a intenção de endossar seu decreto, conforme notado por Mário de Andrade, Febrônio passa a elencar seus autopromulgados títulos “nesta notável enumeração”²⁹:

Eu o altíssimo Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador dos universos reunidos, o real Príncipe dos Príncipes Oriente, o legítimo herdeiro da real Coroa do Eterno Reino por cláusula expressa em Direito eterno no sacrossanto Trono da Vida, o Santo-Vivo do

²⁶ BRASIL, 1926. p. 31

²⁷ Mário de Andrade em “O Poeta Mystico”, O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1939

²⁸ idem

²⁹ Mário de Andrade em “O Poeta Mystico”, O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1939

tronco nascido, o gênio da pureza denominado Santo dos santos, a pedra viva do monte santo caída, o Capitão de Armas, o General de Batalha, em missão à terra. Santo Guerreiro e Defensor Perpétuo do Santuário do Tabernáculo no Testemunho que há no Céu; o que testifico e dou testemunho desta grande Sentença.³⁰

Em uma análise de possíveis etimologias para esses títulos, encontram-se tangências com passagens da iconografia judaico-cristã, sobretudo no Velho Testamento. Na comparação entre as passagens de “Números 1” da Bíblia e o segmento de apresentação de Febrônio, revela-se uma intertextualidade e apropriação de elementos e simbologias buscando a construção de uma identidade mística e messiânica autoproclamada por Febrônio. Os títulos e referências empregados por Febrônio bebem diretamente de tradições bíblicas, refletindo uma tentativa de atribuir e justificar para si uma suprema autoridade e santidade de caráter divino e messiânico. A morfologia das palavras e a construção poética usadas por Febrônio evocam, embora raramente de forma direta, a linguagem e os conceitos encontrados no Antigo e no Novo Testamento, em uma *mimesis* revestida da identidade única almejada pelo autor messiânico.

Um dos termos que Febrônio mais utilizou para descrever sua teologia é que se tratava da religião focada em um “Deus-Vivo”. Esta afirmação consta repetidamente em relatos de depoimento para a polícia registrados nos periódicos da época e também consta na entrevista a Blaise Cendrars. O uso dos termos “Deus-Vivo” e “Onipotente” evoca diretamente a natureza de Deus como descrita no Antigo Testamento, particularmente em passagens como Jeremias 10:10, na qual Deus é referido como o “Deus vivo” e o rei eterno. Esta expressão, “Deus-Vivo”, sublinha a crença na existência ativa e contínua de Deus, em contraste com ídolos inanimados adorados em outras religiões. *El Hai* (Deus-vivo) é descrito na referida passagem: “Mas o Senhor Deus é a verdade; ele mesmo é o Deus vivo e o Rei eterno; ao seu furor treme a terra, e as nações não podem suportar a sua indignação.”³¹ A passagem de Jeremias 10,10 e versículos adjacentes elencam signos que dialogam especialmente em relação às concepções de impiedade e justiça divina. O profeta afirma: “Mas o SENHOR é o verdadeiro Deus; ele é o Deus vivo e o Rei eterno. Quando ele se ira, a terra treme; as nações não podem suportar o seu furor” (Jr 10, 10). Este versículo, junto aos anteriores e subsequentes, oferecem uma visão da divindade que é simultaneamente temível em seu poder em nome de uma justiça de seu governo. O contexto de Jeremias situa-se em um período de grande tumulto para o povo de Israel, marcado por advertências proféticas contra a idolatria e a

³⁰ BRASIL, 1926. p. 1

³¹ Jr 10:10

injustiça, e chamados ao arrependimento e à fidelidade a Deus. Neste contexto, a impiedade refere-se à transgressão humana contra seus mandamentos e à adoração dos tais deuses falsos. O versículo destaca a soberania absoluta de Deus, contrastando a sua realidade viva e eterna com a natureza inanimada dos ídolos adorados pelas nações. A referência à ira de Deus e a sua capacidade de fazer a terra tremer diante do seu furor expressa seu poder incontestável e o tratamento dado às injustiças e à idolatria. A impiedade do Deus do Velho Testamento está intrinsecamente ligada à sua insistência na justiça, na retidão e na exclusividade da adoração. Deus é descrito como implacável com a injustiça e a idolatria, mas essa "impiedade" é na verdade uma manifestação de sua justiça perfeita e de seu amor pela criação. A ira divina é direcionada contra aquilo que corrompe, destrói e desvia a criação de seu propósito original. Esses versículos servem como um lembrete de que a fidelidade a Deus não é apenas uma questão de adoração ritual, mas de justiça e misericórdia. Nesse sentido, o Deus do Velho Testamento mais uma vez encontra tangência com a visão de purificação por meio da violência expressa nas visões de Febrônio Índio do Brasil.

A autointitulação “Príncipe dos Príncipes Oriente” por Febrônio sugere uma tentativa de vinculação com figuras messiânicas, como previsto no livro de Daniel, que fala de um “príncipe da nobreza” destinado a emergir com grande poder e santidade. Um título do qual Febrônio em dissociação se apropria a fim de buscar uma validade para sua identidade que se fundamenta em formas narrativas europeizadas e arturianas³². A autoprocamação como “herdeiro da real Coroa do Eterno Reino” e “Santo-Vivo do tronco nascido” sugere uma reivindicação de linhagem divina e messiânica, evocando a ideia de Jesus como descendente de Davi e, portanto, herdeiro legítimo do trono de Israel, conforme profetizado e estabelecido em textos como o segundo livro de Samuel e os Evangelhos. Além disso, o título “Santo dos santos” remete ao Santo dos Santos no Templo de Jerusalém, a parte mais sagrada do templo, onde se acreditava residir a presença de Deus, indicando uma pretensão de ocupar um espaço de máxima santidade e proximidade com o divino. Essas autoatribuições de Febrônio Índio do Brasil demonstram sua tentativa febril de invocar uma autoridade espiritual e uma legitimidade divina. No entanto, é crucial reconhecer que, muito embora a Bíblia use esses termos para se referir à divindade suprema, a aplicação de Febrônio a si mesmo representa uma reinterpretação altamente idiossincrática dessas ideias, distanciando-se significativamente de qualquer contexto teológico tradicional. Estão ali, sobretudo, para tentar justificar a função do autor como indivíduo na sociedade.

³² Este tópico terá um desenvolvimento mais aprofundado no capítulo 6.4, quando serão traçadas comparações das narrativas de Febrônio e de Macunaíma.

Esta dedicação do autor é implacável e visivelmente obsessiva visto que ele não se furta de repetir por páginas e páginas sua longa lista de títulos e signos *remixados* da Bíblia. No entanto, em outros momentos, estas releituras parecem encontrar tangências iconográficas com outras doutrinas religiosas. Os termos “Capitão de Armas” e “General de Batalha” podem ser interpretados como referências bíblicas a figuras angelicais ou divinas que lideram exércitos celestiais em batalhas espirituais, como visto no livro de Apocalipse. Estas designações, juntamente com “Santo Guerreiro e Defensor Perpétuo do Santuário do Tabernáculo”, reforçam a ideia de uma missão divina de proteção e luta contra as forças do mal, em consonância com a narrativa bíblica da luta constante entre o bem e o mal.

A compreensão destes padrões de divindade e ancestralidade nas religiões afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, se conectam com a ideia de uma multiplicidade de divindades, conhecidas como Orixás, e na veneração de Entidades e Ancestrais. Cada Orixá possui atributos, elementos da natureza e aspectos da humanidade que governa, refletindo uma cosmovisão em que o sagrado permeia todos os aspectos da vida e da natureza. A autodeclaração de Febrônio Índio do Brasil, ao se apresentar como uma entidade divina e ancestral – “o Santo-Vivo do tronco nascido” –, pode ser vista como uma ponte entre essas concepções de divindade e a noção de ancestralidade sagrada que é central nas práticas religiosas afro-brasileiras. Esta ancestralidade não é apenas uma linhagem de sangue, mas uma conexão espiritual que nutre e orienta a comunidade. De forma ainda mais direta, “Capitão de Armas”/“General de Batalha” evocam ideias de mediadores entre o céu e a terra, características que encontram paralelo na figura de Exu no Candomblé e na Umbanda. Exu é entendido como o guardião dos caminhos, o orixá que detém o poder de comunicação entre o mundo espiritual e o material, facilitando o fluxo de energia e mensagens entre os dois. Ao se autodenominar com tais títulos, Febrônio está abertamente aludindo a esse papel de mediador. Derradeiramente as palavras de Febrônio mostram ao mesmo tempo o sincretismo religioso na construção cultural brasileira e a busca por uma identidade própria num cenário amplo que se manifesta individualmente nos conflitos identitários do autor.

O próprio Mário de Andrade nota em sua resenha crítica que ao longo da obra “Revelações” percebe-se com clareza que: “o Príncipe do Fogo é filho do ‘Santo Tabernáculo do Testemunho que há no Céu’, numa fácil imitação do dualismo deus-pai e deus-filho, de que o Espírito Santo foi esquecido, nunca saberei por que”³³. A crítica em seguida aponta para paralelos líricos entre cânticos católicos e as recriações em *Revelações*: O Credo, a que chama “Credo Forte do Santo Vivo”, o Padre Nosso, o Ato de Contrição e a Salve Rainha surgem,

³³ Mário de Andrade em “O Poeta Mystico”, O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1939

detestavelmente deformados de sua sublime perfeição.”³⁴. Na primeira passagem mencionada, o *Credo/Creio*³⁵ é usado como base para a seguinte leitura do autor/profeta:

Credo, Creio em Deus-Vivo o todo poderoso, o Criador do Céu e de tudo quanto nele há, o Criador da terra e de tudo quanto nela há, o Criador dos mares e de li tudo quanto neles há, o Criador dos espaços e de tudo quanto neles há, Eis aqui, ó meu filho, a orientação na santa palavra que quando Criei a terra e estendi ao Céu, ordenei dizendo: este é o Santo Credo, a oração que eleva a Crença e Certifica a fé, o intermédio único entre o senhor Deus-Vivo, o Santo Criador e o homem, se o Crente é humilde, limpo de coração; científica-se-lhe a dor do justo na morte do pecador, eis aí, ó maldição, dia último da tua grande perfídia, o Altíssimo Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador na terra e o anjo da sétima trombeta no Céu, sê pobre, ó meu filho, sê sábio o teu entendimento, meditaí aqui, o teu Criador é o anjo da vida; feliz é aquele que, estando encarnado aprender esta casta-obra em oração-viva, o bafejo do hálito divino no pronuncio desta sacro-santa palavra; Creio em Deus-Vivo o Onipotente Santo Criador dos universos reunidos.³⁶

É saliente nesta adaptação a remoção da figura de Jesus Cristo e a substituição por referências a um filho sem nome, que naturalmente se refere ao próprio autor. O objetivo do autor de ressignificar a iconografia dos testamentos para sua nova doutrina também se revela na sequência final do “Credo Forte do Santo Vivo”, na qual o centro do catolicismo é desafiado por uma derrota declarada: “Marcha agora, ó Vaticano, em busca da tua coroa, há muito caída. Emanas aos cavalheiros do sol e vence. Vive, o Altíssimo Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador; o que, testifico e dou testemunho”. O paralelo do “Padre Nosso/Pai Nosso” surge no livro de Febrônio no capítulo intitulado “Gratidão a Deus-Vivente”:

Deus-Vivo todo poderoso, santificado seja o vosso Santo nome; venha a nós o vosso Reino, seja feita a vossa vontade, assim na terra, como no Céu, como nos mares, como nos espaços, como nos vegetais, como nos animais em nome do Senhor Deus-Vivo, das suas virtudes e do Espírito Santo; o pão nosso de cada dia nos daí hoje, perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores; não nos deixeis cair em tentação, mas livra-nos, ó senhor Deus-Vivo todo poderoso dos nossos inimigos – Amém.³⁷

Para a satisfação de Mário de Andrade, Febrônio faz referência ao “Espírito Santo” e recria uma oração que, além de ser mais prolixa que sua referência original, introduz várias alterações significativas. A passagem assemelha-se ao Pai Nosso em sua estrutura e em vários

³⁴ idem

³⁵ A oração católica do *Credo*, também conhecida como *Creio*, tem supostamente origem nos primeiros séculos do cristianismo e tem uso ainda recorrente em rituais católicos. A adaptação para o português brasileiro da referida oração consagrou-se com a seguinte sequência: "Creio em Deus Pai Todo-Poderoso, Criador do céu e da terra, creio em Jesus Cristo, seu único filho, Nosso Senhor, que foi concebido pelo poder do Espírito Santo, nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado morto e sepultado, desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia subiu aos céus, está sentado à direita de Deus Pai, todo poderoso, de onde a de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amém."

³⁶ BRASIL, 1926. p. 54

³⁷ DO BRASIL, 1926. p. 55.

de seus pedidos, como a santificação do nome de Deus, a vinda do Reino, a realização da vontade divina em diversos âmbitos da criação, a provisão do pão diário, o perdão das dívidas e a libertação das tentações e dos inimigos. As alterações introduzidas por Febrônio revelam uma tentativa de universalizar a oração, estendendo a vontade divina para além do âmbito humano (“como nos mares, como nos espaços, como nos vegetais, como nos animais”), reforçando a onipresença e a soberania de Deus sobre toda a criação. Além disso, a ênfase na figura de “Deus-Vivo todo poderoso” e a inclusão do “Espírito Santo” junto às “virtudes” de Deus sugerem uma tentativa de aprofundar a conexão espiritual e a dependência direta do fiel para com a divindade, marcando uma distinção clara em relação à formulação tradicional católica e reiterando a autoridade e a singularidade da revelação pessoal de Febrônio.

O “Ato de contrição” da tradição católica se torna aqui o “Ato de Confissão”. A passagem ecoa o Ato de Contrição católico ao expressar arrependimento por pecados cometidos “por pensamentos, palavras e obras”, reconhecendo a própria culpa. Contudo, Febrônio expande essa oração tradicional, invocando “anjos fiéis e santos leais” para intercessão, além de reiterar sua confissão diretamente ao “Altíssimo Deus-Vivo”:

Eu pecador me confesso ao Altíssimo Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador dos universos reunidos que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras e obras; por minha culpa, e minha máxima culpa; portanto peço e rogo aos anjos fiéis e aos santos leais que perdoai-me os meus pecados por Comiseração em nome do Altíssimo Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador, das suas virtudes e do Espírito Santo - Amém.³⁸

Este apelo direto a uma divindade personalizada e a inclusão de uma esfera celeste própria sugerem uma reinterpretação da contrição que mistura elementos tradicionais católicos com uma visão espiritual individualizada, enfatizando uma conexão íntima e direta com o divino. A combinação desses elementos ressalta a tentativa de Febrônio de criar uma nova forma de espiritualidade que se afasta das tradições estabelecidas, propondo uma abordagem mais pessoal e direta à divindade.

Febrônio encerra o segmento de preces com sua interpretação particular da oração “Salve Rainha/Salve Regina”.³⁹:

Salve, Estrela do oriente, Rainha da eternidade, mãe de misericórdia, vida doçura, esperança nossa; salve, ó Estrela do Oriente a nossa vida; salve os aliados filhos de

³⁸ BRASIL 1926. p. 56.

³⁹ “Salve rainha”, no latim *Salve Regina*, tem sua origem datada do século XI, com alegada autoria do monge Hermano Contracto. A base em latim da prece é composta pelas palavras conforme segue: *Salve, Regina, mater misericordiae Vita, dulcedo, et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exsules, filii evae. / Ad te suspiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle. / Eia ergo, Advocata nostra, / illos tuos misericordes oculos ad nos converte. / Et Iesum, benedictum fructum ventris tui, / nobis post hoc exsilium ostende. / O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria. / Ora pro nobis sancta Dei Genetrix. / Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen.*

Eva, a vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas, hei-la, pois; advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei e depois deste desterro mostrai-nos o Oriente, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó Piedosa, ó doce sempre virgem Estrela do Oriente, rogai por nós santa mãe do Oriente, para que sejamos dignos das promessas do senhor Deus-Vivo, o Onipotente Santo Criador – Amém.⁴⁰

Calil afirma⁴¹ que Reginalda, mãe de Febrônio, foi renomeada como “Estrela do Oriente” e assim passa a figurar no texto não apenas como mãe do profeta, mas também como entidade dotada de poderes. A figura desta Estrela Rainha, no entanto, entra em peculiar amálgama de significados com as aparições da “Santa Loura”. Além de reforçar a sua automitologia, Febrônio cria essa figura maternal divina que serve como conexão entre uma imagem idealizada de sua mãe Reginalda e uma figura de orientação espiritual. Deve-se observar que Febrônio transcende a criação literária e eleva seu delírio à oficialização de documentos. Seu prontuário no Manicômio Judiciário não traz na filiação o nome de Reginalda Simões de Mattos, mas sim de “Estrela do Oriente Índio do Brasil e Teodoro Índio do Brasil”. Não havendo a checagem de documentos na ocasião de sua apreensão, passou a valer dali em diante a declaração de Febrônio para os nomes de seus progenitores como registro oficial. A alteração dos nomes permaneceu assim desde o documento de entrada para avaliação psiquiátrica em 1927 até a certidão de óbito em 1984.

Essa evocação simboliza não apenas a lembrança afetiva de sua mãe, mas também a busca por um guia divino que oferece proteção e sabedoria. A “Estrela do Oriente” serve como uma metáfora para a figura materna que ilumina o caminho espiritual de Febrônio, ligando suas experiências pessoais a um símbolo de orientação e misericórdia. A referência bíblica a Mateus 2,1-2, na qual os magos seguem a estrela do Oriente para encontrar Jesus, ilustra a simbologia da orientação divina e da busca pela verdade e salvação. Febrônio adapta essa imagem venerando uma figura maternal e estabelecendo um sincretismo entre a tradição cristã e suas próprias experiências. A estrela que guiou os magos serve de paralelo à “Estrela do Oriente” de Febrônio, que representa tanto um guia espiritual quanto uma conexão emocional. Essa adaptação reflete a tentativa de Febrônio de legitimar sua própria missão espiritual a partir da familiaridade com ícones religiosos estabelecidos.

Em “Estrela do Oriente”, Febrônio resgata a ideia do Oriente não apenas como um lugar, mas como um caminho iluminado e uma orientação divina para sua missão. Como será delineado mais adiante nas comparações com Macunaíma, Febrônio constroi em sua mitologia

⁴⁰ DO BRASIL 1926. p 57.

⁴¹ CALIL, 2015. p.103.

peçoal uma série de processos nos quais a cor de sua pele “precisa ser esbranquiçada” para poder encontrar valor. Sob a ótica de Febrônio, sua mãe precisa (des)encarnar no papel de uma Santa de cabelos claros para que sua palavra seja validada na sociedade. Na comparação entre preces, tanto a versão de Febrônio quanto a sua base de inspiração têm em sua estrutura diversas tangências. Ambas trazem, em suas aberturas, saudações à figura imaculada. Embora os nomes sejam alterados, nos dois casos há a manutenção dos títulos e adjetivos de Mãe da Misericórdia/*mater misericordiae*, vida doçura/*Vita dulcedo* e esperança nossa/*spes nostra*. Da mesma forma, tanto na prece de Febrônio quanto em “Salve Regina”, há um pedido para que a figura evocada interceda pelos fieis. Desta forma, reforça-se aqui a possibilidade de intervenção divina que terceiriza os objetivos proféticos a forças invisíveis. Note-se que mais uma vez Febrônio remove o nome de Cristo de sua adaptação, reforçando que o profeta/messias em sua crença tem uma máscara distinta.

3.3. *Monomitos e missões divinas*

O movimento deflagrado pelos delírios de Febrônio não é, no entanto, estranho às formas de transformação e releitura de signos litúrgicos. Nos estudos de Campbell, evidenciam-se que mitos de diferentes culturas frequentemente compartilham estruturas e temas subjacentes. Febrônio, assim, exercita em sua liturgia a prática do “monomito” campbelliano, mas usando os caminhos de uma doutrina individualizada e, em contexto com outras passagens, belicosa e destruidora.

As Revelações do Príncipe do Fogo possui um caráter mitopoético. Em seu esforço, ainda que não racionalmente deliberado, de criar, compreender e sistematizar uma apreensão do mundo que lhe fosse própria, Febrônio criou um “mito individual”, uma narrativa que explica a si próprio como um revelado, um escolhido.” (MOSSAMBANI, 2021, p. 94)

Essa construção de um “mito individual” dialoga com a escolha de Febrônio por não assinar sua obra, uma decisão que reflete sua rejeição à vaidade autoral e seu objetivo de consolidar sua missão espiritual.. Jim Jones foi um líder religioso e fundador da seita conhecida como People’s Temple⁴². Seu nome ganhou notoriedade após os eventos de Jonestown, em 1978, onde mais de 900 membros, incluindo crianças, morreram em um suicídio em massa e assassinato coletivo na Guiana. Dotado de uma personalidade carismática e manipuladora, Jones conseguiu atrair seguidores a partir de promessas de igualdade social, justiça racial e

⁴² Em inglês para “Templo do Povo”, tradução minha.

comunidade utópica. Paradoxalmente, Jones se munia de uma postura centralista quando afirmava abertamente “ser Deus”.

"Eu sou Deus", afirmou Jones de fato em um discurso dado em meados da década de 1970. “Quanto mais você vê Deus, poder ou amor em mim, mais eu posso me reproduzir em você, e desejo reproduzir todo o bem que tenho... Estou vivendo na presença da saúde. Sou capaz de andar a noite toda e o dia todo, e dias sem dormir ou descansar, sem comida, porque entrei no que você disse que era Deus no céu suposicional, mas ele nunca se aproximou de você. Eu sou Deus Todo-Poderoso.” Esta proclamação mostra a crença de Jones de que ele era o salvador de seu Templo dos Povos.⁴³

A comparação entre Jones e Febrônio pode parecer descabida quando se leva em conta que um formou uma enorme congregação, e o outro não passou da divulgação impressa de seu evangelho. No entanto, são encontrados pontos de tangência entre os dois, tanto nos manifestos resultados letais das aplicações de suas visões espirituais, quanto na forma como ambos utilizam a Bíblia como ponto de partida para criar uma visão totalmente descolada do material original, sustentando, sobretudo, as agendas individuais de cada autodeclarado profeta.

Jim Jones conseguiu atrair uma grande quantidade de seguidores a partir de promessas de igualdade social e justiça racial, culminando nos eventos nefastos de Jonestown que se exponenciam ao lado dos crimes de Febrônio Índio do Brasil. No entanto, ambos demonstram uma utilização similar das escrituras sagradas, reinterpretando-as de maneiras que justificam e reforçam suas próprias visões e objetivos. A Bíblia, em ambos os casos, é usada como uma base inicial que, em seguida, é distorcida para apoiar as narrativas particulares de cada um. Esse processo revela uma propositada subjetividade das escrituras, transformando mensagens espirituais em ferramentas para a promoção de agendas individuais. Enquanto Jones adaptou a Bíblia para sustentar uma visão de comunidade utópica, que se desdobrou em centenas de mortes, Febrônio utilizou elementos bíblicos para criar uma narrativa mística e messiânica que servia principalmente para validar sua própria identidade espiritual como motivação para seus crimes.

Embora treinado para ser um pastor pentecostal, Jones sempre teve preocupações com a Bíblia e seus ensinamentos. (...) No início da existência do People's Temple, Jones usou a Bíblia em seus sermões e falava com foco nas figuras positivas de Jesus Cristo e de Deus, com apenas menção intermitente de si mesmo como um profeta ou figura semelhante a Deus. Quando ele começou a realizar curas de fé nas décadas de 1950 e 1960, Jones assumiu o papel de salvador de seu povo cada vez mais, substituindo Jesus e Deus de seus sermões por autoproclamações de ser a figura de prova da igreja. No momento em que o grupo chegou à Guiana, a Bíblia foi figurativamente e, às vezes, literalmente jogada fora.⁴⁴

⁴³ ABBOTT, 2015. p. 25.

⁴⁴ idem. p. 100

Jones foi capaz de induzir milhares a seguir seu conjunto dogmático com promessas de igualdade social e, aos poucos, trouxe conteúdos abertamente políticos para seus sermões. Esses discursos serviram de amarra para a manutenção e trágico fim de centenas de seus fieis. Febrônio tentou usar seu discurso com Jacob Edelman e Octávio Bernardes no episódio da Ilha Grande, mas o convencimento para juntar-se a ele vinha, sobretudo, por promessas sociais através de ofertas de emprego. Foi o caso não apenas com Octavio, mas também com Jonjoca e Alamiro. A liturgia só consegue se tornar tática se vier acompanhada da promessa concreta de um futuro materialmente seguro.

Em ambos os casos, os evidentes embustes tiveram consequências letais. No entanto, foi principalmente por meio da habilidade retórica e poética que essas figuras buscavam estabelecer suas espiritualidades, servindo como instrumentos de poder, em quantidades distintas, mas com resultados igualmente nefastos. A retórica de Jones envolvia discursos políticos e sociais que prometiam um mundo utópico, ao passo que a de Febrônio utilizava promessas de segurança material para atrair seus seguidores.

O próprio Mário de Andrade se afasta da ficha criminal de Febrônio quando abre espaço em sua crítica para elogios entusiasmados, mas sempre focando apenas a parte literária da composição. Encanta-se com o trecho em que “arcanjos fieis exaltam o Príncipe do Fogo” que sabe “se exaltar com facilidade vibrante” e, como resultado, o autor modernista considera trechos da obra de Febrônio como verdadeiros exemplos de beleza poética:

(...) verdadeiramente notáveis, uma exaltação mística vibrante, uma eloquência sentida, criadora de ótimos ritmos e sonoridades, uma imaginação mirífica em que se misturam práticas, ritos de várias religiões (o espiritismo também não é esquecido), produzindo combinações novas, imagens esplêndidas, um sentido muitas vezes inédito da adjetivação. Aquela “meiga encarnação”, aquela “ingênua vontade perfeita” não são exemplos únicos desse poder inédito de adjetivação. Surgem inesperadamente um “harmonioso louvor”, um “garboso testemunho”; e o Príncipe do Fogo às vezes penetra em “noites confusas”, mas tudo vence com a sua “erudição deliciosa.”⁴⁵

Na resenha tardia que *Revelações do Príncipe do Fogo* recebe no jornal Estado de São Paulo, é claro que Mário de Andrade faz uma curadoria de algumas das melhores passagens do livro. Mostra-se repetidamente incomodado pelos erros gramaticais do autor quase que mais pelos assassinatos que ele havia cometido uma década antes. Como um fiel que se entrega ao poder de uma liturgia, o resenhista cede subjugado à força lírica da obra. “Apesar das reminiscências de leituras, evoca por momentos a eloquência apocalíptica de São João; em

⁴⁵ Mário de Andrade em “O Poeta Mystico”, O Estado de São Paulo, 12 de novembro de 1939

outros, pelo inesperado sonhador das visões, lembra Lautréamont⁴⁶. A comparação com Cantos de Maldoror é pontual, visto que as estruturas dos dois trabalhos se assemelham em sua divisão de declamações apaixonadas. Ainda que uma assumidamente profana e outra profanadora, ambas são visivelmente frutos de uma escavação nas profundezas da psique, embora atravessassem territórios sombrios de delírios. Mário de Andrade se entrega derradeiramente ao evangelho das *Revelações* de Febrônio quando conclui de forma efusiva que “na literatura culta brasileira, não sei de páginas mais belas, mais fortes que estas revelações do *Príncipe do Fogo*”⁴⁷.

Calil, por sua vez, indica caminhos de tangência bíblica quando afirma que *Revelações* é “Inspirado em Isaías, Daniel, no Apocalipse, no Gênesis e nas epístolas de São Paulo, o texto de Febrônio é um delicioso pastiche”, ao mesmo tempo em que não nega a presença de um testemunho de um libertarismo perverso que “é o patético – e incompreensível – apelo de um marginal que, ademais, sente impulsos sexuais irresistíveis e fora das normas”⁴⁸. De todo modo, é inegável o fascínio promovido pela leitura da obra, sobretudo quando se contextualiza com a biografia do autor.

Embora seja natural estabelecer paralelos com a notória carta escrita por Pierre Rivière, esta ação encerra as semelhanças entre as obras no fato de serem escritos construídos com inesperada erudição pelas mãos de assassinos. Enquanto Rivière elabora seu texto a partir de uma tentativa de autocompreensão de seus atos, Febrônio escreve seu evangelho poético com o objetivo de explicar misticamente, e cronologicamente anterior aos crimes, uma motivação espiritual que justifica, em sua loucura, as mortes de Alamiro e Jonjoca. Diante desta forma de escrita, autores renomados se embeveciam com o estilo do autor-criminoso. O grupo que receberia o poeta franco-suíço Blaise Cendrars no cais do porto do Rio de Janeiro e em São Paulo teria contato com igual fascínio sobre a escrita de Febrônio:

Além de Mário de Andrade, cuja argúcia crítica lhe permitiu apreciar “a mística poética” de Febrônio, o livrinho teve pelo menos dois outros leitores ilustres: Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, os amigos inseparáveis que nessa época editavam a revista *Estética*. Encantados com a frase “suscitar-vos-ei grandes peixes mansos”, dela ainda recordavam passados mais de quarenta anos. Viam no fraseado de Febrônio uma manifestação espontânea de surrealismo autóctone.⁴⁹

Se tomarmos como exemplo, para esta apresentação de estrutura, o trecho a seguir, retirado da página 11 de *Revelações*, podemos ter uma ideia de como é possível traçar este perfil singularmente sincrético da visão religiosa autocriada por seu autor.:

⁴⁶ idem.

⁴⁷ idem

⁴⁸ idem

⁴⁹ CALIL, 2015. p. 115.

OUIVE-ME, almas viventes, falou o anjo da Puridade aos mortaes e vós, ó mortaes vivem eternamente; não prostai-vos ante imagens d'ouro, prata, cobre, pedra, madeira ou figuras de papeis; ouça-me, ó meus filhos, estes ídolos só servem de auxilio a maldição, olhos cheios d'agua, baixou a terra em etapa derradeira; humildemente confesso-vos que não sou o vosso Creador e sim o meu santo Tabernáculo vivo companheiro do meu Fiel Diadema Excelso de quem sou um mísero escravo, mísero sim porque não tem o direito que vós outros teem; se espirito ou carne, mais feliz do que o Creador é a Creação; eis ahí, ó mortaes, leguei-vos vida eterna, constituídos, vós mesmos em testemunho da minha grande missão á terra. Eu, o Real Príncipe Oriente, o Filho da Fortaleza do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que ha no Céu; o que, testifico e dou testemunho desta grande Constituição.

Revelações do Príncipe do Fogo torna-se, derradeiramente, uma obra que transcende a mera escrita para se transformar em um manifesto messiânico carregado de simbolismo e releituras bíblicas. Neste evangelho particular, ele não se limita a citar passagens do Êxodo, mas cria uma nova narrativa na qual ele próprio assume um papel central como um arauto de uma missão divina. Este diálogo intertextual com o Velho Testamento é evidente na maneira como Febrônio se apropria e reinterpreta figuras iconográficas como o “anjo da pureza” e os materiais sacros mencionados no Êxodo. Seu uso constante do termo “Deus-Vivo” para se referir ao Criador não é meramente uma escolha estilística, mas uma tentativa deliberada de destacar uma religião viva e presente, em contraste com a percepção estática do Deus do Velho Testamento. Essa distinção é fundamental para a compreensão de sua visão messiânica, pois ele posiciona sua missão como uma continuidade e atualização das antigas escrituras, trazendo-as para o corpo imediato e protagonizando sua trajetória divina.

A referência ao “Santo Tabernáculo Vivo” é um exemplo claro dessa reinterpretação, na qual Febrônio transforma o Tabernáculo portátil do Êxodo, originalmente um lugar sagrado para a adoração durante a migração dos israelitas, em uma metáfora de seu próprio corpo. Aqui, ele se vê como um templo ambulante, pulsante como o Criador, um local vivo de preces e adoração.

Eis-me, ó minerais fiéis do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu; já que, fulgorosamente nas vias subterrâneas dos vales profundos merejam, nas grandes aglomerações ao nível terrestre tateando flutuam servindo a minha criação vivente, recorda um soluçado testemunho; diante do meu Sacro-santo Trono-vivo; eis o estrondo leal de um amor perfeito, o Santo Tabernáculo-vivo Oriente, ordenou a coroação do menino-vivo Oriente, o herdeiro de um Turíbulo-vivo que, queima incenso, sem descanso noite e dia dizendo - : é vindo o anjo-vivo da mente-Santa, nesta ingênua glória de hino suntuoso chegado, na dourada nuvem, com a que, vós iluminam-me, da agradável atitude desta pureza-viva, recebem, o prêmio da benção divina; aumentar-vos-ei valiosos líquidos, legar-vos-ei vários bens, suscitar-vos-ei outros tantos vales; no Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu, registrar-se-á as tuas permanências, eis aqui, ó minerais fiéis, o que, o Rei da Arca fiel

da santa aliança anuncia-vos: sois benditos desde o metal mais insignificante até o líquido mais precioso.⁵⁰

Ao invocar a imagem dos “minerais fiéis do Santuário do Tabernáculo do Testemunho”, Febrônio se posiciona como um intermediário divino, um herdeiro espiritual cuja missão é corroborada pelos minerais e elementos naturais. Sua menção ao “Sacro-santo Trono-vivo” e ao “Santo Tabernáculo-vivo Oriente” reforça a ideia de um templo sagrado encarnado em seu próprio corpo, conceito que ressoa com a visão de que ele é um local ambulante de adoração e poder divino, refletindo a portabilidade do Tabernáculo no Êxodo, mas agora imbuído de uma nova sacralidade viva e presente. Assim, mais uma vez, estabelecendo uma abordagem individualista para a mitologia mística que cria para si. A metáfora do “menino-vivo Oriente” coroado e do “Turíbulo-vivo” que queima incenso incessantemente sugere uma continuidade da tradição religiosa, em que Febrônio reforça sua autoimagem de profeta e novo messias.. O turíbulo é um instrumento litúrgico usado para queimar incenso em rituais religiosos e simboliza oração contínua e presença divina. Ao se autodenominar “anjo-vivo da mente-Santa”, Febrônio busca unir a inocência do menino com a sabedoria e a pureza espiritual, criando uma figura messiânica única que transcende a mortalidade. É natural correlacionar esta passagem com as intenções tangentes de Febrônio em seus atos de homicídio. Reconhecendo a pureza de suas vítimas, em especial Jonjoca, ele tenta se apropriar de uma infância agora perdida para trazer de volta alguma dose de pureza para si próprio, assim renovando as qualidades autoalegadamente incontaminadas de sua figura messiânica. O “prêmio da bênção divina” e a promessa de aumentar os “valiosos líquidos” e legar “vários bens” reforçam esta busca por uma promessa de redenção e prosperidade de sua missão.

Um estudo sobre *Revelações do Príncipe do Fogo* se estabelece em lugares limítrofes entre poesia e loucura, entre erudição e delírio, mas sempre retorna à imagem de Febrônio e de sua existência física como centro e fonte de seus atos criminosos e criações artísticas. Ele é o evangelho e a missão, o missionário e o templo que vagam pelas ruas do Rio de Janeiro. O conceito de um ambiente continuamente mutável de preces ressoa com a ideia do “Tabernáculo do Testemunho” mencionada no Apocalipse, em que o Tabernáculo se torna uma entidade com poderes divinos de julgamento, refletindo a autopercepção de Febrônio como um juiz divino sobre corpos e almas. Nesta passagem, diz-se: “Depois disso eu olhei, e eis que o templo do tabernáculo – onde estava a arca do testemunho no céu – foi aberto” (Ap 15, 5-7). Aqui, o

⁵⁰ DO BRASIL, 1927. p. 16

tabernáculo se transforma em algo mais peremptório do que o mero local de orações; neste momento, Febrônio se coloca derradeiramente como a força divina com os poderes de julgamento sobre os corpos e as almas. É justamente aqui que encontramos, de maneira mais evidente, a escolha do título como “Revelações/Apocalipse”, mostrando-se como um livro guia para julgamentos definitivos sobre a humanidade.

Não há como negar a importância do termo, que se mostra saliente dado o seu uso repetitivo. A expressão “Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu” aparece 113 vezes ao longo das 68 páginas do livro. “Santo Tabernáculo” ainda figura outras 53 vezes, sendo essa iconografia retirada do livro do Êxodo. O Velho Testamento sugere que o Tabernáculo criado por Moisés era um templo portátil, destinado a acompanhar a contínua migração do povo judeu. Febrônio assume, assim, o templo em seu próprio corpo, vivo e pulsante como o criador. Ele não apenas se vê como uma figura a ser santificada, mas também vê seu corpo como um local ambulante de preces. Destaca-se que Febrônio, nesta passagem, visa explicar que não é o Deus-Vivo em si, mas sim o lugar/corpo vivo para Sua adoração.

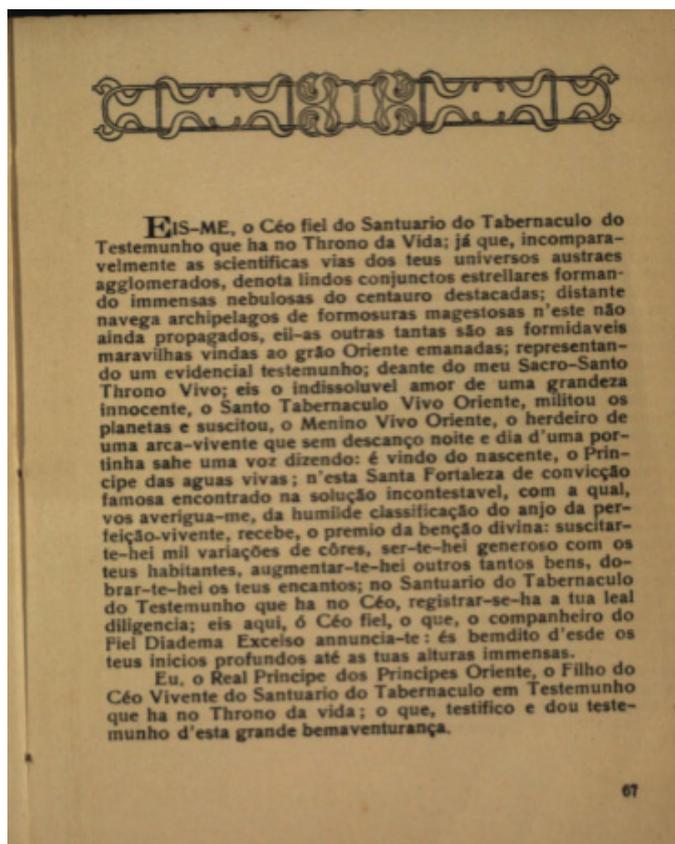


Figura 6. “Rito” final em “Revelações do Príncipe do Fogo”.

“Fiel Diadema Excelso” é outra terminologia recorrente na obra de Febrônio. Embora apareça com menos frequência que o termo anterior, trata-se de um símbolo-chave que se refere a uma coroa celestial que transcende a simples ornamentação e se torna uma representação poderosa do fardo divino e do martírio associado à figura do autoproclamado Príncipe/Messias. A coroa, ou “Fiel Diadema Excelso”, é um elemento central que simboliza a separação de Febrônio da mortalidade comum, elevando-o a uma existência divina e, ao mesmo tempo, impondo-lhe um pesado martírio. Esse martírio é fundamental para a construção mitológica de um messias. Em *Revelações do Príncipe do Fogo*, Febrônio redige o texto como reflexo de sua visão de dualidade no papel mediador entre o celestial e o terrestre. O autor-messias frequentemente se refere a si mesmo como portador de uma sabedoria e pureza sagrada, separando-se dos mortais comuns. A criação literária da coroa/diadema busca justificar sua existência ao se coroar metafisicamente com um símbolo de autoridade, em paralelo à narrativa de seu martírio e isolamento. Ao trazer a coroa para si, o título “Real Príncipe Oriente” vai além de uma simples designação geográfica, servindo como um indicador de caminho espiritual e liderança mística. No contexto bíblico, o Oriente traz significados evidentes. Em Mateus, os magos vindos do Oriente seguem a estrela até o nascimento de Jesus: “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia, no tempo do rei Herodes, eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém, e perguntavam: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? porque vimos a sua estrela no Oriente, e viemos a adorá-lo” (Mt 2, :1-2). Aqui, o Oriente é o lugar de onde vêm aqueles que trazem sabedoria e revelação, guiados por um sinal celestial. Mais uma vez, o autor se coloca em paralelo à jornada messiânica do Cristo, reinterpretando signos do Novo Testamento para criar sua própria mitologia. O título “Real Príncipe Oriente” também pode ser comparado ao papel de líderes espirituais no Velho Testamento, que são guiados por uma missão divina e possuem uma autoridade outorgada por Deus. Por exemplo, em Isaías, é profetizado o nascimento de um líder messiânico: “Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu; o governo está sobre os seus ombros; e o seu nome será: Maravilhoso Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz” (Is 9, 6).

Em *Revelações do Príncipe do Fogo*, o autor dedica o espaço entre as páginas 1 e 53 para ostensivas e obsessivas preces, referenciando repetidamente o “Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no céu”, o “Fiel Diadema Excelso”, o “Real Príncipe dos Príncipes Oriente”, o “Deus-vivo” e outros termos, entre outras prolixidades, que declaram uma plethora de visões delirantes do autor-profeta. Sem se desviar de seu estilo, é a partir da página 54 até a página 57 que Febrônio redige uma série de preces, já mencionadas na crítica de Mário de Andrade, que, ao contrário das anteriores e posteriores, surgem precedidas de títulos. São elas:

O Credo Forte do Santo Vivo; Gratidão a Deus-Vivente; Ato de Confissão e Estrela do Oriente. São preces que revelam a tentativa do autor de criar uma narrativa espiritual capaz de unir elementos religiosos e suas próprias experiências pessoais.

É curioso notar que todas as preces são assinadas com o termo “Santo Guerreiro”. Neste momento, o autor evidencia a influência das características culturais brasileiras ao evocar os pontos de tangência entre as tradições de São Jorge no cristianismo e nas religiões afro-brasileiras. O santo é venerado como um guerreiro espiritual que luta contra o mal, uma figura que reflete a passagem bíblica de Efésios (6, 11-17) sobre a armadura de Deus. Nas religiões afro-brasileiras, São Jorge é sincretizado com Ogum, o orixá da guerra e do ferro, simbolizando proteção e resistência. Ao adotar o título de “Santo Guerreiro”, Febrônio constroi uma identidade espiritual e mística, assumindo-se como um pretense defensor da fé e da pureza, inspirado tanto por São Jorge quanto por Ogum.

Esse sincretismo cultural na narrativa de Febrônio espelha os processos de transformações e apropriações que resultam na criação de vertentes religiosas. O ambiente culturalmente efervescente do Rio de Janeiro do início do século XX seria indubitavelmente um impacto nas criações literárias/místicas de Febrônio Índio do Brasil.

3.4. O mito e o fim do mundo: perspectivas cosmogônicas em Revelações

Os significados de *Revelações*, do Apocalipse e do fim do mundo se confundem e se entrelaçam. O conceito de “destruição de tudo”, como experiência, permeia culturas, religiões e sistemas simbólicos variados e em diversos tempos. Transita entre a destruição e a criação, e é frequentemente utilizado como metáfora para processos de transformação tanto individuais quanto coletivos. Esta seção explora as articulações entre a noção de “fim do mundo” em diferentes contextos: os mitos analisados por Mircea Eliade, a arte moderna e sua ruptura simbólica na Semana de Arte Moderna de 1922, e as expressões de violência literal, presentes nos atos de figuras como Febrônio Índio do Brasil e Jim Jones. A partir dessas reflexões, buscamos compreender como o apocalipse, como ruptura, pode ser tanto uma ferramenta de destruição quanto de renovação, seja no plano cultural, artístico ou individual.

O mito é uma narrativa que relata eventos ocorridos em um “tempo primordial”, criando as bases para compreender a realidade atual. As relações dos intuitos de criação de mitos e dos objetivos da escrita de Febrônio se articulam de forma evidente na definição de Eliade :

(...) os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (Eliade, 2019, p. 11)

Nesse sentido, nos mitos, o “fim do mundo” não é necessariamente uma destruição absoluta, mas um momento de transição. O mito do dilúvio, por exemplo, marca o colapso de uma humanidade para dar espaço a outra, simbolizando um retorno ao caos seguido de uma recriação. Para Eliade esses cataclismas não são necessariamente definitivos. Eles foram, antes, “(...) o Fim de uma humanidade, a que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade. [...] O Dilúvio abriu o caminho para uma recriação do Mundo e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade” (Eliade, 2019, p. 54). Assim, o apocalipse, no contexto mítico, é uma etapa fundamental na renovação do cosmos. Ele simboliza o colapso das estruturas corruptas e decadentes, permitindo que uma nova ordem seja instaurada. Essa lógica de destruição e recriação está profundamente presente não apenas nos mitos tradicionais, mas também nas manifestações culturais e artísticas da modernidade.

A compreensão desses contextos de destruição para renovação ajuda-nos a compreender também - assim como Eliade o faz - as vanguardas artísticas do início de século como expressões apocalípticas/reveladoras de transformação. Nesta hipótese inclui-se a Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros ali tinham como foco a destruição das formas tradicionais da arte acadêmica para instaurar uma nova estética. Neste caso, a destruição era metafórica, operando no plano da linguagem e da simbologia. Os modernistas rejeitaram os modelos eurocêtricos e buscaram criar uma identidade artística genuinamente brasileira, uma “recriação do mundo” a partir daquilo que consideravam essencialmente nacional. Essa busca de identidade, como vimos, não é apenas coletiva, mas também individual. Há uma ressonância entre o desejo dos modernistas de afirmar a identidade brasileira e a tentativa de Febrônio Índio do Brasil de construir a sua própria identidade por meio das suas *Revelações do Príncipe do Fogo*. Ambos são exemplos de esforços de autoafirmação diante de um contexto de alienação, ainda que se reconheçam os caminhos radicalmente diferentes. Os modernistas, como Mircea Eliade, descrevem os artistas em geral, compreenderam que “Um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. [...] Os artistas puseram-se a destruir realmente o Mundo deles, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar” (Eliade, 2019, p. 69).

Esse movimento de ruptura cultural, contudo, permaneceu no plano simbólico. A violência da Semana de Arte Moderna foi direcionada à desconstrução de formas e conceitos artísticos, em contraste com expressões mais extremas de ruptura, como se vê nos exercícios monomíticos de Febrônio ou de Jim Jones. *Revelações do Príncipe do Fogo* foi a tentativa de Febrônio de criar uma religião própria, colocando-se como figura central de uma nova ordem espiritual. No entanto, para o autor, a narrativa simbólica não foi suficiente e a obra não serviu de sublimação. Seus atos de violência — incluindo os assassinatos de Alamiro e Jonjoca — materializaram sua visão apocalíptica, borrando os limites entre o mito como metáfora e a ação concreta.

Aqui, a ideia de retorno ao caos e à cosmogonia, tão central nos mitos analisados por Eliade, assume uma forma perturbadora. Febrônio não apenas imaginou uma recriação do mundo; ele tentou forçá-la, inscrevendo elementos de sua narrativa no corpo das vítimas e na sociedade ao seu redor.

Eliade sugere que a destruição das linguagens artísticas coincide com o surgimento da psicanálise, que trouxe à tona a importância das origens e das crises psicológicas na modernidade. Segundo ele: “A destruição das linguagens artísticas tenha coincidido com o aparecimento da psicanálise. A psicologia profunda valorizou o interesse pelas origens, interesse que tão bem caracteriza o homem das sociedades arcaicas” (*op. cit.*, p. 69). Esta reflexão é pertinente tanto para os modernistas quanto para figuras como Febrônio e Jim Jones. Enquanto os modernistas subverteram as linguagens artísticas para renovar a cultura, Febrônio e Jim Jones canalizaram crises individuais em atos de violência coletiva. Ambos os casos ilustram como o “fim do mundo” pode se manifestar como resposta a crises de identidade e pertencimento. Como nos mitos estudados por Eliade, o fim do mundo não precisa ser um evento absoluto. Ele pode ser uma etapa no ciclo de destruição e recriação que caracteriza a existência humana. No entanto, a maneira como esse apocalipse é abordado — como metáfora ou como ação concreta — estabelece as diferenças entre a criação e a destruição, entre o renascimento e a tragédia.

3.5. Uma identidade mística forjada em sincretismo e delírio

A obra *As Revelações do Príncipe do Fogo* (1926), de Febrônio Índio do Brasil, apresenta uma complexa teia de referências bíblicas e simbólicas que configuram o que pode ser considerado uma mitopoética individual. Por meio de sua narrativa, Febrônio constrói, um mito pessoal que o posiciona como “Filho da Luz”, uma figura profética dotada de uma missão

divina. Esse gesto não apenas ressignifica passagens bíblicas, especialmente do Apocalipse, mas também reflete uma tentativa de transcendência diante das condições sociais e históricas que o marginalizavam. Mircea Eliade aponta que os símbolos religiosos se comunicam com o ser humano integral, não apenas com a razão, e é nesse campo do simbólico que Febrônio encontra espaço para afirmar a sua subjetividade. Ao situar o Pão de Açúcar como sua “Montanha Cósmica”, pode-se inserir o personagem e sua trajetória numa tradição mítica das grandes revelações espirituais, estabelecendo uma conexão entre o humano e o divino que transcende sua realidade material.

Esse gesto de apropriação e criação simbólica também se reflete na maneira como Febrônio elabora seu papel como “Filho da Luz”. Sua narrativa não é apenas uma interpretação do Apocalipse, mas uma extensão da sua experiência mística. A construção da sua identidade profética dialoga com a jornada do herói descrita por Joseph Campbell, na qual a superação de provações leva à transformação espiritual. Em sua obra, Febrônio posiciona-se como o escolhido para anunciar a vinda do “Deus Vivo”, e o fogo torna-se o símbolo de renovação e purificação que permeia a sua missão. Apesar da – e talvez também por conta da – sua marginalidade social, a obra de Febrônio atraiu a atenção de intelectuais modernistas. Esses autores reconheceram valores simbólicos e culturais das *Revelações*, seja pelo que a obra é em si, seja pela imposição de suas próprias visões de obras de vanguarda, discutindo conexões com o primitivismo cultural, a escrita automática e o surrealismo. Mário de Andrade, em particular, anotou intensamente sua cópia do livro, fazendo uma leitura quase desprovida de conceitos preestabelecidos, tanto aqueles de seus parceiros modernistas quanto os das instituições que ordenaram a queima dos exemplares.

O estigma de “monstro” atribuído a Febrônio apagou sua figura como criador literário na mesma medida em que reforçou narrativas excludentes que marginalizavam indivíduos fora dos padrões hegemônicos. A redução da sua complexa obra a uma curiosidade mórbida reflete as limitações culturais em reconhecer a multiplicidade de vozes no campo artístico e literário. Não se trata de ignorar as conexões com os crimes, mas de não limitar-se a elas. Compreender *As Revelações* como uma mitopoética individual permite reavaliar a identidade de Febrônio. Sua obra não é apenas uma expressão de experiências místicas e delírios, mas uma estratégia simbólica para resistir ao apagamento e à exclusão social. Revisitar essa narrativa sob uma perspectiva simbólica e literária passa a ser um gesto de resgate histórico e cultural que desafia as fronteiras entre o humano e o divino, o normal e o aberrante, a centralidade e a margem. Reafirma-se a necessidade de um olhar crítico que contemple as contradições e singularidades de figuras como Febrônio Índio do Brasil.

O estudo de Gláucia Soares Bastos, ainda que, na ocasião, desprovido de uma cópia do livro, acrescenta a seu texto problematizações acerca da preservação da memória de figuras controversas. No entanto, a questão central que se pontua aqui é se a obra de Febrônio, ainda que controversa, configura um objeto histórico com representatividade ou valor cultural e social. Ao reconhecermos a qualidade poética de Febrônio como autor, deparamos novamente com os atritos éticos ao examinar este personagem, cujas ambiguidades permeiam toda a sua trajetória. A complexidade de sua figura, que transita entre a criação literária e o comportamento criminoso, nos desafia a refletir sobre a separação entre a arte e o artista. Além disso, a análise da sua obra pode nos oferecer uma compreensão mais profunda sobre os contextos sociais e culturais de sua época, revelando as tensões e as dinâmicas presentes na sociedade brasileira do início do século XX. Portanto, independentemente das ações de Febrônio, sua obra, na qualidade de matéria literária, merece estudos e preservação, não apenas como um produto de suas visões distorcidas da realidade, mas também como um reflexo das complexidades e contradições da condição humana, especialmente quando se trata de um personagem que busca compreender sua identidade por meio de um conceito individual de religião e de “religar”.

A trajetória deste autor, profeta e autobiógrafo de uma obra como *As Revelações do Príncipe do Fogo*, está inserida, portanto, em um contexto místico e poético, no qual a prolixa e delirante busca por identidade e significado pode até se contextualizar nos atos de violência, mas não se encerra e nem se explica apenas por meio deles. A persistência do autor em publicar o livro reflete não apenas uma determinação, mas também a sua necessidade profunda de legitimar uma missão paradoxalmente equilibrada em contraposição e em função do processo de marginalização. Ao retornarmos às comparações com Antônio Conselheiro e Padre Cícero, registramos aspectos cruciais das relações de religiosidade popular no Brasil. Há uma evidente busca por respostas e esperanças em contextos de exclusão social e econômica. Ao contrário de Conselheiro e Cícero que, com objetivos distintos mas origens tangentes, tiveram êxito em mobilizar comunidades inteiras, Febrônio criou um evangelho pessoal que refletia suas visões de pureza e redenção. Um credo de uma única pessoa, mas cuja força na fé transbordou para as vítimas cujas mortes tinham, para o assassino e único crente, justificativa nas páginas de seu livro. Carlos Augusto Calil expressa essa determinação ao destacar a “poética involuntária” e a construção de um *eu* no plano mítico pelas mãos de um autor que acreditava habitar um espaço reservado para metáforas.

Nas múltiplas e conflitantes personas de Febrônio como autor, monomito e homem marginalizado habitam tensões resultantes de algumas das contradições inerentes à criação

artística. O poeta estadunidense Walt Whitman⁵¹ é conhecido por celebrar a contradição como parte intrínseca da experiência humana. Em seu poema “Song of Myself”, que faz parte de sua obra essencial *Leaves of Grass*, ele escreve: “Do I contradict myself?/Very well then I contradict myself,/(I am large, I contain multitudes.)”⁵². Nesse trecho, o poeta não apenas reconhece as contradições internas, mas as abraça como uma característica essencial de sua complexidade como indivíduo. Ele vê a contradição como um sinal de vitalidade e amplitude espiritual, refletindo a sua visão de que os seres humanos são múltiplos e abrangem uma infinidade de experiências, pensamentos e emoções. Para Whitman, a contradição não é algo a ser resolvido ou superado, mas algo a ser celebrado. Essa visão é central para um entendimento poético que rompa com as dualidades rígidas e abraça a complexidade da existência. Na provocação de Whitman, reside o estudo por Febrônio. Um lugar onde fascínio e repulsa coexistem.

“Censores tendem a fazer o que apenas os psicóticos fazem: eles confundem realidade com ilusão”⁵³, disse o cineasta David Cronenberg quando enfrentou uma de suas diversas batalhas com a censura a seus filmes. A frase audaciosa põe a decisão por destruir o livro de Febrônio em par com os assassinatos cometidos pelo autor. A destruição completa de quase todas as cópias de *As Revelações* por décadas dificultou o estudo sobre os significados da figura complexa do autor. Tome-se como exemplo o próprio trabalho de Soares. Embora seja tentador, não cabe aqui ramificar e desenvolver debates acerca de procedimentos ou os resultados sociais do controle por censura ou destruição de obras literárias. A palavra aqui se relaciona com o ato criminoso, mas apenas ao criminoso. A poesia d’ *As Revelações*, com todas as suas deficiências, não aponta diretamente para a defesa de sacrifícios ou genocídios, mas se mostra muito mais como um canal de expressão. Suponhamos a absurda ideia de banir todas as cópias de *O Apanhador no Campo de Centeio* após a morte de John Lennon⁵⁴. A palavra em *Revelações* é mítica e fantasiosa e só apresenta justificativas aos crimes, quando processadas pela leitura de mundo do criminoso. Chapman fez sua interpretação individual da obra de Salinger, e Febrônio criou cifras de sua interpretação pessoal do seu universo. No entanto, mesmo que considerarmos as imposições, se tomarmos os exemplos de Mário de Andrade,

⁵¹ Walt Whitman (1819–1892) foi um dos mais influentes poetas estadunidenses do século XIX e é amplamente considerado o “pai do verso livre”.

⁵² Em português: Eu me contradigo? /Muito bem, então eu me contradigo,/(Eu sou grande, contenho multidões.). Tradução do autor.

⁵³ Citado em RODLEY, 1992. p. 105, tradução do autor.

⁵⁴ Uma cópia do livro *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J.D. Salinger, foi encontrada no bolso de Mark David Chapman, o assassino de John Lennon, no momento do crime. Chapman afirmou que a narrativa do personagem Holden Caulfield, com seu desprezo pelo que considerava “falsidade” e hipocrisia social, ressoava profundamente com suas próprias frustrações. Chapman chegou a declarar que o livro funcionava como uma “espécie de manifesto”, ajudando a justificar sua visão do mundo e seu ato de violência.

Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, percebemos que o entusiasmo pela obra reside muito mais nos seus esforços líricos e poéticos do que como plataforma para crimes. Sendo assim, o livro passa a existir como uma idiossincrática obra de arte e não como “prova de crime”.

O livro de Febrônio consolida-se como um documento que transcende a narrativa literária e se estabelece como um contraditório e confuso manifesto pessoal de seu autor. Há assim uma dualidade que permite que *Revelações* funcione como um ponto de convergência entre as ideias pretensamente proféticas de Febrônio e a maneira como ele foi percebido pela sociedade. Contudo, o impacto da obra não se limita ao conteúdo intrínseco do texto, mas também à sua recepção por diferentes agentes sociais. A mídia ao longo das décadas desempenha um papel crucial na amplificação de elementos da obra, embora com um intuito sobretudo sensacionalista. nas páginas dos jornais, a publicação se transforma em uma mera curiosidade, onde o conteúdo do livro é menos importante do que o modo como ele foi apropriado para moldar a figura pública de Febrônio. As leituras das páginas de jornal sobre o autor de *Revelações* prepararam terreno para examinar o modo como o discurso midiático, ao enfatizar o caráter místico e monstruoso do autor, contribuiu para cristalizar uma imagem que ressoa até hoje como um híbrido entre o real e o mítico. Ao transitar para o próximo capítulo, é fundamental considerar como a recepção midiática de Febrônio ao mesmo tempo reflete e distorce o que abordamos neste estudo sobre *Revelações*. Se o livro é um espaço de delírio controlado e mitopoético, a mídia o transforma em uma narrativa pública repleta de espetacularização e preconceitos, adaptada para capturar a atenção das massas. Se Febrônio, ao escrever *Revelações do Príncipe do Fogo*, construiu uma narrativa dramatizada fantástica para si, a mídia, por sua vez, construiu outra. A figura de Febrônio emerge desse processo como uma construção coletiva, na qual o fantástico poético entra em amálgama com o sensacionalismo do jornalismo. São interseções entre o texto, autor, criminoso e a recepção da mídia que se fazem complementares neste retrato plural de como Febrônio se posiciona em um limiar entre o humano e o monstruoso, o profético e o abjeto.

4. Um *scelerado* que não se decifra em palavras

Por obviedade, não existem referências nesta pesquisa sem suas respectivas cargas de subjetividade. No capítulo anterior, tivemos o espaço derradeiro de visão pessoal, tendo como fonte a própria obra de Febrônio. Como já elaborado, mesmo compreendendo que *As Revelações do Príncipe do Fogo* é um documento sobre delírios sabidamente, já elaborou-se sobre a crucial importância dele como peça chave neste compêndio de fragmentos que esperam por pontes de conexão. As sentenças legais e o laudo psiquiátrico serão objeto de estudo no capítulo 5. Tais documentos, cuja natureza oficial sugere trazer um decreto de objetividade, seguem abertos à discussão, como veremos mais adiante. No entanto, o presente capítulo se encontra em um lugar intermediário entre o que pode trazer a abstração criativa especulativa e o campo onde residem as tentativas de objetividade: narrativas registradas pela mídia para contar a história de Febrônio. Trata-se de um lugar limítrofe entre a escrita poética e os registros técnicos que é preenchido pelos escritos dos periódicos em épocas diferentes da vida de Febrônio, desde as primeiras notas sobre seu golpes e culminando na intensa cobertura em torno da comoção posterior ao homicídio de Alamiro e Jonjoca. A escrita da imprensa é porta de entrada para a biografia do personagem Febrônio e ela se destaca por uma nada surpreendente coleção de textos nos quais os fatos podem ser eventualmente maculados por estilo, opiniões e interesses em exploração midiática. Cada um desses objetivos caminha em paralelo como reflexo dos tempos e das práticas jornalísticas de cada período histórico e de cada agenda dos veículos de imprensa consultados.

As características manifestadamente folhetinescas das narrativas jornalísticas usadas para trazer ao público os crimes de Febrônio Índio do Brasil imprimem, sobre uma história real, notas ficcionais que têm a mesma forma de personagens de literatura *pulp*, ao mesmo tempo que se equilibra com a tentativa de assumir relações de absoluta verossimilhança com seus espectadores. Escritas neste padrão com o claro intuito de vínculo emocional e, por consequência, político com o leitor. A partir dessas escolhas para o que se imprime, já não temos mais (se é que de fato algum dia já houve) distinção entre realidade e ficção. O observador/espectador contempla apenas uma narrativa que é emocional, sensorial e, derradeiramente, uma ferramenta de medição moral. Sobre este ponto há, acima de tudo, os ecos do ponto que Rancière e que servirá de diretriz em diversos momentos desta pesquisa:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso - positivo ou negativo - segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas

e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.⁵⁵

4.1. *Página 4: um perfil dos periódicos cariocas nos anos 20*

Como material de subsídio para este capítulo, foram coletados mais de 300 recortes de jornal, sobretudo, a partir da base de dados da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, além de levantamentos de impressos ainda não digitalizados, encontrados na Biblioteca Pública do Paraná, e realizadas consultas a bancos de dados de jornais ainda em circulação, como *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. Essa plethora de recortes fornece um conjunto diverso de informações que permite traçar um panorama mais detalhado de diferentes etapas da vida de Febrônio, não apenas após, mas também antes dos assassinatos, visto pela ótica da imprensa da época. Ao analisar esses documentos, torna-se possível compreender melhor como Febrônio era percebido pela sociedade em cada momento de sua vida e como sua imagem foi construída e desconstruída ao longo do tempo. Esta seleção também auxilia no esclarecimento de eventos pontuais e menos noticiados, mas que contribuem para contextualizar suas ações dentro do cenário social e cultural da época. Um dos exercícios propostos neste capítulo é observar as idiossincrasias presentes nos discursos midiáticos e como eles influenciaram tanto a percepção pública quanto as atitudes em relação a Febrônio.

Há uma série de artigos em periódicos que, de uma forma ou de outra, exploram tanto a espetacularização de seus crimes quanto os períodos de esquecimento aos quais foi relegado. Por meio desta minha investigação, busco revelar as estratégias narrativas utilizadas pela imprensa para construir a figura de Febrônio, inicialmente como um “monstro” e, posteriormente, como um “esquecido” do sistema penal e manicomial, ecoando, mais uma vez, a máxima de Jacques Rancière mencionada acima. Essa perspectiva permite entender que a história de Febrônio, tal como apresentada pelos jornais de diversas épocas, não se encaixa como uma simples reprodução de fatos, mas como uma construção narrativa que mescla realidade e ficção, com a intenção de criar tanto inteligibilidade quanto impacto. Os recortes de jornal, ao apresentarem os fatos através de um viés narrativo, participam desse regime de verdade que Rancière descreve, no qual a fronteira entre o real e a ficção se torna indefinida. Assim, ao examinar essas escritas sobre a história de Febrônio, é possível reconhecer que elas

⁵⁵ RANCIERE, 2009, p. 58.

operam dentro desse mesmo regime, a partir do qual escrever história e escrever histórias são atividades intrinsecamente conectadas, cada uma informando e moldando a outra. Desta forma, se fosse para classificar os artigos analisados neste capítulo, eles transitam por espaços entre fonte primária e fonte secundária, uma vez que os registros em si muitas vezes chegam maculados por interpretações subjetivas.

Há uma particularidade a ser percebida que atravessa praticamente todas as referências de diversos veículos. As notícias policiais em geral ocupavam a “página 4” dos impressos. Uma regra silenciosa de diagramação que pode ser encontrada na *Gazeta de Notícias*, em *A Noite*, também no *Correio da Manhã* entre outros. Com o aumento da atenção em torno do caso Febrônio, os desdobramentos foram ganhando destaque nas manchetes de sua primeira página, mas logo foram voltando para a tradicional “página 4”.

Entre os periódicos aqui estudados, com menções a Febrônio entre 1919 e 1935, alguns deles se destacam, como será visto a seguir. Este período foi marcado pela presença de uma imprensa atrelada a interesses políticos e demandas de um público alfabetizado não maior que 33% da população. Ainda assim, esses veículos já desempenhavam, mesmo que muitas vezes indiretamente, um papel crucial na disseminação de ideias e, para os fins deste estudo, uma formação da figura de Febrônio Índio do Brasil. Cabe aqui fazer brevíssimas análises e apresentações destes periódicos.

Entre os mais longevos, o mais conhecido deles talvez seja o *Jornal do Brasil (JB)*. Desde a sua fundação, em 1891, o JB oscilou entre o conservadorismo e um comedido progressismo. Nos anos 1920, destacava-se como veículo informativo para as elites urbanas. Contudo, sua postura política era flexível, refletindo interesses comerciais e mudanças no cenário nacional. Essa postura serviu ao jornal, assim como ainda serve a diversos veículos, para sustentar sua permanência no mercado. “As flutuações nas posições adotadas e as guinadas editoriais não foram exclusividade do Jornal do Brasil, mas uma característica compartilhada por vários títulos do período” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 160). Ainda assim, entre todos os títulos, o JB, com uma base fiel de assinantes, conseguiu se manter em circulação por mais tempo.

Mantendo-se mais alinhado ao conservadorismo, o *Jornal do Commercio*, fundado em 1827, é um dos periódicos mais antigos do Brasil. Até 1935, foi uma referência na cobertura de temas econômicos e comerciais, mas também abordava política e cultura. Durante esse período, o jornal alinhou-se aos interesses das elites econômicas, especialmente no Rio de Janeiro. Sua linguagem era direcionada a um público elitizado, sempre assumindo uma posição conservadora. Manteve uma linha editorial distante de jornais populares, evitando eventuais

sensacionalismos que poderiam desagradar ao seu público-alvo. O caso Febrônio, no entanto, seria uma das exceções que confirmavam a regra de seu discurso tradicionalista.

Outros jornais que serviram de fonte para esta pesquisa já não estão mais em circulação, seja impressa ou eletrônica. Um deles é *A Noite*. Lançado em 1911 como um vespertino inovador, o jornal era conhecido por sua agilidade informativa e forte apelo popular. Sob a direção de Irineu Marinho até 1925, manteve uma postura crítica em relação à política dominante, aproximando-se de oligarquias dissidentes e de grupos urbanos. Contudo, após ser adquirido por Geraldo Rocha, o jornal ajustou sua linha editorial para sustentar a ordem vigente, abandonando sua abordagem combativa. Sua popularidade no período estava atrelada ao formato focado na demanda por notícias rápidas e acessíveis. “Eficiência, pressa, velocidade e mobilidade tornam-se marcas distintivas do modo de vida urbano, e a imprensa tomou parte ativa nesse processo de aceleração” (MARTINS; LUCA, 2008, p. 156). Posteriormente, o jornal seria absorvido pelo grupo *O Globo*. Em linha editorial semelhante está *O Jornal*. Criado por Assis Chateaubriand em 1919, trazia desde seu início uma linha editorial agressiva e engajada, alinhada aos governos vigentes e aos interesses comerciais do grupo. Durante as disputas políticas da década de 1930, *O Jornal* apoiou o governo Getúlio Vargas, consolidando sua reputação como veículo de propaganda estatal. Com um modelo que conciliava publicidade e opinião, o periódico estabeleceu canais eficientes para moldar a imprensa como instrumento de influência. A *Gazeta de Notícias*, desde 1875, destacou-se pela qualidade de texto, contratando escritores renomados para seu quadro de colaboradores, como será explorado mais adiante. Focado inicialmente na classe média urbana do Rio de Janeiro, o jornal abrigava crônicas, contos e folhetins que dialogavam com a efervescência cultural da época. Encerrou suas atividades em 1956. Desde a época da monarquia, *O Paiz* serviu de referência para os republicanos e naturalmente se tornou uma voz influente na política brasileira na Primeira República. Durante esse período, manteve-se firme defensor de seu segmento de leitores: as oligarquias dominantes. Contudo, sua postura editorial rígida acabou contrastando com o dinamismo de jornais populares, como *A Noite* e o *Correio da Manhã*, levando a uma queda de relevância nas décadas seguintes.

Um dos títulos que mais aparece nesta pesquisa com notícias sobre o caso é o *Correio da Manhã*. Fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt, foi um dos jornais mais jovens da lista e rapidamente se tornou símbolo de independência e crítica política. Destacou-se por sua oposição aos governos autoritários, incluindo o regime de Getúlio Vargas. Sua capacidade de se posicionar contra o poder, embora preservasse uma postura analítica, consolidou sua relevância, mesmo em tempos de censura. Na cobertura do caso Febrônio, o jornal aproveitou

para engajar o público com textos que oscilavam entre o sensacionalismo e a participação dos leitores.

Uma característica peculiar ainda a ser destacada no processo de formulação dos textos que cobriram os assassinatos de 1927 foi a prática de contratação de escritores de ficção para atuar nas redações. Essa prática não era exclusividade da *Gazeta de Notícias*, mas algo comum a quase todos os veículos. Embora restrito a uma elite alfabetizada, o mercado da comunicação estava em franca ascensão.

Naqueles novos tempos de reprodutibilidade técnica, indagava-se qual seria o papel e a função do intelectual. Tratava-se de discutir as qualificações exigidas e as habilidades necessárias no quadro de transformações que tanto afetavam a prática da escrita. Em razão das novas tecnologias da reprodução da imagem e do som, o próprio fazer literário se alterou com rebatimentos no periodismo.

E mais: literatura e jornalismo seriam complementares ou excludentes? (MARTINS; LUCA, 2008, p. 93).

Esta pergunta foi respondida na prática. Durante as primeiras décadas do século XX, diversos veículos de imprensa contrataram renomados autores e escritores, oferecendo condições que variavam conforme o prestígio e o alcance de cada publicação. O *Jornal do Commercio* pagava entre 30\$000 e 60\$000 por colaboração, ao passo que o *Correio da Manhã* oferecia 50\$000⁵⁶. Escritores como Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Alphonsus Guimarães e Monteiro Lobato se destacaram nesse contexto. Bilac, por exemplo, recebia ordenado da *Gazeta de Notícias*, na qual também atuava como cronista, comentando o cotidiano do Rio de Janeiro. Já Guimarães obteve a generosa quantia de 400\$000, um valor considerado superior ao praticado em Paris. Monteiro Lobato via a escrita como uma forma de sustento e demonstrava entusiasmo por transformar seus artigos publicados em *A Tribuna* em recursos para pagar despesas, como o aluguel de sua casa. João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, colaborava com frequência em diversos veículos com suas crônicas da vida carioca. Tanto as publicações na capital do país quanto no centro econômico de São Paulo eram asseguradas fontes de renda para autores consagrados ou ainda estreates. A remuneração era ainda maior quando alguns destes autores era chamado a trabalhar como redator nas campanhas publicitárias dos anúncios que estampavam os jornais. No entanto, como também era praxe nestas tarefas, era raro ver notícias assinadas. Crônicas e textos assumidamente literários ocasionalmente recebiam a assinatura de seus autores. Isso não ocorria nas matérias. A evidência de autoria das matérias pelas mãos de escritores vem à tona no estilo.

⁵⁶ Conforme informado em MARTINS; LUCA, 2008, p. 94

Em diversos dos recortes de *clipping* selecionados para este capítulo, será percebido um gosto por inflar a história de Febrônio com floreios comuns a textos parnasianos ou com a intenção de gerar emoção, emulando o estilo de folhetins. Fazer uma análise literária para reconhecer os reais autores desses textos é matéria para outra pesquisa, mas a presença desses exercícios de estilo aqui aponta para outra questão. Com o uso desse recurso literário nos jornais daquele período, há a criação de mais camadas, uma que dramatiza e outra que mitifica a figura do “Príncipe do Fogo”. É importante notar o contexto histórico em que essas matérias foram escritas e o quanto elas se distanciam dos “manuais de redação jornalística” atuais, que pregam práticas bem distintas e

insistem que o jornalismo é o lugar da racionalidade e da objetividade, onde deve evitar-se não apenas a opinião e os pontos de vista de quem escreve, mas também toda implicatura e de qualquer insinuação poética ou metafórica. As máximas do jornalismo orientam o texto para que ele repasse ao destinatário apenas os conteúdos proposicionais. Em princípio, as notícias não deveriam conter elementos que insinuem quaisquer implicaturas além daqueles significados estritamente proposicionais, não deveriam sugerir nenhum outro "efeito de sentido" além dos conteúdos manifestos, deveriam reduzir o ato comunicativo ao simples repasse de informações concretas. Produz-se, assim, um pacto cooperativo no sentido griceano onde a informação a ser repassada pelas notícias deve ser: 1) tão informativa quanto necessária; 2) não mais do que necessária; 3) expressar apenas a verdade; 4) não mencionar o que não se puder comprovar; ser expressa de forma clara; 5) evitar ambigüidades; 6) expressar-se de forma breve (não prolixa); 7) expressar-se de forma direta. (Gonzaga Motta, 2006, p. 25)

É conhecido – e até mesmo celebrado academicamente – o estilo da imprensa sensacionalista que vem a quebrar com diversos dos dogmas dispostos na citação. Embora o conceito de sensacionalismo só viesse a se solidificar décadas mais tarde, existiram exercícios antes e mesmo durante o período dos crimes de Febrônio. A este tipo de narrativa, há um termo chave, presente em alguns pontos deste estudo: *faits divers*. Originado no jornalismo francês do século XIX, *faits divers* refere-se a pequenas notícias cotidianas, muitas vezes curiosas, bizarras ou trágicas, que eram incluídas nos jornais como forma de atrair o interesse do público. Esses relatos tendiam a ser fragmentários, focados mais no impacto emocional e no espetáculo do que em análises profundas ou informativas.

Componente indissociável da imprensa sensacionalista, segundo o Grande Dicionário Universal do Século XIX de Pierre Larousse, *fait divers* é uma rubrica sob a qual os jornais publicam com ilustrações as notícias de gêneros diversos que ocorrem no mundo: “pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes terríveis, suicídios de amor, operários caindo do quinto andar, roubo à mão armada, chuvas torrenciais, tempestades de gafanhotos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, acontecimentos misteriosos, execuções, casos de hidrofobia, antropofagia, sonambulismo, letargia. Ampla gama de atos de salvamento e fenômenos da natureza,

como bezerros de duas cabeças, sapos de quatro mil anos, gêmeos xifôpagos, crianças de três olhos, anões extraordinários.” (ANGRISANI SOBRINHO, 1995, p. 25)

Soma-se ainda o termo usado para um formato que foi predecessor e que também se complementa aos *faits divers*: os *canards*. Tratavam-se de publicações populares na França, particularmente nos séculos XVII, XVIII e XIX, conhecidas por disseminar notícias sensacionalistas, rumores e histórias exageradas ou fictícias. O termo *canard* (literalmente, “pato” em francês) acabou se tornando sinônimo de notícia falsa ou fabricada. Essas publicações serviram como precursoras do jornalismo sensacionalista e do que hoje chamamos de *fake news*.

Os *canards* geralmente tinham um formato barato e acessível, sendo impressos em folhetos que circulavam amplamente entre a população. Suas histórias frequentemente exploravam temas como crimes violentos, eventos sobrenaturais, desastres ou escândalos. Essas narrativas funcionavam tanto como entretenimento quanto como uma forma de criar coesão social em torno de histórias compartilhadas, fossem elas totalmente fictícias ou fatos exagerados a ponto de criarem mitos. Os dois termos oferecem paralelos com práticas jornalísticas e narrativas, especialmente sob a influência de escritores de ficção, que desempenharam um papel central na percepção e construção da cobertura de casos como o de Febrônio.

Alguns exemplos de manchetes dos “canards” e dos “occasionnels”: “Um crime abominável! Um homem de 60 anos cortado em pedaços” com o subtítulo: “Enfiado em uma lata e jogado como ração aos porcos”. Outra manchete: “Um crime pavoroso: seis crianças assassinadas por sua mãe”. Mais uma: “Um crime sem precedentes!!! Uma mulher queimada viva por seus filhos” (ANGRISANI SOBRINHO, 1995, p. 25)

Temos aqui, então, a seguinte tríade central de variáveis para a equação deste capítulo: o perfil editorial e político de cada um dos veículos de imprensa, a presença de escritores de ficção atuando nas redações, e a predileção secular do público por *canards* e *faits divers*. Esses elementos, intrinsecamente ligados ao ambiente cultural e midiático da época, prepararam um terreno fértil para a exploração de histórias que mesclavam realidade e fantasia. Ao juntar essas variáveis à narrativa de Febrônio Índio do Brasil — um personagem que já se dedicava intensamente à construção de sua própria mitologia por meio de suas ações, escritos e declarações —, a imprensa da época encontrou um tema que se amplificava por meio dela. Para além de relatar fatos, os veículos de comunicação tornaram-se agentes ativos na magnificação e transformação desse auto-mito, valendo-se de uma exploração sensacionalista filtrada pela lente literária que permeava os eventos. O resultado foi a construção de um tom épico e

grotesco para a figura do Príncipe do Fogo. Meio século depois, essa postura se modificaria, com uma imprensa que passaria a usar Febrônio como um semi-mártir de um sistema manicomial falho. Em todos os casos, o personagem recebeu diferentes máscaras, moldadas pelos vieses editoriais de cada jornal e pelas demandas específicas de cada época.

4.2. *Em busca de um status: as primeiras aparições de Febrônio na imprensa*

Compreendendo o diverso número de alcunhas usadas pelo “Filho da Luz” em ocasiões diferentes de sua vida, é difícil apresentar absoluta precisão de quando ele foi citado pela primeira vez na mídia. O nome Febrônio Simões de Matos Índio Brasil começou a aparecer em periódicos do Rio de Janeiro no segundo semestre de 1919. As fontes primárias sobre a vida de Febrônio anteriores a esta data estão apenas nos registros de laudo psiquiátrico, conforme depoimentos do próprio e de parentes e testemunhas à polícia e a médicos. No *Jornal do Brasil* de 24 de Julho de 1919, quase ao pé da página, na penúltima coluna da página 6, há uma nota sem título que informa:

Ao "Jornal do Brasil" veio hontem o Sr. Febrônio Simões Mattos Índio do Brasil, Director Presidente da Companhia União Brasileira, declarar que o Juiz da 3a. Pretoria Criminal annulará o processo que ele foi movido pelo atual 1º Delegado Auxiliar por julgá-lo uma victima da polícia. Disse mais que a sua companhia é uma cousa muito séria e não uma "arapuca" como qualificou aquela autoridade. O Sr. Febrônio o índio do Brasil vai requerer uma indenização. (*Jornal do Brasil*, 24 de Julho de 1919. Grafia original)

Percebe-se, assim, que logo a primeira notícia contendo Febrônio como personagem já traz alguns elementos característicos de sua trajetória: o crime e a ilusão descontrolada de que sua verdade prevalecerá. Há claramente uma postura de alguém que queria ser notado e percebido quando ele toma a atitude de ir até a redação do JB no papel de vítima e detentor dos fatos. Ele talvez tenha acreditado que a publicação da notícia ofereceria credibilidade ao golpe e que sua presença como dono e uma “cousa séria” traria respeito. Ainda que seja difícil pontuar suas reais intenções, é claro que em diversos depoimentos Febrônio está em busca de receber algum tipo de respeito da comunidade. Por isso, assumiu com a entrega de um ator dedicado, papeis que sugeririam poder na sociedade. Proprietário de uma empresa com nome de estatal para aferir respeito, um cirurgião dentista ou um médico ginecologista e, por fim, profeta. A crença inabalável nessas fantasias geralmente direcionava Febrônio para o Hospício. No dia 18 de setembro, sua detenção ficou registrada no *Jornal do Commercio* na seção de

juízos, sob o número 5.248, sob a determinação do Ministro Pedro Mibielli que “atendia o Recorrente, o paciente Febrônio Índio do Brasil. Recorrido, a 3ª Câmara da Corte de Apelação - Negou-se provimento ao recurso, unanimemente”. O uso do termo “paciente” denota a internação em vez de prisão. Os golpes usando a Companhia Brasileira estavam apenas começando e, mesmo que Febrônio tenha sido internado em seguida, em vez de receber a delirante indenização pretendida, ele voltaria a aplicar golpes usando o mesmo nome da empresa. O indeferimento ao recurso de Febrônio não o impediria de voltar às ruas e, já no mês seguinte, tentar mais uma vez buscar um cargo que lhe trouxesse algum status. Candidatou-se, assim, ao cargo de Intendente Municipal. A função compreendia a responsabilidade pela gestão local, incluindo serviços públicos, infraestrutura e organização urbana. Algo que se assemelha hoje ao cargo de vereador, mas designado a uma região específica da cidade. Febrônio havia escolhido o 1º Distrito, região central do Rio de Janeiro e, portanto, de maior destaque político.



Figura 7. Primeira foto de Febrônio Índio do Brasil na imprensa. Publicada em O Jornal, 26 de Outubro de 1919.

Entre os dias 20 e 23 de outubro de 1919, os jornais *A Noite*, *A Razão* e o *Correio da Manhã* traziam um singelo anúncio convocando os eleitores ao voto: “Para Intendente Municipal - 1º Distrito: Dr. Febrônio Simões Mattos Índio do Brasil”. Ao se autodenominar

“Doutor” na propaganda política, observa-se mais uma vez a obsessão de Febrônio por ter um título de reverência social. Com as condenações em sua biografia, a candidatura não teria sucesso e, no dia 26 de outubro de 1919, data da eleição, *O Jornal* publicou uma matéria que traria a primeira foto de Febrônio na imprensa. Na legenda, “Febrônio Índio do Brasil, vulgo ‘tenente chantagista’”. A matéria, dedicada ao pleito de Intendente, informa sob o subtítulo “O MAIS OUSADO”:

Febrônio Simões Mattos Índio do Brasil, candidato ao xadrez da policia, quiz ser também intendente. Infelizmente não ha no Codigo Penal artigo que o prohiba e eil-o candidato com programma e prováveis eleitores (...) Índio do Brasil já esteve na Colonia dos Dois Ríos e tem sido processado por varias falcatruas. Felizmente, o eleitorado não leva a sério taes candidaturas, grotescas e estravagantes. (*O Jornal*, 26 de outubro de 1919, grafia original)

Não foram encontradas informações sobre quantos votos Febrônio recebeu ou mesmo se chegou a receber algum voto. No entanto, é possível especular que, como ocorre em estratégias similares até os dias de hoje, sua popularidade — ainda que construída sobre notícias relacionadas às suas passagens criminais — poderia ter despertado nele o apetite por explorar outras formas de obter dinheiro e alcançar algum tipo de relevância ou status social.

No dia de Natal de 1919, a seção de “Tribunaes e Juizos” do jornal *O Paiz* oficializava a acusação aos golpes de Febrônio:

Malandragem- No juízo da segunda Vara Criminal foi denunciado Febrônio Índio do Brasil, processado por estelionato, acusado de ter recebido de Antônio Tavares Júnior e outros 200\$ a cada um, a título de fiança para garantia do exercício de cargo de cobrador de uma companhia que não existe (*O Paiz*. 25 de dezembro de 1919. p. 6).

O próprio jornal se dá a liberdade de inserir a palavra “malandragem” antes da nota de acusação, de certa forma já estabelecendo sentença antes do juiz. O mesmo caso volta a aparecer em 15 de fevereiro de 2020 na *Gazeta de Notícias*. O título da nota já traz indícios da predileção do veículo pela dramatização: “Uma Cooperativa e tanto...”. No corpo da nota, informa-se que “Febrônio é acusado de ter fantasiado uma cooperativa de auxílios médicos e dentários” (*Gazeta de Notícias*, 15 de fevereiro de 2020, p. 4). O uso do verbo fantasiar tanto reitera a instrução dramatizadora do jornal como serve inadvertidamente de *foreshadowing* para outras criações fantásticas de Febrônio. O mesmo veículo anunciaria em maio do mesmo ano uma surpreendente absolvição da acusação:

O homem da “União Brasileira” foi absolvido. Atendendo a que à vista dos autos não ficará caracterizado o ardil, elemento constitutivo do estelionato, o Dr. Silva Castro, juiz da 2a. vara criminal, absolveu hontem Febrônio Índio do Brasil que em outubro e

novembro do ano passado, como director da Companhia União Brasileira, anunciara pelos jornaes ‘necessitar agentes para essa companhia e exigindo que se apresentaram diversas quantias, como fiança delas se apoderou (*Gazeta de Notícias*, 18 de maio de 1920, página sem numeração).

Na mesma data, *O Paiz* dá nota informando que a absolvição se deu por falta de provas. No entanto, apenas dez dias depois, a *Gazeta de Notícias* recebe na redação o próprio Febrônio para reclamar de uma acusação que ele alegava ser indevida. Com base na palavra do visitante, que usava sua recém absolvição como carta, a nota faz uma crítica à conduta policial, com foco no “Moleque Tibúrcio”, descrito como indivíduo de reputação duvidosa, com “10 ou 12 entradas na polícia”. Apesar disso, conta a nota, ele foi integrado ao corpo de segurança, supostamente como auxiliar, ou um olheiro para os policiais. Se apresentando como presidente da União Brasileira e identificado na nota como “cidadão pacato, honesto e trabalhador”, Febrônio usa o jornal para uma construção de narrativa falaciosa, visando proteger-se das acusações de Tibúrcio. Relata que, ao atravessar a Rua Buenos Aires, foi abordado por Tibúrcio, que o acusou de ser ladrão e lhe deu voz de prisão. Febrônio apresentou documentos e explicações aos agentes que atenderam ao chamado e foi liberado. Ainda assim, Tibúrcio insistiu, perseguindo Febrônio e gritando “pega ladrão!”, o que levou a uma nova abordagem policial. A nota critica a polícia por permitir que Moleque Tibúrcio, “um tipo em última análise que de muito deveria estar nas grades de um xadrez”, agisse como “persona grata” e assumisse funções de “detetive nas horas vagas”.

No dia seguinte, a mesma redação teve de fazer uma retratação, ou quase isso. A nota intitulada “A história complica-se. Moleque Tibúrcio está comportado” (*Gazeta de Notícias*, 19 de maio de 1920, página sem numeração) relata a visita de Manuel Tibúrcio Garcia à redação do jornal, onde, inicialmente, expressou queixas amargas sobre a matéria publicada no dia anterior. Tibúrcio afirmou que já não usa mais a antiga alcunha e que trilhava agora por uma vida honesta. Ele confessou que, em tempos passados, era “bonzão mesmo” e cometia seus erros, mas hoje, como homem casado e pai de família, afirma ter mudado de vida. Tibúrcio devolve as acusações contra Febrônio, reforçando sua periculosidade. Segundo Tibúrcio, Febrônio possui “diversas entradas na prisão”, utiliza nomes falsos e possui “ficha policial completa”. Na versão de Tibúrcio, a presidência da Companhia União Brasileira, exibida por Febrônio, seria apenas uma elaborada “mise en scène” para enganar as pessoas de bem e evitar a prisão. Mesmo diante do impasse, a *Gazeta de Notícias* não foi adiante fazendo investigação ou levantando dados concretos sobre o caso. Esta postura do jornal demonstra que a

passividade do veículo conduz seu modo de operação. Encerra a matéria dizendo “Nós agora, porém, é que ficamos na dúvida, sobre qual dos dois cavaleiros — Febrônio ou Tibúrcio — havemos de distinguir com a nossa consideração depois do que vieram dizer um do outro” (*Gazeta de Notícias*, 29 de maio de 1920, p. 4). Aceitaram assim que não haveria como resolver o caso.

A mesma *Gazeta de Notícias* teria sua dúvida sanada por ação do próprio Febrônio. Em 5 de junho de 1920, trouxeram matéria com um título que não se furtava de exclamações: “Mais uma! Volta a cena o Febrônio Índio do Brasil!”.

Não está ainda por fazer-se a nomeada do nacional Febrônio Índio do Brasil, de 21 anos, solteiro, que depois de manter vários escritórios de cavação na zona do quarto distrito, transferiram-se ultimamente para casa da Rua dos Andradas número 16.

Febrônio se diz jornalista, advogado e cirurgião dentista já se apresentou até como candidato ao cargo de intendente municipal! E se não foi eleito não foi certamente por culpa sua!

Ontem pela madrugada um malandro penetrou na hospedaria da rua da Constituição número 53 e aí procurou arrombada gaveta da mesa onde o dono da casa guarda o dinheiro que lhe vai ter as mãos do seu comércio infame.

Quando Febrônio esforçava-se fazendo carantonhas para surruiar o dinheiro, o tal dono da casa percebeu a sua tarefa. Deu o alarme e ele saiu a correr pela rua, onde o agarrou guarda noturno número seis.

O Febrônio porém espertíssimo conseguiu consolar escapar das mãos do vigilante e correu sempre em fuga tendo sido mais adiante novamente apanhado aí pelo guarda civil 683, que o conduziu — apesar de todos os seus protestos — até a delegacia do quarto distrito, onde foi ele autuado (*Gazeta de Notícias*, 5 de junho de 1920, p. 3).

O texto não apenas resolve a questão para o jornal sobre a idoneidade de Febrônio, mas também é um exemplo de sua escrita adjetivada e literária. A estratégia oferece uma informação, obviamente maculada por subjetivação, através de uma construção emocional que envolva e engaje o leitor nos mesmos moldes de uma ficção criminal. O sistema de escrita aqui naturalmente difere do sensacionalismo dos jornais populares dos anos 1970-1990. Compreende-se que foco de leitura era uma elite alfabetizada e, como poderia ser visto com ainda mais força adiante, cria-se um ambiente de ambientação do leitor no ambiente do crime. Neste ponto o método da *Gazeta de Notícias* e do sensacionalismo tangenciam-se.

“A narrativa (sensacionalista) transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao sequestrador, sentindo as mesmas emoções. Essa narrativa delega sensações por procuração, porque a interiorização, a participação e o reconhecimento desses papéis tornam o mundo da contravenção subjetivamente real para o leitor. A humanização do relato faz com que o leitor reviva o acontecimento como se fosse ele o próprio autor do que está sendo narrado.” É na exploração das perversões, fantasias, na descarga de recalques e instintos sádicos que o sensacionalismo se instala e mexe com as pessoas. É no tratamento antianódino da

notícia, quase sempre embalada em um caleidoscópio perverso, que o sensacionalismo se destaca dos informativos comuns. (ANGRISANI SOBRINHO, 1995, p. 17)

O ano de 1920 ainda foi marcado pela tentativa de Febrônio de efetuar uma venda imobiliária fraudulenta. Nota-se que os recortes de jornal usados para esta ação não incluem a *Gazeta de Notícias*, que só voltaria a divulgar o nome de Febrônio seis anos depois. É de se supor que, após o *imbroglio* com o Moleque Tibúrcio, a editoria do veículo tenha se sentido constrangido a publicar qualquer coisa sobre o personagem sob o risco de ter que mais uma vez se ver questionada. Sobre a venda falsa de imóvel, há um elemento na escrita da matéria publicada pelo Correio da Manhã que merece ser observado:

Ao senhor Armando Vidal, segundo delegado auxiliar, queixou-se ontem dona Eugênia Heller, de ter sido vítima do "dr." Febrônio Índio do Brasil. Esse grande chantagista conseguiu realizar apenas isto: vendeu o prédio número 73 da rua Joaquim Silva, de sua propriedade, sem seu consentimento. O leilão realizou-se anteontem, tendo o "dr" Febrônio se servido de documentos falsos (*Correio da Manhã*, 4 de dezembro de 1920. p. 4).

O uso de aspas envolvendo o título abreviado de doutor denuncia tanto uma nova tentativa de Febrônio em se validar socialmente com a auto-atribuição de um termo que indica posição respeitável, quanto uma derrocada final a esta investida. O jornal, ainda que mantendo um estilo mais sóbrio e menos empolado que a *Gazeta de Notícias*, faz uso deste recurso como forma de ridicularizar o esforço narrativo de Febrônio.

No ano seguinte, o *Jornal do Brasil* traz mais uma notícia de artimanha do personagem. O estilo se encontra em local intermediário. Busca manter uma certa frieza narrativa no corpo geral, mas também não se farta de fazer uso de expressões e gírias que aproximem o leitor da narrativa.

Na primeira delegacia auxiliar está aberto inquérito para apurar uma queixa apresentada contra Febrônio Simões de Mattos índios do Brasil, por dona Ermelinda da Silva Milward, proprietário da casa de pensão da rua Evaristo da Veiga número 15. Febrônio que viveu por algum tempo em companhia da queixa ou esta em companhia dele, não sabemos ao certo, é acusado de várias esperteza, inclusive de haver se apoderado de móveis da pensão.

E ainda mais: passou procuração a dona Ermelinda para receber em Niterói uma herança de reis 42.000\$ que havia comprado de Euclides de Araújo Silva, Filho de Lourenço de Oliveira e Silva.

Claro está aqui "comeu " grosso nessa transação que não passava de uma nova modalidade do conto do vigário, por quanto ele não adquire herança nenhuma e que existia em Niterói pertencente a Euclides era muito menor já que estava liquidada!

E um rosário de acusações pesam sobre Febrônio que tem que explicar-se como o Dr. Faria solto, primeiro delegado auxiliar.

A queixosa pediu sigilo sobre as diligências (*Jornal do Brasil*. 22 de maio de 1921).

Escolhe-se por encerrar em 1921 este arco introdutório do nome Febrônio Índio do Brasil na mídia. Não pelo acontecimento acima se mostrar particular de alguma forma, mas por ser um último momento que evidencia os tentames de Febrônio em conseguir, por meio de golpes e sem sucesso, se inserir socialmente. Note-se também que a violência ainda não figura como parte do procedimento nos crimes cometidos até aqui. É justamente este o ponto de mudança. Os jornais passarão a compreender Febrônio menos como um mero malandro golpista e farão mais direcionamentos à sua agressividade e loucura.

4.3. *Disfarçado em homem sério: Febrônio cai para surgir o “Filho da Luz”*

“Ninguém mais falará nas aventuras do conhecido ladrão e desordeiro Febrônio Índio do Brasil”, é o que se dizia logo no início da notícia “Disfarçado em Homem Sério”, na edição de 19 de janeiro de 1922 de *A Noite*. A profecia naturalmente não tardou a se provar falha, mas prova mais uma vez a tentativa do jornal de sentenciar um apagamento. Ao mesmo tempo, a notícia indica uma suspeita de ação violenta. A notícia aponta Febrônio como “ladrão e desordeiro” e cita suas alcunhas que formam vasto prontuário. “Uma vez aqui, disfarçado de homem sério, Febrônio jogando se esquecido teve o cinismo de requerer com o suposto nome de Bruno Ferreira Gabina a sua identidade a polícia do 14º distrito” (*A Noite*, 19 de janeiro de 1922. p. 1) e ainda se dizia cirurgião dentista pela faculdade de medicina da Bahia. Novamente o vemos buscando evitar investidas da polícia ao simular possuir título e profissão “de respeito”. A nota aponta sua exaltação ao não ser aceito como profissional de saúde e sua séria irritação, uma evidência de que sua atitude começava a descambar para a violência. No entanto, embora a notícia ainda não aponte isso, aparecem aqui os primeiros indícios de que ele tenha assumido o nome de Gabina depois de ter assassinado o médico. Esta hipótese, jamais provada, apareceria com mais força após as mortes cometidas por ele cinco anos mais tarde. Depois de algumas noites de desdobramento do caso acima, há um hiato de quatro anos sem que os jornais publicassem notícias sobre atos ou crimes de Febrônio. Isso se deve a um período de seguidos encarceramentos. A promessa de *A Noite* parecia então que se cumpriria. O nome de Febrônio, ou mesmo de suas alcunhas, permaneceu distante da mídia até 1926.

O retorno da *Gazeta de Notícias* a noticiar sobre Febrônio marca a volta, ainda que em uma nota curta, de narrativas ao estilo mais literário e emotivo.

O larápio Febrônio e o índio do Brasil foi há dias mandado para o Hospício Nacional por apresentar sintomas de alienação mental. Foi recolhido à cela em que se

encontrava Manuel Sena, outro enfermo, o que guardava sobre travesseiro a quantia de 120\$000. Aproveitando-se de um momento de distração do companheiro, furtou todo o cobre, com o qual começou a comprar toda a sorte de guloseimas e frutas. Mas o lesado acabou desconfiando e dando o alarme. O fato foi levado ao conhecimento da polícia do sétimo distrito (*Gazeta de Notícias*, 28 de outubro de 1926. p. 4).

O ano de 1926 marca ainda o primeiro caso comprovado de morte ligada a Febrônio. Foi na véspera de Natal daquele ano. Em vez do hospício, Febrônio estava agora na cadeia da quarta delegacia auxiliar. A *Gazeta de Notícias* mais uma vez esmera-se no uso de adjetivos para o relato:

Ao xadrez da quarta delegacia auxiliar estavam recolhidos Febrônio o Índio do Brasil e Djalma Rosa, que ontem brigaram na prisão, tendo Febrônio dado formidável pontapé em Djalma. Este caiu por terra gemer sendo chamada a assistência municipal. Já foi medicado e a conselho do Dr. Rodrigues Caó internado no hospital de pronto-socorro por apresentar certa gravidade o estado da vítima (*Gazeta de Notícias*, 25 de dezembro de 1926. p. 4).

No dia seguinte, a mesma *Gazeta de Notícias* anunciou a morte do companheiro de cela, informando ainda que a briga com Febrônio havia se iniciado depois de Djalma receber o que o jornal chama de “uma proposta indigna”.

Constatado o estado do ofendido, o chefe de pernoite da quarta Delegacia auxiliar requisitou uma ambulância da assistência, que removeu de Djalma até o posto central de onde saiu de retorno aquela delegacia, logo depois de medicado.

Horas passadas porém, como o ofendido não desse mostras de melhoras foi ele examinado pelo Dr. Rodrigues Cao, que aconselhar seu imediato internamento no hospital de pronto-socorro; pois, então já se havia manifestado o perigo de uma peritonite. Dali para diante, foi se agravando ora hora o estado do pobre menor, até que ontem de madrugada, veio ele a falecer, sendo cadáver removido para o necrotério do Instituto Médico Legal depois de científicas as autoridades policiais (*Gazeta de Notícias*, 26 de dezembro de 1926. p. 4).

Segundo a matéria, a necropsia apontou peritonite como causa da morte, possivelmente agravada por um golpe desferido por Febrônio. O texto, mais sóbrio que o que se estava acostumado a ver neste veículo, aponta para uma criminalização da homossexualidade de Febrônio. Além disso, evidencia a negligência a figuras marginalizadas ao anunciar que o sepultamento de Djalma Rosa foi feito na qualidade de indigente.

A edição do dia de 11 de março de 1927 do jornal *A Manhã* trazia na página 7 uma notícia, cujo estilo transcende o que já havia sido visto até aqui nos textos da *Gazeta de Notícias* sobre as agruras vividas pelo jovem Octávio Bernardes. Já na chamada, a matéria faz

referências comparativas à literatura: “Scenas de Ponson Du Terrail⁵⁷, a dois passos do Rio de Janeiro”. Octávio, 16 anos, foi abordado e posteriormente sequestrado por três pessoas com promessas de emprego. O trio que o abordou é assim descrito: “um grupo, composto de dois creoulos e um branco, trindade bizarra que bem poderia ter sido destacada de uma dessas obras macabras em que se comprazem os escritores do norte da Europa, quando saturados de gim ou absintho (sic)”. A escrita de traços lobatianos do sempre apócrifo jornalista fala que tal trio era composto por um “cidadão bonzeo” sem nome identificado, pelo alemão Jacob (sem mencionar sobrenome) e por Candido da Silva, aparente líder do grupo. “Segundo o preto capcioso, o pequeno (Octávio) iria trabalhar num açougue em que venceria polpudo ordenado”. Com esta promessa, o grupo viajou para Mangaratiba, seguindo para a Praia da Cruz, onde por fim, Candido manifestou o desejo de marcar o peito do menor com a frase “Sois o Filho da Luz”, mas antes que pudesse executar a tatuagem, Octávio conseguiu fugir e avisar as autoridades. A matéria, permeada de outros diversos adjetivos pejorativos a cor de pele de Cândido, ainda encerra com traços de intolerância religiosa mencionando que o chefe do grupo havia feito um ritual com 11 farrapos, 11 bananas e 11 lascas de cana “dando prova bem significativa de seu temperamento crédulo de frequentador de candomblés”.

A *Manhã*, em 20 de março, dá continuidade à “história extraordinária, que não devemos à penna torturada de Edgard Poe, nem à inventiva macabra de Maupassant”. Mais uma vez a intenção de abrir a matéria com manifestas comparações literárias mostra insuspeito objetivo de conduzir a imaginação do público para a emoção de narrativas ficcionais. Sem nem mesmo mencionar o nome de Candido da Silva, que por certo se tratava de alcunha enganosa para o aliciamento do menor Octávio, o periódico apresenta o “verdadeiro” nome do idealizador principal da desventura: “Febrônio Índio do Brasil é a figura sinistra em torno da qual gyram todas as peripécias desta novellesca história (sic)” (*A Manhã*. 20 de março de 1927) . Da mesma forma, agora a notícia não fala mais em tal “trindade bizarra”, mas que os criminosos eram apenas dois, sendo eles Febrônio e Jacob, cujo nome é agora inteiramente poupado e omitido da narrativa para ser tratado apenas como um companheiro alemão “egresso do hospício”. Já, para Febrônio, desfilam uma pletera de adjetivos como “tipo de instintos baixos e alma damnada (sic)”, “mulato diabólico” e “ente execrando, cruel e sanguinário (sic)” (idem). A abordagem continuamente explicita sua leitura segregatória étnica não só por elementos

⁵⁷ Ponson du Terrail (1829-1871) foi um escritor francês que ficou conhecido por sua série de livros de aventura com o personagem Rocambole, cujo nome deu origem ao termo “rocambolésco” dada a elaboração e enredamento das histórias vividas por ele nas páginas.

físicos como também por aspectos culturais. Diz ainda a notícia: “(Febrônio) no momento, improvisando um espetáculo congêneres aos dos índios quando preparavam a morte do prisioneiro” (idem), manifestando um olhar coordenado com padrões de leitura usados pela criminologia naquele período. Antes de meados dos anos 1930, a partir de quando as ciências sociais passaram a assegurar espaços de estudo mais amplo, a criminologia no Brasil era pautada principalmente por traçados antropológicos. Este enfoque tinha em especial a influência dos estudos de Cesare Lombroso (1852-1934) e suas teorias que defendiam predisposições genéticas para o crime:

Ao partir do pressuposto de que os comportamentos são biologicamente determinados, e ao basear suas afirmações em grande quantidade de dados antropométricos, Lombroso construiu uma teoria evolucionista na qual os criminosos aparecem como tipos atávicos, ou seja, como indivíduos que reproduzem física e mentalmente características primitivas do homem. Sendo o atavismo tanto físico quanto mental, poder-se-ia identificar, valendo-se de sinais anatômicos, aqueles indivíduos que estariam hereditariamente destinados ao crime (ALVAREZ, 2002, p. 679).

Soma-se ao pensamento de Lombroso, a “antropometria judiciária” introduzida por Alphonse Bertillon (1853-1914), “reconhecido como um dos pais fundadores da moderna “polícia científica” (FERRARI/GALEANO, 2016, p. 173) no final do século XIX como forma de identificação de criminosos. O sistema antropométrico, conhecido posteriormente como *bertillonage*, passou a influenciar toda a criminologia até a entrada no século XX, quando o sistema começou a perder interesse para a datiloscopia. Ainda assim, a *bertillonage*, por ser fundamentada em registros imagéticos de criminosos e acompanhada de uma carga de preconceitos inculcados na sociedade brasileira, continuava sendo fundamental, não apenas para a identificação, como era a intenção de Bertillon, mas também para o julgamento. Assim, os jornais passam a publicar imagens de Febrônio, seguindo o sistema antropométrico, à medida que seus crimes vão sendo configurados na mídia. Este reflexo cultural da forma como o crime é descrito e observado é absolutamente natural e esperado.

Os inúmeros desdobramentos, no século xx, dos conhecimentos acerca do crime, da punição e das instituições de controle social por vezes distanciaram, por vezes reaproximaram tais áreas de conhecimento, sempre seguindo dinâmicas institucionais e conflitos políticos desenhados nos diferentes contextos nacionais ou regionais (ALVAREZ, 2020, p. 03).

Não é, portanto, de se surpreender, a partir do tratamento dado pela mídia a Febrônio e de como esta se alimenta da leitura de criminologia da época, somada à opinião do considerado senso comum do período, que estes olhares se retroalimentem, perpetuando seus contextos até que ocorra algum tipo de quebra. No caso de Febrônio, uma das quebras seria a intervenção de

Heitor Carrilho em direção a seu diagnóstico que, mesmo mais de 90 anos depois, ainda encontra relutância em segmentos da sociedade.



Figura 8. A Noite, 19 de janeiro de 1922

Ainda no mesmo 20 de março, o *Correio da Manhã* não faz referências discriminatórias ao tom e pele de Febrônio, mas não se furta de adjetivos como “facínora” e encerra a notícia informando que “esse indivíduo tem os mais repugnantes precedentes e vae ser mandado recolher à Casa de detenção” após captura na Rua Uruguayana. O jornal, com texto mais conciso que o de seu concorrente, elabora de forma mais objetiva que Candido da Silva era, de fato, o pseudônimo usado por Febrônio na abordagem. Para reportar o mesmo acontecimento, a *Gazeta de Notícias* resgata o falso título de cirurgião usado no golpe da União Brasileira e estampa todo o topo da quarta página com “O ‘DR.’ FEBRONIO MAIS UMA VEZ EM

SCENA”. O sempre literário *Correio de Notícias*, nesta mesma data, sob o título “FEBRONIO AUTOR DE NOVAS FAÇANHAS - A PRISÃO DO PERVERSO E REPUGNANTE TIPO”, abre o texto assim caracterizando o personagem: “É um herói de tristes façanhas o conhecido malandro que atende pelo nome sonoro de Febrônio Índio do Brasil”. O jornal *O Paiz* traz, alguns dias depois, uma pequena nota com o título “REPELENTE” se concentrava em informar sobre as relações sexuais dos envolvidos:

Febrônio Índio Do Brasil, depois de andar às voltas com a polícia por mil e uma coisas, sendo de novo por ella procurado para responder por crime de aggressões, foi encontrado em um casebre para os lados de Mangaratiba, onde mantinha relações indignas com os menores Jacob e Octávio. (*O PAIZ*, 27 mar 1927, p. 10)

A breve menção notadamente não mostra nenhum compromisso em noticiar o sequestro ou a tentativa de mutilação com a marca do “Filho da Luz”. Em vez disso, o texto tem em seu corpo exclusivamente uma relação homossexual como único “crime”. Observamos em um mesmo evento um conjunto de notícias que indica a cor da pele, a cultura indígena e a orientação sexual como fatores determinantes para a execução de crimes. A notar ainda que, em discussão externa ao recorte temporal deste artigo, estas características foram levadas em conta para o diagnóstico de Febrônio como primeiro inimputável nos anais do sistema judiciário brasileiro. Sendo assim, ainda que reconhecendo a severidade de seus crimes, perceberemos ainda a mídia mostrando um olhar simplificado sobre doenças mentais. As narrativas de imprensa são ora moldadas pela visão popular e, em retribuição, a retro alimenta. Textos são publicados por hábitos construídos a partir de “toda uma série de narrativas que formavam então como que uma memória popular dos crimes”⁵⁸. Jornais e tabloides, em especial a partir do século XX, tomam o lugar de folhetos, cantigas e outras formas midiáticas e /ou artísticas e, portanto, ditas informais, com objetivo de transmitir narrativas ao gosto popular e agindo a partir das preferências de sua plateia.

O caso de Febrônio Índio do Brasil representa, neste sentido, uma situação dramática capaz de revelar correntes da sociedade sobre crime, sexualidade, profecia, loucura, punição e correção, mas também algo a respeito dos vários personagens que se envolveram no caso. Além disso quero sugerir que o drama de Febrônio, por se tornar assunto nacional ocupando um grande espaço na imprensa brasileira como um todo, em setembro de 1927, tem um papel altamente didático. Através deste drama público, as ideias dos leigos, dos médicos, dos jornalistas e do próprio Febrônio atingem o cotidiano dos cidadãos. Seguramente através deste tipo de situação pública e dramática que o cidadão comum tomar conhecimento das teorias, traduzidas no vocabulário, mas também mais empolgante. O "louco moral" dos tratados médico-legais transforma-se no “monstro” dos jornais. (FRY, 1982, p. 67-68)

⁵⁸ FOUCAULT, 1977, p. 215

Recebendo um *habeas-corpus* que lhe deu liberdade provisória (*O Imparcial*, 01 abr 1927, p. 8), o “Filho da Luz” logo receberia um tardio decreto de prisão preventiva pela morte de Djalma Rosa⁵⁹. Mantendo-se foragido e depois de receber os adjetivos de *repelente* e *repugnante* pela mídia, Febrônio seguiu mergulhado na crença de estar em uma missão divina. Assim, ele assumiu de vez a identidade de “Filho da Luz” e preparou o capítulo seguinte de suas aparições nos jornais.

4.4. *Vivo ou morto: os atos hediondos de um “degenerado”*

É infrutífero tentar estabelecer conexões que justifiquem os caminhos que levaram Febrônio até os assassinatos. O laudo de inimputável reforça a impossibilidade de sucesso em um debate sobre isso. Entretanto, é perceptível que a espiral da loucura que tomou conta dele tem ligação com seu desejo por ser ouvido e respeitado, como já abordado antes, tentando usar a mídia para auxiliar nesse processo torto. Num espaço especulativo, cabe apenas dizer que, desprovido de validação em todas as esferas (mídia, justiça, sociedade, etc.), ele foi tentar encontrar reconhecimento na absoluta subjetividade do campo espiritual. Serão abordados aqui os textos de jornais ligados diretamente aos crimes e à prisão de Febrônio a partir de agosto de 1927. As notícias se multiplicaram, como era de se esperar, entre setembro e dezembro daquele ano. Foi o período durante o qual periódicos para além do Rio de Janeiro começaram a difundir a sua figura como o tal “monstro degenerado”, uma designação adequada para vender mais exemplares.

O recorte temporal deste subcapítulo apresenta a inequívoca presença de um padrão de notícia que, somado ao entusiasmo por uma criatividade literária das redações daquele período, dialogava em comunhão direta com a sede do público leitor por crimes violentos. Este cenário de formação de uma mídia em busca de identidade e de construções narrativas junto à opinião pública é o painel de fundo dos acontecimentos em torno dos crimes de Febrônio Índio do Brasil. Conforme observado por Ferrari:

Sobre os homicídios de 1927, os jornais submetem Febrônio a enquadramentos análogos. Tomando-o a partir de quadros previamente esboçados, destituem de seus atos quaisquer estratégias que lhe sejam próprias; e, esboçando-o por suas margens, vitima-o a situações outras. (FERRARI, 2013. p. 73)

⁵⁹ Conforme noticiado no *Correio da Manhã* em 20 jul 1927, p. 5.

A escrita sobre um personagem como este não está entre as tarefas mais desintrincadas. A história é atravessada por vetores tão diversos quanto distintos. Começando pelos delírios desconexos de um assassino e perpassando por reflexos de opinião pública impressos em jornais. Uma opinião que, em geral, parece necessitar de uma história com contornos absolutamente maniqueístas e sem espaço para áreas cinzentas que mereçam atenção. O personagem-assassino tem alternâncias entre o patético, o repugnante e o *mesmérico*. Concentrar-se em apenas um desses três pontos não é apenas um erro narrativo, mas uma decisão política aberrante e axiomáticamente simplificadora. Por isso, busca-se aqui um caminho de alternâncias entre as facetas de Febrônio Índio do Brasil, pautadas pelas imagens de seus atos na leitura de *faits divers* em periódicos contemporâneos aos seus crimes derradeiros e o processo de captura e investigação. De todo modo, o conjunto de elementos dotados de *shock value*, que recebem apreço da mídia por seu indubitável apelo popular, encontram fonte plena na sua história, pois “[A] demonização de Febrônio, mulato, pobre e homossexual, facilitava o trabalho da imprensa, que vendia jornais como nunca, ao noticiar em edições vespertinas e matutinas as peripécias desse estranho personagem” (CALIL, 2015, p. 108).

Observa-se na compilação das publicações presentes neste estudo traz uma série de registros com inequívoca forma literária, além de comparações com obras de autores notáveis dos romances criminais. Este estilo mostra intenção de criar um envolvimento entre o público e a história que, por si só, já é possuidora de incontáveis pontos de peculiaridade. Talvez, justamente por isso, os redatores — assim como o público — se encantaram com a narrativa como se ela estivesse em lugares que ignoram por completo ingênuas delimitações entre realidade e ficção. O objetivo de trazer sensibilidade artística para a narrativa por si só não é novo, nem tampouco digno de julgamentos.

(...) a escrita histórica precisa lançar mão de ferramentas ficcionais, pois o que da vida a uma narrativa histórica são os recursos funcionais de compressão, seleção, entre outros, pois "a não ser que a história manifeste convicção, interesse e envolvimento, ela não será compreendida nem acompanhada (KAMINSKI, 2013, citado em Lowhental, p. 68).

Contudo, o que se mostra questionável aqui é a ética com relação aos pactos estabelecidos entre narrativas sobre o real e narrativas assumidamente ficcionais. No entanto, como estabelecer regras claras para esses pactos quando há um “paradoxo próprio da ficção que reside no fato de que, ao recorrer ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade”? Com esta afirmação, ficamos livres para a crença ou para o ceticismo quando diante de uma notícia de

jornal. Esta liberdade não é estendida para que façamos leituras apolíticas ou desprovidas de intento moralista em suas escolhas estéticas. Da mesma forma, percebe-se que os caminhos com propensão literária para os *faits divers* têm origem em uma demanda em um imaginário social definido por Kalifa como “o conjunto das produções, ficcionais ou não, que podem produzir uma concepção, uma representação da sociedade, e que será produtora de práticas sociais”(KALIFA, 2012, p. 186). No caso de Febrônio Índio do Brasil (não exclusivamente, pois se replica em outros registros de crimes violentos espetacularizados pela mídia), uma série de eventos reais são tratados de forma a construir um “monstro”, cujas excentricidades são enaltecidas para reafirmar padrões dogmáticos de comportamento de uma “sociedade normal”.

Há autores que confundem *fait divers* com sensacionalismo. Monestier, por exemplo, não vê diferença entre a forma narrativa e a notícia. Assim, ele afirma que o *fait divers* “não pretende chegar à inteligência do leitor, mas lhe provocar reações subjetivas e passionais. E ainda: para apossar-se da intimidade de sua consciência, a notícia deve, por todos os artificios, abolir a distância que separa o leitor do acontecimento.” (ANGRISANI SOBRINHO, 1995, p. 30)

UM CRIME HEDIONDO

Atrahida a victima, para um logar ermo, estrangularam-na!

Detalhes do horroroso caso occorrido em Jacarépaguá

Encabeu de um profundo horror toda a população de Jacarépaguá esse crime hediondo, praticado num logar ermo, longínquo, às caladas da noite. As circunstancias que envolvem o facto justificam esse horror, essa indignação dos moradores do pittoresco recanto, pois tamente o cadastro policial regista delictos tão selvagens. Pelo que já foi apurado, não sem grande trabalho e muitas difficuldades, dada a distancia do local, o criminoso let-o-in premeditado e praticado com toda a frieza de um perverso.

Atrahiu a victima áquelle logar, a pobre victima a quem seduziu com promessas de beneficiar-a e, uma vez senhor della, provavelmente ajudado por outros não menos desalmados, tendo ainda a propiedade do logar, deshabilitado, fechado de matto, satisfaz os seus peores instinctos.

Tem, assim, a policia diante de si um caso revoltante, não só a desafiar a sua procura de seu irmão. Ninguém lhe dá noticias do moço.

Não podia haver mais duvida, — o tal chauffeur era um embusteiro, e atrahiu a seu irmão.

Nas suas pesquisas, Jovelino soube que elle andava por varios logares, em Jacarépaguá, dizendo ser fazendeiro e pretender adquirir terras por aquellas paragens. Conversára com alguns habitantes desses logares, nos quaes pedia informações de tudo.

Morte! Quadro horrivel

La, muito aleia da casa de Jovelino, a margem da estrada da Tijuca, perto do logar Boscma, um pedaço de terra, cercada de mangue, conhecido por “Ilha do Ilheito”. É completamente ermo. De raro em raro por all passa uma pessoa. Uma dessas pessoas foi quem deparou, no caie da tarde de hontem, com um quadro horrivel. Lá estava o corpo de Alamiro. Estava quasi nu. As roupas, viradas pelo avesso, tinham sido vestidas brutalmente da novo no cadaver. Cercavam esse quadro, de uma hediondez indescriptivel, circunstancias que logo deixavam patenteada a selvageria de um crime, além de tudo, em verdade!

No corpo todo havia sevizias e no pescoço, o sulco avermelhado produzido por compressões. Alamiro, além do mais, tinha sido estrangulado.

A policia do vigesimo quarto districto, sabendo do caso, partiu para o local, tendo sido requisitados um medico e photographo do Instituto Medico Legal para as pericias necessarias.



Alamiro José Ribeiro, a victima

A Noite, 17 de agosto de 1927

As linhas entre o que pode ser classificado como ficção e documental, tendo como paralelo os *faits divers* sobre o “Filho da Luz” publicados em 1927 se tornaram cada vez mais borradas. A maneira como Febrônio conduziu sua história se tornou um terreno fértil para a redação dramatizadora dos jornais da época.

No dia 17 de agosto de 1927, o periódico *A Noite* imprimiu uma matéria com o título “Um crime hediondo”. O texto trazia a história da violenta morte de Alamiro José Ribeiro. O texto fala que ele fora atraído por um homem que ofereceu um falso emprego. Alamiro, descrito como pacato e adoentado, foi convencido a sair à noite com o suspeito, identificado como um homem de uniforme azul. Seu corpo foi encontrado na Ilha do Ribeiro, estrangulado com um cipó, apresentando sinais de violência e vestígios de selvageria. Já antecipando o estilo de notícias populares, o jornal publica foto do cadáver de Alamiro. A longa matéria segue uma linha pautada pelo sensacionalismo e usa um estilo de reprodução de diálogos que amplificam a imersão na história.

Era um homem de roupa azul e de bonés à cabeça.

— Mora aqui um rapaz de nome Alamiro?

— É. Mora, disse o pequeno. E entrou a avisar o seu tio. Este veio ao portão e fez o visitante entrar, depois de trocar com elle algumas palavras.

— Eu venho aqui, á sua casa, porque conheço o seu irmão Jovellino. Tambem sou chauffeur. É para arranjar um emprego que elle me falou, para você. (*A Noite*, 17 de agosto de 1927. p. 4)

A matéria ainda não trazia o nome de Febrônio como suspeito. Apenas versava sobre o ocorrido sem ainda dar possível nome ao assassino. O mesmo tipo de informação e o mesmo estilo também foram usados na matéria da mesma data do jornal *A Rua*:

Separando-se de Marimbo, foi o extranho sujeito abordado, logo depois, por Alamiro:

— O senhor é chauffeur?

— Por que o perguntaste, rapaz?

— Porque eu desejava trabalhar nos automoveis.

— Mas isso é fácil. Queres, mesmo, um logar desses?

Alamiro, muito grato, respondeu logo que sim, e, como o tal individuo lhe indagasse se elle, Alamiro, possuía documentos, declarou:

— Tenho uma carteira de identidade. Serve?

— Muito bem! E onde é que está ella?

— Está na casa do meu cunhado. Quer ir até lá? Não fica longe...

— Vamos.

Depois de haverem estado o desconhecido e Alamiro no casebre do cunhado deste, saíram ambos para a "Iha do Ribeiro", que aquelle declarara não haver nada mais bem. E, depois disso, ninguém mais os viu. (*A Rua*, 17 de Agosto de 1927, p. 3)

Essa tensão construída por uma reconstrução simulada ensaia um padrão de dramatização em versão impressa que, anos mais tarde, se desdobraria em formatos sensacionalistas audiovisuais, como o programa Linha Direta, conforme será visto mais adiante.

Em 19 de agosto, a polícia anuncia Febrônio Índio do Brasil como suspeito do crime: “Das pesquisas realizadas pela 4ª Delegacia Auxiliar resultou recahirem as suspeitas da autoria do crime sobre o indivíduo M. Febrônio Índio do Brasil” (*A Noite*, 19 de agosto de 1927, p. 3). A nota informava ainda que as autoridades iniciaram os trabalhos para descobrir o paradeiro do assassino. O processo de reconhecimento do assassino é narrado por *A Rua* na primeira página e com uma foto de Febrônio:

Sem perda de tempo, o referido investigador convidou João Marimbo e Antonio José de Moura para irem até à 4ª delegacia auxiliar. Ali, com calma, pegou elle em diversas photographias de malfeitores, collocando entre as mesmas a de Febronio. Inicialmente, chamou o cunhado de Alamiro, indagando:

— O senhor viu bem o assassino?

— Perfeitamente. Elle estava em minha casa, conversando com o Alamiro, quando eu ali cheguei. Foi justamente, por hesitar que elle disse que não era nulla difficil e a Alamiro que não o acompanhasse, por que, no dia seguinte, estava inclinado a isso, e que mais tarde lhe prometteria um logar de 500\$000. De maneira que não tive duvida. Olhe, aqui está a photographia de Antonio José de Moura; é a mesma, não é? Febronio, aqui está!

— É! É este o miseravel! (*A Rua* 19 de agosto de 1927, p. 1)

Ainda que em um jornal de apelo popular, como era *A Rua*, trazer a notícia para a primeira página seria o incentivo para que outros veículos dessem mais destaque. Seja na posição do jornal, seja com o uso diferenciado de fotos (procedimento reservado apenas para as matérias mais chamativas) ou com maior número de caracteres nos textos.

O desaparecimento do menino João Ferreira inicialmente não ganhou espaço algum nos jornais. O sequestro e assassinato do menor foi cometido por Febrônio enquanto a polícia estava à sua procura pela morte de Alamiro. *A Rua* saiu na frente com a atitude de sentença antes de qualquer julgamento, direcionamento típico do sensacionalismo.

Graças aos esforços dos auxiliares do dr. Pedro de Oliveira, o delegado do 24º distrito, dr. Gomes Oliva, pôde, logo depois, reunir aquellas provas contra Febronio, que, uma vez capturado, será entregue á justiça, que, desta feita, naturalmente, não terá duvidas em applicar-lhe o merecido castigo, afastando-o do convivio da sociedade o resto da vida. (*A Rua* 31 de agosto de 1927. p. 1)

No dia seguinte, o mesmo jornal trazia a manchete sobre a captura de Febrônio trazendo ainda uma tentativa afortunadamente frustrada de Febrônio de sequestrar o menino

Orlando, de 16 anos, oferecendo um emprego fictício. A matéria reproduz o que Febrônio teria dito ao garoto:

— Queres um emprego? E' para ser ajudante de copeiro. Terás 300\$000 por mez, casa, comida e roupa lavada. Do quando em vez, terás uns terninhos de roupa, uns sapatos e alguns dinheiros extraordinarios. Tu vales que o patrão não descontrará no fim do mez. Queres? (*A Rua*, 1 de setembro de 1927, p. 1)

Orlando foi pedir autorização à mãe que negou e ainda percebeu que a oferta não estava acompanhada de boas intenções. Expulsou Febrônio que, sem se abalar, foi até a casa de outro garoto: João Ferreira, o Jonjoca, que seguia desaparecido. Sem a mesma sorte de Orlando, Jonjoca enganou mãe e pai, que

Correu, naquella mesma noite, ao 10º. distrito, onde relatou o caso, pedindo providencias. No dia seguinte foi á 4ª delegacia, sendo, ahi, encaminhado á Secção de Segurança Pessoal. Ali lhe mostraram a photographia de Febronio, porque era desse o typo que o infeliz pai descrevera.

— E' este mesmo! Foi este homem que levou o meu Joãozinho! (idem)

Se sete anos antes a *Gazeta de Notícias* tinha dúvidas sobre a integridade de Febrônio Índio do Brasil, desta vez não havia mais e decretou com seu tradicional desfile de adjetivos dizendo que o assassino era “(...) uma individualidade acabada de delinquente. Verdadeiro bandoleiro no crime, as suas façanhas avultam, dando-lhe uma triste e revoltante celebridade” (*Gazeta de Notícias*, 1 de setembro de 1927, p. 4). Os jornais, assim como Febrônio, foram ganhando cada vez mais atenção com o suspense que o assassino fez em dizer onde estava o cadáver de Jonjoca e até mesmo negando inicialmente o ato. Disse ele em depoimento:

— Eu sou um perseguido da sorte, um cabula. Tudo me corre mal. Infeliz nos meus negócios, tornei-me conhecido da policia que não mais me largou. Religioso, mas de uma crença toda minha, procuro na solidão a que me entrego reconciliar-me com a consciência quando erro. Foi por isso que desapareci após o meu ultimo crime. Refiro-me à morte de Alamiro. Refugiei-me em Petrópolis, onde apenas começara a minha vida como dentista, trabalhando aqui e ali em bocas diferentes, que o destino que eu viesse ao Rio. (*Correio da Manhã*, 2 de setembro de 1927, p. 3)

O uso do interrogado da palavra “cabula” merece uma atenção especial aqui. No contexto religioso, a Cabula foi um culto sincrético afro-brasileiro que combinava elementos das tradições africanas, do cristianismo e do espiritismo. Surgiu no Brasil no final do século XIX e início do século XX, especialmente no Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Era uma prática que, assim como outras religiões afro-brasileiras, buscava preservar tradições africanas sob a influência de outras culturas. Esta autodenominação sincrética mostra a visão que o “Filho da Luz” tinha de si mesmo e usava isso como justificativa para todo e qualquer

ato. Sustentou estas defesas com base em espiritualidade para alongar a atenção que recebia e não dizer o paradeiro de Jonjoca por dias.

Não podia, portanto, deixar de “praticar o sacrifício”. Morto Alamiro, era preciso substituí-lo por um pequeno inteligente e vivo. Ninguém melhor para isso do que o João, diz Febrônio.

— Logo, eu não podia mata-lo... Fiz-lhe no peito a tatuagem que significa — “Deus vivo”. É um dos symbolos da seita...

— E que seita é esta? perguntou o delegado.

— Não procure conhecê-la. É muito complicada e nem os sabios conseguem explicá-la...

O criminoso fala com um cynismo revoltante. Faz longa prelecção sobre coisas estapafúrdias, que ninguém entende, certamente com o propósito de estabelecer confusão perante as autoridades policiaes. (*A Noite*, 3 de setembro de 1927. p. 2)



Figura 9. Profissionais de perícia junto ao cadáver de Alamiro. *Gazeta de Notícias*, 6 de setembro de 1917

Febrônio seguiu negando-se a informar onde estava o corpo de Jonjoca, que foi descoberto pela presença maciça de urubus sobrevoando uma região da Ilha do Ribeiro. A negação de infanticídio alimentou as manchetes que passaram a assumir o sensacionalismo com uma história que em nada carecia de elementos hiperbólicos. Na edição de 9 de setembro, a *Gazeta de Notícias* publicou duas fotos de apelo imersivo (Figura 10): Febrônio em depoimento e a família de João Ferreira.

Os meses se passaram e, entre setembro e dezembro, os jornais retornavam ao caso trazendo cada vez mais detalhes mórbidos dos assassinatos. A partir do dia 20 de setembro, *A Rua* inicia uma série de textos com o mesmo título “Que castigo merece Febrônio?”. O espaço era aberto para os leitores expressarem suas opiniões e anseios do que julgavam justiça. Foram recebidas diversas cartas, algumas mais caridosas “Febrônio Índio do Brasil é uma criatura enferma da alma. Urge, portanto, que esta enfermidade seja combatida com os mais elevados ensinamentos christãos” (*A Rua*. 22 de setembro de 1927, p. 3), até outras com exercícios criativos:

Gazeta de Notícias, 9 de setembro de 1927. p. 4.

"Febrônio devia ser obrigado a subir em um avião; quando este estivesse pela altura de 2.000 metros, o monstro deveria ser forçado a descer em um para-quedas... furado, indo cair sobre um lugar em que houvesse inúmeras pedras e cacos de vidro.



Figura 10. A Rua, 13 de dezembro de 1927.

Após meses de escrutínio completo sobre o caso e diante da decisão do juiz Ary Franco de acatar o laudo de Heitor Carrilho que declara Febrônio inimputável, a *Gazeta de Notícias* opta por publicar a decisão na íntegra sem nenhum floreio ou opinião.

Como em várias facetas do caso, as ações ocorrem de forma orgânica e intuitiva para que se olhe para a história como um conto cautelar *fabulesco* que as mães falavam para assustar os filhos quando da fuga de Febrônio em 1935. Deve-se observar de forma discernida as linhas divisórias da diáfana nuvem de distinção entre realidade e fantasia da cabeça do *scelerado* Febrônio, mas isso não nos impede de transitar livremente entre as duas áreas como potentes fontes narrativas. Diversos jornais se mostravam sedentos por um evento que pudesse de alguma forma colocar em cheque a inimputabilidade de Febrônio e seguiram narrativas à altura para desmontar argumentações científicas por meio de apelo melodramático.

Ha no caso de Febrônio Indio do Brasil circunstancias que não vieram à luz da publicidade porque foram resultados de estudos da personalidade do perigoso maniaco. Esses detalhes marcam, de modo indével, caracteres bem curiosos desse individuo de tão pungente celebridade. Vimo-los no laudo de exame procedido em Febrônio pelo próprio director do Manicômio, Dr. Carrilho Heitor. A Imaginação

doentia do paciente fôra até a inventar o nome de "Estrella do Oriente" para sua mãe quando essa senhora tinha o nome de Reginalda. (*A Noite*, 8 de fevereiro de 1935. p. 1)

A fama de Febrônio foi também supostamente usada pelo próprio para incutir medo nas ruas. Bernardino Barbosa, que havia inadvertidamente dado refúgio a Febrônio, falou para *A Noite* que o fugitivo quando reconhecido disse sem pudor: "Eu sou o afamado matador de creanças" (*A Noite*, 11 de fevereiro de 1935, p. 1).

A imprensa, ao explorar exaustivamente os crimes e o perfil de Febrônio, produziu um personagem que extrapolava os limites da realidade. Ao romantizar ou dramatizar os fatos, os jornais o transformaram em uma figura arquetípica, um "monstro" que produzia fascínio e terror. Esse processo de construção midiática revela não apenas as demandas de públicos variados, sedentos por narrativas extraordinárias, mas também as dinâmicas de poder inerentes à comunicação jornalística, que usavam estilo narrativo para dramatizar e, assim, moldar a percepção pública de acordo com seus interesses comerciais e ideológicos.

A transformação de Febrônio em um fenômeno midiático se deu por meio de escolhas narrativas que o alçaram a um patamar no qual a realidade e a ficção se misturavam. Elementos como a repetição de seus discursos místicos, os relatos sobre seus supostos rituais e as descrições detalhadas de seus crimes criaram uma história rica para ser propagada no boca a boca e potencializar a imagem do "monstro". A construção de seu perfil como um "outro" radical – um criminoso incompreensível e um religioso sincrético e delirante – serviu para reforçar normas sociais e desvios aceitáveis na sociedade brasileira dos anos 1920. Nos textos deste segmento percebe-se o mergulho completo de veículos como *A Rua* no sensacionalismo, assim como o uso de métodos do sensacionalismo em jornais com apreço por uma certa sofisticação literária, como a *Gazeta de Notícias*. Em ambos os casos, reflete-se sobre a ação a partir da seguinte provocação:

O passo que determina o ingresso em terreno sensacionalista é a alteração de linguagem. Como também se verificou, a linguagem sensacionalista preconiza um envolvimento do objeto com o sujeito. O sensacionalismo não admite distanciamento e explora o conteúdo emocional da notícia. Busca a fusão com conteúdos recalçados, reivindicando acessos imediatos à esfera emocional. (ANGRISANI SOBRINHO, 1995, p. 134-135)

Após o frenesi midiático inicial, Febrônio foi progressivamente esquecido tanto pela lei quanto pela mídia. Essa transição do "monstro do momento" para o anonimato demonstra como a imprensa manipula e descarta figuras que não atendem mais às suas necessidades

narrativas ou comerciais. O esquecimento duraria quase meio século, mas retornaria para trazer novos significados àquele que foi *ad nauseam* chamado de “O Scelerado”.

4.5. “Móveis e utensílios”: a imprensa e os últimos anos do interno 00001

Neste capítulo são analisadas três *personas* que os jornais das décadas de 20 e 30 imprimiram a Febrônio. Primeiro, o “Doutor” à frente de uma conceituada empresa, depois, o malandro contraventor e, por fim, o maníaco degenerado. Este último segmento traz uma quarta *persona* que contrasta drasticamente com as anteriores. Estudos acadêmicos sobre esta personagem pouco exploram o período entre 1935 e 1984. Este intervalo compreende o tempo entre a sua captura após a fuga no carnaval de 1935 até a sua morte no Manicômio Heitor Carrilho, em 1984. É o maior espaço temporal em sua biografia e que possui quase meio século, mas poderia ser resumido a uma única informação: nesses anos Febrônio não esteve além dos muros do manicômio.

Entre sua fuga em 1935 e o início dos anos 1980, pouco se escreveu sobre Febrônio. Vez ou outra é citado como curiosidade jurídica, mas nunca de maneira aprofundada. É o período mais evidente de uma infame condição de *lenda negra foucaultiana* na biografia do “Príncipe do Fogo”.

“Lenda”, porque ali se produz, tal como em todas as lendas, um certo equívoco do fictício e do real. Mas ele ali se produz por razões inversas. O lendário, seja qual for seu núcleo de realidade, finalmente não é nada além do que a soma do que se diz. Ele é indiferente à existência ou à inexistência daquele de quem ele transmite a glória. Se este existiu, a lenda o recobre de tantos prodígios, o embeleza de tantas impossibilidades que tudo se passa, ou quase, como se ele nunca tivesse vivido. E se ele é puramente imaginário, a lenda narra sobre ele tantos relatos insistentes que ele toma a espessura histórica de alguém que teria existido. Nos textos que se lerão mais adiante, a existência desses homens e dessas mulheres remete exatamente ao que deles foi dito; do que eles foram ou do que fizeram nada subsiste, exceto em poucas frases. Aqui, é a raridade e não a prolixidade que faz com que real e ficção se equivalham. Não tendo sido nada na história, não tendo desempenhado nos acontecimentos ou entre as pessoas importantes nenhum papel apreciável, não tendo deixado em torno deles nenhum vestígio que pudesse ser referido, eles não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras. E graças aos textos que falam deles, eles nos chegam sem trazer mais indícios de realidade do que se viessem de *La légende dorée*, ou de um romance de aventuras. Essa pura existência verbal que faz desses infelizes ou desses facinorosos seres quase fictícios, eles a devem ao seu desaparecimento quase exaustivo e a essa chance ou a esse azar que fez sobreviver, ao acaso dos documentos encontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram. Lenda negra, mas sobretudo lenda seca, reduzida ao que foi dito um dia, e que improváveis encontros conservaram até nós. (FOUCAULT, 2003, p. 207)

Ao refletir sobre a construção das lendas, Foucault revela um processo no qual a fronteira entre o real e o fictício se torna indistinta. Ele argumenta que as lendas, independentemente do seu núcleo de realidade, são essencialmente a soma do que é dito sobre elas, criando uma narrativa que pode obscurecer a verdadeira existência dos indivíduos. Entre 1927 e 1935, Febrônio foi sequencialmente retratado como um “monstro” cujas ações criminosas chocaram a sociedade brasileira. As descrições detalhadas e sensacionalistas contribuíram para a construção de uma imagem mitológica do criminoso. O nome “Febrônio” passou a ser associado à loucura e ao perigo. Esta cobertura não apenas informava o público sobre os fatos, mas também moldava a percepção social de Febrônio, transformando-o em uma lenda viva da criminalidade. Foucault nos ajuda a entender que a lenda/biografia de Febrônio, assim como outras, é indiferente à existência real do indivíduo. O que importa é o acúmulo de relatos e a persistência dessas narrativas na memória coletiva. À medida que os anos passaram e a presença de Febrônio no manicômio judiciário foi se tornando uma nota de rodapé na história, sua figura começou a esmaecer. No entanto, o pouco que se dizia sobre ele durante esse período contribuiu para a manutenção de sua lenda negra. Artigos esporádicos em jornais, que mencionavam sua existência de forma quase casual, perpetuavam a ideia de um ser monstruoso que, embora relegado ao esquecimento institucional, ainda habitava o imaginário social. Essa “pura existência verbal”, como Foucault descreve, significa que Febrônio continua a existir mais como um *constructo* narrativo do que como uma pessoa real com um passado concreto. Os recortes de jornal que sobrevivem e os textos que mencionam seu nome servem como vestígios que permitem vislumbrar o diálogo entre sua vida e a opinião pública refletida pela ótica dos periódicos. A *lenda* de Febrônio se manteve preservada. Este processo reflete a maneira como a história e a memória coletiva operam, transformando indivíduos reais em figuras quase fictícias, cujas existências são definidas pelo que se diz sobre elas, mais do que por suas próprias ações. Mais que um exemplo de uma *lenda negra*, a trajetória do infame criminoso revela como a combinação de silêncio e narrativas esparsas cria uma presença duradoura e provocadora no imaginário. Sua existência é mantida pelo acaso dos documentos encontrados e pelas palavras que falam dele, ilustrando perfeitamente a ideia de que a lenda não é mais do que a soma do que é dito, seja o sujeito real ou imaginário.

Febrônio é esquecido, morre midiaticamente por décadas e vai renascendo aos poucos em pequenos artigos de jornais, estudos acadêmicos e produtos artístico-culturais. Num primeiro momento, até o início dos anos 50, Febrônio ainda era notoriamente tido como uma referência de *loucura criminosa* sendo constantemente comparado a outros criminosos. Em um caso de tentativa fracassada da polícia de João Pessoa de controlar uma briga durante uma

feita, a ação desmedida do agente foi assim caracterizada pelo jornal *O Norte*: “O sargento quis imitar o Febrônio Índio do Brasil, mas a vítima resistiu o operoso representante - Até os soldados, tomando o exemplo do subdelegado, trocam tiros entre si” (*O norte*, 29 de fevereiro de 1952, p. 1). Em um novo momento, a partir da segunda metade da década de 1950, o nome de Febrônio começa a esmaecer no imaginário e, não apenas seus feitos passam a habitar sombras de ostracismo, mas ele próprio também entra em um período de apagamento legal. Em matéria da revista *O Mundo Ilustrado*, de 1956, o texto destaca as condições insalubres do manicômio judiciário e registra Febrônio em um canto da instituição quase como se fosse um móvel patrimoniado da casa. “Por que não chamá-los de habitantes do inferno? — Ou será que o manicômio judiciário do Rio de Janeiro é um céu? — Basta dizer que não tem nem mesmo um psiquiatra (...) Nenhum enfermeiro diplomado. Será culpa nossa?” (*O Mundo Ilustrado*, julho de 1956, p. 09). Observe-se que o protagonismo no texto da revista não é o de Febrônio, mas da instituição manicomial em si que, pouco mais de 20 anos após a internação do paciente 0001, já se encontrava em falência.

Importante dar crédito a Valêncio Xavier por ter escrito um texto pouco citado, mas que foi, em 1979, um dos primeiros resgates da figura de Febrônio neste período de ostracismo. Xavier produziu o texto, a partir de relatos da visita de Carlos Augusto Calil a Febrônio, para a revista *Panorama* e mais tarde o reaproveitou na compilação *Crimes à moda antiga*. Torna-se inevitável a comparação agora entre os textos estilisticamente elaborados pela *Gazeta de Notícias* e a matéria de Xavier para a revista, agora assinada pelo autor. O texto é encerrado com um perfil que conta como o esvanecido “Filho da Luz” estava naqueles dias do final dos anos 1970:

Febrônio já não é o mesmo homem de 31 anos da época dos crimes; tem agora a expressão indiferente e assexuada daqueles que vivem há muito tempo em um hospício penitenciário. Desdentado, com o ventre caído e estufado, gestos lentos e a pele amarelada, carrega as marcas de quem circula sempre pelos mesmos corredores, pátios e celas. A tatuagem EIS O FILHO DA LUZ desapareceu, mas as letras DCVXVI, esmaecidas, ainda resistem ao lento passar do tempo. Calil é recebido com indiferença por Febrônio, de quem não consegue arrancar mais de meia dúzia de palavras vagas, não obtém permissão para filmá-lo.

Hoje, a vida e os crimes de Febrônio estão esquecidos; ninguém mais quer saber se ele vive ou apodrece em uma cela de hospício. O mote “Aí vem o Febrônio”, que durante anos muitas mães brasileiras usaram para disciplinar seus filhos, já não assusta mais. Ninguém mais quer saber em que inferno ou paraíso anda agora Febrônio Índio do Brasil, o Príncipe do Fogo. Qual o maior poder: ELE, Lúcifer, ou a Luz?

Resposta: Devo ser verdadeiro, apesar de ser uma de suas inúmeras vítimas. (Xavier, em *Panorama*, 1979 . p. 13)

Sua sagaz tempestividade na produção deste texto a partir dos movimentos de Calil e Xavier é indubitável. A matéria estabelece o tom das outras abordagens que seriam publicadas em veículos com bases maiores de leitores. Vale dizer que, por sua aberta intenção de estilo literário, o texto será novamente explorado mais adiante quando servirá de diálogo com o que há de *macunaímico* em Febrônio.

A reportagem especial, feita por Marcia Cezimbra para a edição dominical de *O Globo* de 1981, ocupa toda a página 12 e traça um perfil que procura abordar todas as etapas da vida de Febrônio até aquele momento. Há um corriqueiro flerte com o sensacionalismo no título “Febrônio condenado a morrer na prisão”. A chamada acima do título diz: “A fantástica história de terror do Rio na década de 20”. Esta abordagem mais uma vez estabelece o caso como uma narrativa que habita lugares limítrofes entre realidade e fantasia que dialogam com a metodologia do sensacionalismo. O texto de Cezimbra mostra alguma confusão tanto na forma abordada quanto no impacto com o leitor. É esperado, compreendendo que a matéria está em um jornal de agenda popular com uma preocupação em manter uma certa qualidade jornalística. Não se pode eliminar também a variável da própria complexidade do caso. O parágrafo de apresentação mostra essa confusão ao transitar por diversos tons, indo da adjetivação agressiva populista à crítica ao sistema manicomial:

Quem se lembra de Febrônio, o tarado perverso da década de 1920 que matava os meninos que não cediam a seus desejos homossexuais? O “depravado” que horrorizou a população do país com roubos, seduções e assassinatos e, ainda por cima, costumava rir, vaidoso de suas vítimas, é hoje o demente Febrônio Índio do Brasil, obeso, com 86 anos, o preso mais antigo do Rio — provavelmente do Brasil. Absolvido de todos os crimes por ser considerado louco, ele está detido “por medidas de segurança” há 54 anos no Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, com o número de registro 000001. Para muitos psiquiatras, ele é mais um louco que, perigoso ou não, a sociedade resolveu eliminar e, por meio de uma internação para pseudotratamento, condenou à prisão perpétua e à morte. (*O Globo*, 25 de maio de 1981. p. 12)

O texto gerou desdobramentos impressos das edições dos dias seguintes, como era de se esperar com o destaque em um veículo da grande mídia. Em 26 de maio, *O Globo* trouxe uma entrevista com o advogado criminalista Virgílio Donnici que se dizia “estarecido” com o caso e que a história demonstrava uma “falência” das instituições. Na terça-feira, 27 de maio, veio o contraponto. Há uma breve matéria na qual o Juiz Francisco Horta elogiava os procedimentos do Manicômio em relação ao caso Febrônio. As palavras do juiz serão aprofundadas no capítulo seguinte, quando se falará sobre as questões técnicas, legais e psiquiátricas do caso. Encerrando a série, na quarta-feira, 28 de maio, há mais uma matéria que busca detalhar um pouco mais a vida de Febrônio na instituição:

Febrônio só fala quando quer e se impacienta em pouco tempo: quer voltar logo ao pátio para almoçar. Come com as mãos; não gosta de garfos e facas.

(...) É impossível tirar qualquer lógica de sua conversa. Constatam-se apenas duas “obsessões”: os sacos de dinheiro, que ele oferece para sair do hospital, e a liberdade.

— Mas você quer sair daqui para ir aonde?

— Eu quero ir para a avenida, ué.

Chega de conversa. Febrônio se cansa, pede mais um cigarro – que invariavelmente termina comendo –, e volta ao pátio lentamente, curvado, com a barba por fazer. Recusa a ajuda do guarda na descida dos pequenos degraus da escada, dizendo que pode descer sozinho.

Em Febrônio, doença e lucidez eram compatíveis, segundo psiquiatras. No entanto, muitos especialistas ressaltam que ele poderia ter se ajustado caso tivesse recebido um programa de recuperação adequado, em vez dos eletrochoques, remédios e da ociosidade que lhe foram aplicados como terapia durante todos esses anos.

Hoje, a periculosidade de Febrônio não existe mais. (...) há mais de 50 anos, ele não recebe uma visita. Sua família o abandonou, e ele não tem direito a uma internação pelo Inamps. Segundo o juiz, Febrônio é apenas um demente de 86 anos, que não teria aonde ir se fosse solto e que, por isso, deve permanecer no manicômio até à morte. (*O Globo*, 28 de maio de 1981. p. 11)

O texto reforça alguns pontos importantes característicos nesta fase de vida de Febrônio: sua evidente desconexão com o mundo real em face a um inabalável desejo por sair dali, a incapacidade (ou desinteresse) da instituição em tratar sua saúde mental, sua solidão e os impasses tanto práticos, quanto institucionais e burocráticos de oferecer uma solução para o que fazer com Febrônio. O texto complementar ao mencionado acima, traz o depoimento do psiquiatra Oswald Moraes de Andrade, que diz:

Num momento de reformulação do Código Penal, é preciso lançar essa ideia: um manicômio judiciário deverá se encarregar apenas de examinar um paciente, que, por acaso, tenha cometido um crime. Constatada a doença mental, ele deve ser transferido para outro local, uma colônia também judiciária, onde o doente possa desenvolver trabalhos terapêuticos de recuperação. (idem)

Dois anos mais tarde, em 29 de maio de 1983, foi a vez do *Jornal do Brasil* lançar uma reportagem com diretrizes semelhantes às de *O Globo*, mas com um tom mais sóbrio e menos sensacionalista. Assinado por Antero Luiz e Gloria O. Castro, o texto se divide em duas partes. A primeira, mais dedicada a perfilar o personagem, chama-se “Preso que assustou o Rio é esquecido no Manicômio”, ao passo que a segunda, com foco no tempo exacerbado de Febrônio no manicômio, tem o título “Interno 000001, ‘móveis e utensílios’”. Este segundo título faz referência tanto ao número da ficha de Febrônio na instituição quanto à citação de um ex-diretor da instituição.

Interno 000001, Febrônio foi classificado como “patrimônio do Manicômio” pelo ex-diretor do estabelecimento, Rodrigo Ulysses de Carvalho. Virou quase “móveis e utensílios” da casa. Deixou entre os altos muros 56 anos de sua vida. Um estudo realizado em 1970, do psiquiatra Talvane Marins de Moraes, disse que sua

periculosidade — único motivo para um doente continuar no Manicômio Judiciário — havia terminado. (*Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983, p. 22)

Jorge Adelino, então diretor do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, tinha uma citação destacada que observava uma certa passividade na fala de seu predecessor: “Acho que esqueceram do Febrônio, mas ele também não tem para onde ir. Febrônio não tem família, nem visitas. Por isso foi ficando. Mas há 15 anos já deveria ter saído” (idem). A matéria reforça em seu texto que, a partir de 1936, Febrônio não apenas passou a ser esquecido pela mídia, como também passou a ter despachos bastante esparsos em seus autos. Fora Ulysses quem havia decidido, em 1956, pela continuidade da internação de Febrônio dado seu quadro “mental caótico” em paralelo a ter “como preocupação constante, ainda, o sentido de liberdade” (idem). O texto do JB termina desenhando uma imagem melancólica do interno 000001:

Quase 17 anos depois, senil e falando muitas frases desconexas, Febrônio disse que “já era pra ter saído daqui há muito tempo”. Cabeça baixa, sentado no gabinete do diretor do Manicômio, comendo um cigarro, ele repete constantemente que “ninguém pode ficar preso mais de 30 anos”.

— Minha pena acabou.

E pede para voltar “pro banho de sol”. (idem)



Figura 11. Três momentos na vida de Febrônio, conforme publicado no *Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983

Embora o texto transite novamente por um exercício de literatura, o tom agora é diferente do sensacionalista, embora uma reversão de julgamento também se mostre presente. Ainda assim, neste último parágrafo observa-se uma mesma estratégia vista antes: a de construir uma narrativa que faça com que o leitor se sinta presente no local. É algo que caminha em paralelo com o sensacionalismo mas que se relaciona mais com o chamado *New*

Journalism, uma metodologia que “flerta com os modos de representação da realidade utilizados no relato ficcional, pois é justamente nos literatos que os Novos Jornalistas encontram inspiração para inovar tanto o jornalismo quanto a literatura produzidos em sua época” (Martins, 2005, p. 16). Estas estratégias, que podem ser remontadas a outras intersecções com o jornalismo dos séculos XVIII e XIX, podem ser vistas sobretudo no trabalho de Truman Capote em *À Sangue Frio* e em toda uma geração de jornalistas depois do lançamento da obra.

No segundo segmento, a matéria termina com uma promessa “Apesar dessas observações e conclusões, Febrônio deve sair do Manicômio Judiciário” (*Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983, p. 22)) por um endosso de Talvane de Moraes. A indicação do psiquiatra era a de que ele fosse encaminhado a um lar geriátrico para continuar tendo acompanhamento. Seu estado físico não oferecia nem mesmo condições de ele se preocupar com o mundo exterior, mas que ele se adaptaria de forma salutar a uma nova rotina. No entanto, o encaminhamento de Moraes esbarraria em obstáculos burocráticos e, pouco mais de um ano após a publicação do texto, Febrônio viria a falecer ainda no manicômio. Embora sua morte tenha sido noticiada por diversos jornais, foi o periódico popular *Última Hora* que fez a cobertura .

Febrônio Índio do Brasil morreu no Hospital Central do complexo penitenciário da Rua Frei Caneca, em 27 de agosto de 1984. Após confirmação das autoridades, as notícias foram publicadas em 29 de agosto, ironicamente a mesma data da morte de João Ferreira. O jornal *Última Hora* esteve presente no sepultamento e publicou, em 30 de agosto, uma matéria com chamada na capa e fotos. Na página 7, a chamada ao texto dizia: "Febrônio enterrado sem choro ou amigos". Apesar do destaque na capa, o texto é curto e objetivo:

“Agora talvez você seja compreendido”. A frase em letras douradas, colocada sobre a coroa de flores, foi a última homenagem prestada pelos funcionários do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho a Febrônio Índio do Brasil, o mais antigo preso do Rio e talvez do País, enterrado ontem à tarde no Cemitério São Francisco Xavier, no Caju. Sem parentes ou amigos, o corpo de Febrônio foi acompanhado até a sepultura por três advogados do manicômio. Com idade presumível de 89 anos, Febrônio foi condenado em 1927 por duas violações sexuais seguidas de homicídio. / Para o assessor jurídico do manicômio, advogado Vanderlei de Barros, a morte de Febrônio colocará em discussão diversas questões sobre psiquiatria criminal e o papel dos manicômios judiciários. Considerado “louco moral” pelo laudo do psiquiatra Heitor Carrilho, Febrônio foi enviado ao manicômio “por medida de segurança”, já que naquela época todo doente mental era considerado de alta periculosidade e deveria ser segregado da sociedade. Com o passar dos anos, o preso teve cessada a sua periculosidade e poderia ser posto em liberdade, mas já estava velho e não tinha família. / O corpo de Febrônio chegou diretamente do Instituto Médico Legal para o cemitério no caixão dado pela Legião Brasileira de Assistência (LBA). A causa apontada para sua morte foi edema pulmonar, sendo ele enterrado na sepultura nº 58.409, na quadra 45, por volta das 17h30. Da memória de Febrônio restará, além da polêmica que ressurgirá em torno do caso, um filme documentário do cineasta Silvio

Da-rin, chamado Revelações do Príncipe do Fogo, que narra a trajetória de sua vida. (*Última Hora*, 30 de agosto de 1984, p. 7)

Dizer que o *Última Hora* foi um jornal sensacionalista seria uma simplificação da linha editorial e de sua história. Fundado na década de 1950 por Samuel Wainer, o jornal passou por vários outros proprietários após o exílio de Wainer, incluindo um general, que usou o jornal como veículo a favor do governo militar. Nos anos 1980, o *Última Hora* era controlado por Ary Carvalho que, tendo trabalhado com Wainer na criação do jornal, fez voltar a linha editorial originalmente idealizada, com a visão de que o jornalismo deveria dialogar com os problemas e interesses das classes trabalhadoras e médias, utilizando uma linguagem simples ao explorar política, cultura, esportes e, ocasionalmente, o sensacionalismo. Vê-se pelo excerto acima que há uma sobriedade no texto que marca o obituário de Febrônio, sem deixar de questionar o sistema manicomial. Uma postura que afasta a redação de um sensacionalismo punitivista que era mais comum em torno do tema.

É justo dizer que não pode ser traçada uma linha definida sobre as formas escolhidas pelos jornais para abordar o personagem Febrônio. Os retratos desenhados pelos periódicos da época encontram paralelo com o trabalho de documentaristas que assumidamente incumbem-se de um recorte narrativo e forjam emoções em função dele, pois

Ao se desprender da necessidade de lidar com estereótipos, o espaço da produção documentária pode originar novos experimentos na forma de narrar, ou seja, experimentos de linguagem, os quais também propõem novas possibilidades de pensar a história. (KAMINSKI, 2013, p. 86)

A recente série de documentários produzida pela Netflix sobre o “caso Elize Matsunaga” é um exemplo patente desse padrão de abordagem. Nota-se que existe uma cumplicidade da equipe com a personagem título que matou e mutilou seu marido abusador. A narrativa é, por si só, permeada de ambiguidades, mas existe sem dúvida uma assumida parcialidade e um anseio por reconhecer o crime, ainda que com intenções de parcialmente justificá-lo. A estratégia aqui é totalmente distinta, pois, ao contrário do que houve entre a imprensa e Febrônio, há um objetivo de humanização da assassina. Não é aleatório que se registre nos créditos da equipe técnica uma profissional que assina com o curioso cargo “Consultora de Dramaturgia”. O documentário, ainda que se sustente sobre eventos reais, invariavelmente constroi sua narrativa particular, seu ponto de vista e seu recorte dos fatos. Afinal, são realizados por profissionais que partem do lugar de onde estão inseridos socialmente

e transformam este ponto de vista em trampolim para a narrativa da história de outras pessoas. É assim em qualquer registro, incluindo o de periódicos, seja em 1927 ou quase 100 anos depois. Destaca-se, como exemplo, o caso Lázaro Barbosa que, além dos diversos pontos de semelhança com a história de Febrônio, também teve um retrato construído por todos os tipos de mídia resultantes em outros retratos forjados consequentemente pelo público.

Sendo assim, as seleções narrativas seguem a mesma linha do que Rancière descreve como “ideia de estrutura que sustenta sua investigação sobre o estatuto do ‘real’ na literatura está de acordo com a ideia de estrutura implicada na lógica representativa: a estrutura como arranjo funcional de causas e efeitos que subordina as partes ao todo” (RANCIÈRE, 2010. p. 78).

Stancki (2021) afirma que “Há tipos de ‘realidades’ que estão mais próximas de nossa experiência e são facilmente reconhecidas por nós. Existem outras, porém, que desconhecemos ou não temos tanto contato assim” (p. 28). Uma sucessão de eventos que, ainda que reais, envolve elementos que na literatura seriam considerados *flamboyant*, como é a história de Febrônio, precisa da dramatização para ser absorvida pelo público a fim de torná-la até mesmo mais palatável. Um distanciamento para que o leitor tenha espaço suficiente para considerar tal história como algo mítico e abstrato o suficiente para não largar a leitura, ao mesmo tempo que palpável e real o suficiente para verdadeiramente temer o personagem.

Derradeiramente não sobra nenhuma matéria para discutir linhas ficcionais e documentais (verdadeiras) a partir dos *faits divers* sobre o “Filho da Luz” publicados em 1927. Como em várias facetas do caso, é orgânico e intuitivo que se olhe para a história como o conto cauteloso fabulesco que as mães falavam para assustar os filhos na fuga de Febrônio em 1935. É suprema a observação discernida e reflexiva das linhas divisórias na diáfana nuvem entre realidade e fantasia, em eventos como os do *scelerado* Febrônio e, portanto, não se impede de transitar livremente entre as duas áreas quando se escreve sobre algo. É isso o que os jornalistas fizeram sobre Febrônio. É isso o que o público fez. É isso o que o próprio Febrônio fez. É isso o que a imprensa fez. Esses campos de abstração, não obstante, não encontram espaço de direito nas narrativas legais e psiquiátricas que serão estudadas a seguir.

5. “Sepultado vivo”: desvios éticos revestindo a forma de loucura moral

A matéria do *Jornal do Brasil* de 1983, mencionada no capítulo anterior, traz na passagem abaixo uma chave para entender o insucesso do processo de punição de Febrônio:

Segundo o psiquiatra Talvane Moraes, Febrônio viveu uma época que não é mais a mesma. Com sua vida quase inteiramente apagada, ele foi se tornando uma sombra, até mesmo no ambiente do manicômio. O mundo lá fora seguiu seu curso, mas Febrônio ficou sepultado vivo. / Designado para fazer o último acompanhamento psiquiátrico da vida de Febrônio, Talvane vai atestar que não há mais razões para mantê-lo no Manicômio: “Cessou sua periculosidade e não há dúvida que é um caso demencial. Febrônio não tem mais agitação. Tem resquícios de delírios, mas muito mal estruturados. Está tão deteriorado, tão combatido pelo tempo e pelas condições físicas e mentais, que ele é hoje uma pessoa que vive vegetando. (*Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983, p. 22)

Se o início deste estudo foi pautado pelas leituras dos escritos artísticos/místicos de Febrônio e depois atravessou os reflexos de sua história pelo filtro da mídia, agora o foco passará a se dirigir para os documentos que se dedicaram à tarefa de definir derradeiramente quem é Febrônio Índio do Brasil. É fato que os laudos e as sentenças listados a seguir não são desprovidos de narrativas individuais e marcadas pelo estado da arte da psiquiatria e do direito em cada uma das épocas. Da mesma forma, podemos ver as transformações dessas leituras, tendo em vista que Febrônio viveu mais de 50 anos no manicômio judiciário, o que faz com que ele tenha sido ator em duas pontas desta história: o nascimento e o início do fim do sistema manicomial brasileiro. Ao tentar fazer análises dos escritos técnicos sobre Febrônio, o ponto central do debate reside no modo como o criminoso foi o instigador de uma discussão em que as considerações jurídicas e psiquiátricas se amalgamaram de forma inseparável pela primeira vez em registros legais brasileiros.

Como suporte para esta discussão, foram usados materiais disponíveis no site do Museu da Justiça do Rio de Janeiro e materiais coletados em pesquisa presencial no Museu Penitenciário do Estado do Rio de Janeiro. Durante a visita a este último, foi constatada uma carência de materiais detalhados devido ao descaso na preservação de registros. Mesmo diante de uma dedicada e entusiasmada equipe, o Museu reconhece que diversos materiais se perderam por destruição ou por terem sido levados por médicos para seus acervos pessoais sem que houvesse um registro disso. Essas lacunas, embora não comprometam profundamente este estudo, são evidências de uma dificuldade em se basear em uma base mais completa de documentações.

5.1. Origens e desafios na implementação do sistema manicomial no Brasil

A implementação do sistema manicomial no Brasil começou a ganhar contornos institucionais mais definidos com o Código Penal de 1890, que previa a entrega de criminosos loucos às suas famílias ou a sua internação em hospícios públicos, conforme decidido por um juiz. No entanto, foi apenas em 1903 que uma legislação específica (Decreto n.º 1132) estabeleceu a organização da assistência médico-legal aos alienados no Distrito Federal, propondo a construção de manicômios judiciários em cada estado. Até que esses estabelecimentos fossem construídos, seriam utilizados anexos em asilos públicos para abrigar tais indivíduos. Este decreto marcou o início da oficialização da construção de manicômios judiciários no país:

No Brasil quanto aos criminosos loucos ou condenados que enlouqueciam nas prisões o Código Penal de 1890 apenas dizia que tais delinquentes penalmente irresponsáveis deveriam ser entregues a suas famílias ou internados nos hospícios públicos se assim 'exigisse' a segurança dos cidadãos. O arbítrio em cada caso era uma atribuição do juiz. Em 1903 apareceu uma lei especial para a organização da assistência médico-legal a alienados no Distrito Federal e que se pretendia modelo para a organização desses serviços nos diversos estados da União (Dec. n.º 1132 de 22/12/1903, citado em CARRARA, 1998, p 49).

Apesar da legislação de 1903, a criação do primeiro manicômio judiciário no Brasil só foi efetivamente concretizada em 1921, com a inauguração do Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro, a primeira instituição desse tipo na América Latina. A pedra fundamental foi lançada em 1920, e a direção foi entregue ao médico psiquiatra Heitor Pereira Carrilho, que já havia liderado a Seção Lombroso do Hospício Nacional. Este período de quase duas décadas entre a legislação e a inauguração da instituição ilustra a lentidão e os desafios na implementação dessas reformas.

O Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro tornou-se um marco na abordagem da relação entre crime e loucura no Brasil, refletindo a crescente influência de práticas médico-legais e psiquiátricas no sistema de justiça criminal. O surgimento e desenvolvimento do sistema manicomial no Brasil foram profundamente influenciados pelos debates acadêmicos e pelas práticas judiciais da época. Pesquisadores e profissionais de diversas áreas, como médicos-legistas, psiquiatras, criminólogos e juristas, contribuíram para a formação de um corpo teórico e prático que moldou a maneira como a sociedade brasileira lidava com criminosos loucos.

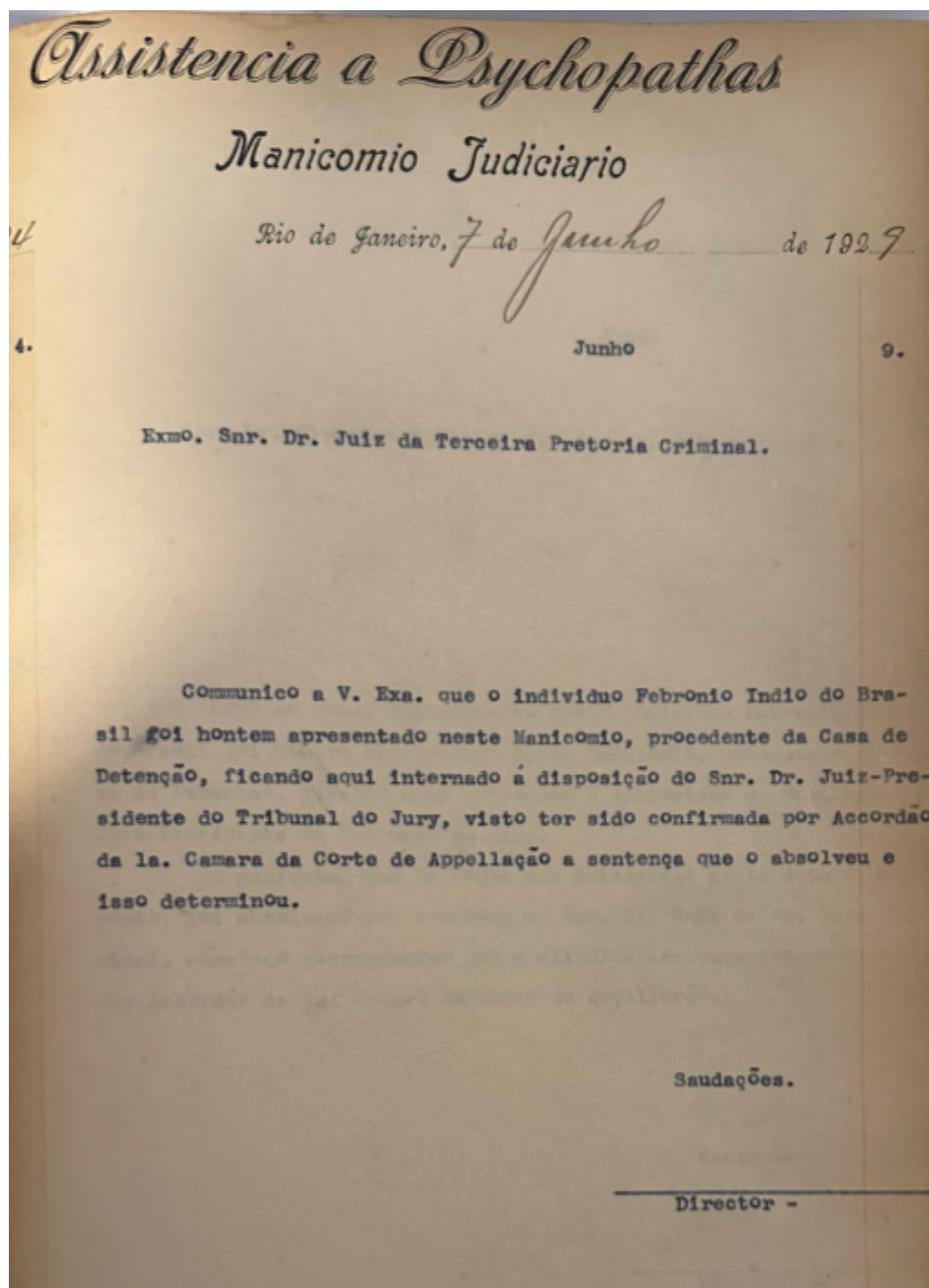


Figura 12. Comunicado interno do Manicômio Judiciário. Registro próprio feito no acervo do Museu Penitenciário

A construção do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho foi vista como um fenômeno cultural e histórico singular, refletindo as complexas dinâmicas sociais e políticas do período. A intersecção entre teoria e prática nesse contexto ajudou a consolidar a instituição do manicômio judiciário como uma estrutura essencial no tratamento de indivíduos considerados penalmente irresponsáveis devido à sua condição mental. Entre 1920 e 1929, diversas pessoas foram

internadas no manicômio judiciário, incluindo notórios criminosos que apresentavam diagnósticos de doenças mentais. Este período marcou a consolidação do manicômio como uma instituição dedicada ao tratamento e contenção de indivíduos considerados loucos-criminosos.

A partir de 1920, o sistema manicomial no Brasil começou a abrigar condenados cuja condição mental foi questionada. No entanto, nenhum dos diversos internos que passaram pelo manicômio chegou ao local por condenação definitiva como inimputável nem tampouco receberam número de registro. O manicômio era visto como um espaço de internação temporária que recebia majoritariamente internos transferidos da casa de detenção por crime de vadiagem.

Tome-se um, entre dezenas de outros exemplos, o caso de Manoel dos Santos Filho. No ofício de número 1, da Assistência a Alienados do Manicômio Judiciário, datado de 5 de janeiro de 1926, dirigido ao Juiz da Quarta Pretoria Criminal, é comunicado que o acusado Manoel dos Santos Filho foi “no dia 20 de dezembro último apresentado neste Manicômio, procedente de Casa de Detenção, ficando aqui internado, conforme determinação desse Juízo, à disposição dos peritos que o estão observando” (vide Anexo 4). No ofício número 3, de 8 de janeiro do mesmo ano, dirigido ao Diretor Geral da Assistência a Alienados, informa-se:

Levo ao vosso conhecimento que, procedente da Casa de Detenção, foi apresentado neste Manicômio, no dia 29 de Dezembro último, o detento Manoel dos Santos filho, afim de ser submetido a exame de sanidade mental. O paciente conta 22 anos de idade, é brasileiro, solteiro, está acusado de contravenção de vadiagem e responde a processo perante o Juízo da 4a. Pretoria Criminal.

Manoel foi um dos diversos internos do Manicômio, entre a inauguração em 1920 e 1929, que tiveram entrada ali por contravenção, em vez de crimes, e nenhum deles havia sido considerado inimputável, ficando esta qualificação reservada para ser inaugurada pela pena aplicada a Febrônio Índio do Brasil. As referências se confundem até mesmo pela nomenclatura. Antes da inauguração, o Hospício da Praia Vermelha, também conhecido como Hospício Nacional de Alienados, ou ainda Hospício de Pedro II, recebia equivocadamente da imprensa a denominação de “manicômio”. Há um caso de uma garota de apenas 19 anos, noticiado curiosamente na mesma página de uma nota na seção de “Tribunaes e Juízos” sobre denúncia contra Febrônio por estelionato. A nota, sob o título de “Para o manicômio”, diz:

Subitamente cometido de um acesso de loucura, a jovem Ana Ribeiro dos Santos, de 19 anos, residente à Travessa Bambina número 21, entrou a praticar desatinos, sendo mister as autoridades do 17º Distrito enviarem para chefatura de polícia de onde foi mandada para o manicômio da Praia Vermelha. (*O Paiz*, 25 de dezembro de 1919. p. 6.)

O processo de comutação da pena foi resultado de um conjunto de trabalhos capitaneado pelo psiquiatra Heitor Carrilho, que assumia a direção do Manicômio, mas também do advogado de defesa Letácio Jansen, um jovem maranhense recém-formado no Recife, que, com apenas 20 anos de idade, não se absteve de fazer críticas pungentes aos autos do processo, alegando que:

(...) Febrônio só havia confessado os crimes porque havia sido torturado, destacando também a fama que gozava a quarta delegacia de ser local de suplícios, arrancando declarações “com espancamentos, ou então vencendo o acusado pela sede”. Ainda que Jansen buscasse convencer o juiz da inocência de Febrônio, não era esse o maior argumento de sua defesa. Na verdade, o que o advogado buscava era provar a loucura de seu cliente. Apoiando-se no código criminal vigente, Jansen entendia que provar a loucura de Febrônio seria melhor que tentar provar a sua inocência. Resguardado pela lei, caso ficasse comprovado que seu cliente havia cometido os crimes por estar ele fora de controle das suas faculdades mentais, a Febrônio seria concedida uma atenuante. Assim, ao invés de ir para a casa de correção, poderia gozar de uma pena “mais branda” ficando em tratamento no manicômio judiciário (OLIVEIRA, 2020, p. 213)

O respeito ao advogado se comprovava em registros nos periódicos. Vide o comentário do colunista jurídico Mario Gameiro que se entusiasma com o andamento jurídico dos assassinatos da Ilha do Ribeiro, afirmando que Febrônio não era “como alguns outros, hediondo bandido. É também, como caso de estudo, empolgante, desorientador e desconcertante individualidade de criminoso astuto e brutal” (*Gazeta de Notícias* de 8 de janeiro de 1928). O texto segue com recomendações ao advogado de defesa, dizendo que Letácio Jansen “vem conduzindo com elevação” (idem). Apontando mais uma vez para a juventude de Jansen, Gameiro opina sobre ensaio publicado que “não obstante o seu noviciado no foro criminal, trabalho em que se assinala a compostura do profissional e a cultura do espírito agudo de que é dotado. Trabalho original, erudito. Com as características das monografias de valor novo” (idem). É com este espírito impetuoso que Jansen direciona sua defesa para a avaliação psiquiátrica de seu cliente, visando a alteração do formato de sua condenação.

5.2. *Em paralelo, Barbacena e Willowbrook*

As relações entre a trajetória de Febrônio Índio do Brasil e o “holocausto brasileiro” do Manicômio de Barbacena não carregam ligações diretas, mas, ao mesmo tempo, são carregados de inevitáveis elos que conectam suas respectivas aberrações como dispositivos de

punição. O nome da cidade em Minas Gerais acabou se tornando sinônimo de horror, loucura e morte. O trabalho referencial de Daniela Arbex trouxe à luz uma série de eventos condenáveis que fizeram tardiamente boa parte da pilha de evidências para a revisão de práticas punitivas no Brasil. O hospício de Barbacena, criado em 1903, serviu de palco para milhares de mortes e completo desvirtuamento de práticas de psicanálise ou psiquiatria. Na lei n. 290 do Estado de Minas Gerais, publicada em 1900, estabelecendo as regras para a criação “da assistência de alienados” e a “instalação de hospícios”, aborda-se a necessidade de criação de um pavilhão para “indivíduos suspeitos”. Esta classificação deveras abstrata “(...) revela uma aproximação da loucura com a periculosidade e a conseqüente necessidade de controle”(KYRILLOS NETO; DUNKER, 2017, p. 958). O Hospital Colônia de Barbacena encontrou trágica notoriedade por ser um espaço que foi “[u]tilizado ao longo do século XX para o genocídio e limpeza étnica, para separar insurgentes ou confinar prisioneiros de guerra (...), refugiados, o internamento foi, ainda, um instrumento eugenista: controlando cidadãos improdutivos, perigosos ou dependentes”(MOREIRA, 2021, p. 21). O “Holocausto Brasileiro” revela o que foi um dos maiores exemplos de abusos e violações de direitos humanos no contexto da psiquiatria no Brasil. O local funcionou por décadas não como um centro de tratamento, mas como um depósito de pessoas indesejadas pela sociedade. Aproximadamente 60 mil pessoas morreram expostas à fome, frio, maus-tratos e negligência. Muitos dos internados sequer tinham doenças mentais, mas eram simplesmente marginalizados sociais, como pobres, mulheres que não se adequavam aos padrões morais da época, dissidentes políticos e outros que, por motivos diversos, eram considerados inadequados para a convivência social. Arbex (2019) revela como essas práticas refletiam uma política de higienização social e um sistema brutal que legitimava a exclusão e a violência em nome de uma suposta ordem pública:

Desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos. Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (Arbex, 2019, p. 23).

Nestas inevitáveis comparações entre o Hospital Colônia de Barbacena e o caso de Febrônio Índio do Brasil, torna-se evidente uma falência histórica das instituições manicomialistas como instrumentos de punição e controle social no Brasil, reiterando a lógica disciplinar e

excludente de Michel Foucault, que se complementa pelos relatos das investigações de Daniela Arbex. A instituição de Barbacena funcionara durante décadas como um espaço de confinamento massivo que, sob o pretexto de tratamento psiquiátrico, exterminou aproximadamente 70 mil pessoas. A série aviltante de relatos que aponta para centenas de internações sem diagnóstico clínico e salientes intenções de eugenia social, escancaram um completo desvio funcional da instituição. Muito mais como um campo de extermínio do que como uma instituição de saúde, o Colônia representa a apropriação do discurso psiquiátrico para legitimar a exclusão de corpos marginalizados, alinhando-se à concepção foucaultiana de biopoder, na qual o controle de populações, corpos e mentes ocorre por meio de instituições que disfarçam práticas disciplinares sob uma fachada de ciência e cuidado.

De forma paralela, a jornada de Febrônio é uma ilustração detalhada da criminalização da loucura e a instrumentalização da psiquiatria como extensão do aparato penal, configurando um exemplo tanto paradigmático quanto paradoxal da figura do “louco criminoso”. Esta qualificação, construída para justificar o confinamento perpétuo de indivíduos considerados ameaças à ordem moral, traz em si uma contradição visto que a punição apenas modificava o teto, mas não necessariamente os procedimentos. Febrônio, inicialmente condenado sem critérios psiquiátricos sólidos e internado como louco perigoso, teve os crimes resultantes de seus delírios como caminho para justificar uma desumanização e um apagamento de personalidade, em vez de um tratamento. A instituição que se propunha em sua missão social a tratar ou reabilitar, acabou por reforçar o isolamento e a exclusão social, assim ecoando a mesma lógica punitiva presente nas prisões. As tentativas de formalizar métodos e instituições voltados para metodologias punitivas é um desdobramento e reflexo percebido em diversas ações nas primeiras décadas da República.

Esse modo branco que aumenta com o fim da escravidão e da monarquia produz uma República excludente, intolerante e truculenta com um projeto político autoritário. Essa foi sempre a síndrome do liberalismo oligárquico brasileiro, que funda a nossa república carregando dentro de si o princípio da desigualdade legítima que herdara da escravidão. (Batista, 2003. p. 37)

Seja no caso de Barbacena ou no de Febrônio, a psiquiatria não apenas falhou em cumprir uma função terapêutica, mas se consolidou como um mecanismo de controle social, legitimando práticas de violência estatal com máscaras de confinamento moral de indivíduos indesejados como medidas de saúde pública. Sob a lente de Foucault, os manicômios e prisões emergem como instrumentos de disciplinarização. A prisão, em sua visão, trazia no cerne de sua função a tentativa de neutralizar os “desviantes” sob o discurso de normalização. Em outras

palavras, uma docilização dos corpos marginais. O que se percebe ao longo dos anos é um resultado oposto, visto que a prisão acaba formando corpos violentos e violentados. No caso de Febrônio, e de outros internos em sistemas psiquiátricos, a almejada docilização ocorre, mas acompanhada de uma anulação total da identidade. Seguindo por estes caminhos, Arbex demonstra em sua investigação como essa lógica se concretizou de maneira brutal no Brasil, particularmente em Barbacena. A justaposição desses casos revela a ineficácia intrínseca das instituições manicomialis como espaços de justiça ou tratamento, reforçando a tese de que foram historicamente configuradas para sustentar uma ordem social excludente e punitiva, em vez de promover a saúde mental ou a reintegração dos sujeitos à sociedade. Em última análise, os dois casos expõem situações endêmicas nas quais a psiquiatria se torna meramente um braço do poder disciplinar que, sob um manto fantasioso da neutralidade científica, perpetuou estruturas de exclusão e violência que, por sua vez, corroboraram com a derradeira revisão do sistema manicomial proposta pelo CNJ em 2023. Os números chocantes de genocídio de Barbacena tem peso enorme, assim como o mais de meio século de internamento de Febrônio, na revisão de processos de ética relacionada à saúde mental e à justiça social no Brasil.

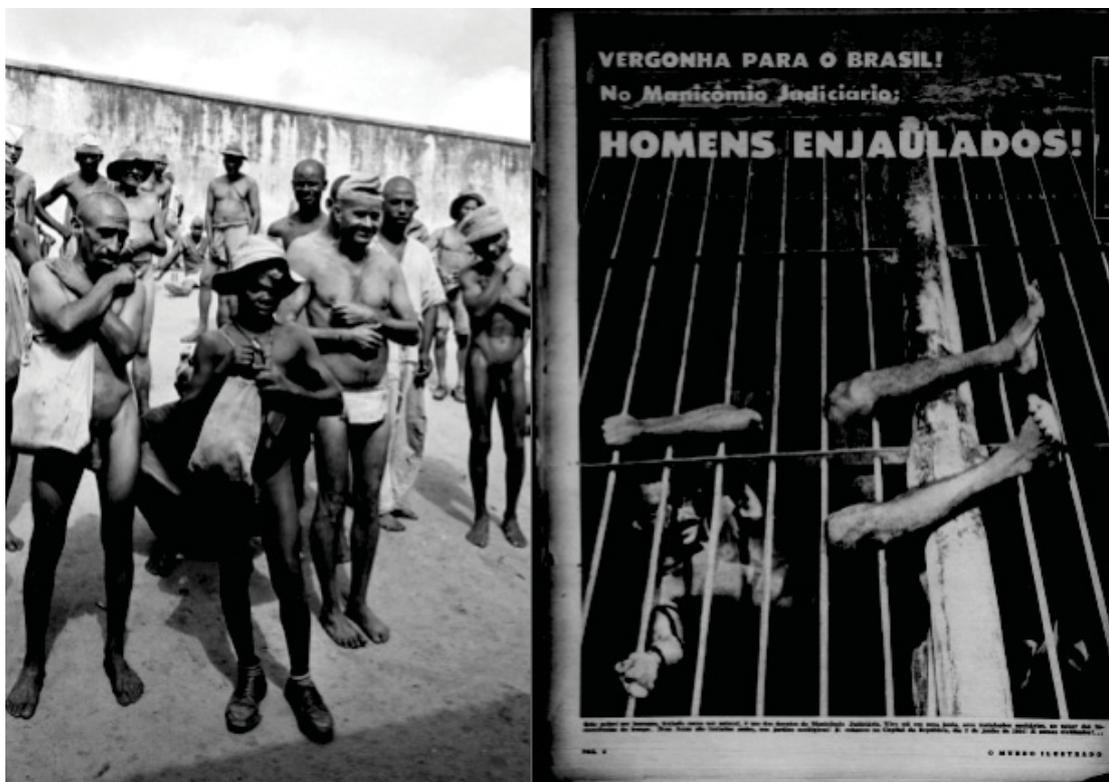


Figura 13. À esquerda, registro dos internos da Colônia de Barbacena, conforme consta no livro *Holocausto Brasileiro*, de Daniela Arbex. À direita, foto de matéria na revista *Mundo Ilustrado*, de Janeiro de 1956, com reportagem sobre as condições do Manicômio Heitor Carrilho.

Diante das dezenas de milhares de mortos, parece injusto tomar tão brevemente o Hospício de Barbacena como tópico de estudo. No entanto, não citá-lo também seria uma omissão imperdoável. Embora exista uma evidente diferença cultural, é possível também mencionar o caso de Willowbrook. Conforme mostrado no documentário *Cropsey*, a reportagem⁶⁰ estendida de Geraldo Rivera sobre a Willowbrook State School, exibida em 1972 pela emissora ABC, trouxe à tona as terríveis condições de vida e maus-tratos sofridos por crianças e adultos com deficiência intelectual no centro de internamento em Staten Island, Nova York. Com acesso clandestino às instalações, Rivera documentou ambientes insalubres, superlotação e pacientes nus ou cobertos de fezes. Sua reportagem gerou uma ampla indignação pública que pressionou governos a executarem mudanças. Em 1975, o governo federal e o estado de Nova York firmaram um acordo judicial, conhecido como o *Willowbrook Consent Decree*, que determinou a gradual desinstitucionalização dos residentes e a melhoria nos serviços oferecidos. A partir daí, começou o processo de fechamento da instituição, que se estendeu por mais de uma década devido à complexidade de realocar milhares de pacientes em sistemas alternativos de cuidados comunitários. Willowbrook foi oficialmente fechada em 1987. Naturalmente, a quantidade de mortos de Barbacena faz com que os dois casos se distanciem em termos de tragédia, mas ambos, ainda assim, ocupam o vasto campo de desgraça das instituições de tratamento psiquiátrico.

As funestas trajetórias das duas instituições contemporâneas colaboram com os debates aqui sobre o processo de condenação, encarceramento e esquecimento de Febrônio Índio do Brasil. Como conclui Juliana Brandão Moreira, estes casos como Willowbrook e Barbacena mostram “que a centralização do cuidado da saúde mental somente no ambiente hospitalar favorece apenas o isolamento social da/o paciente” (Moreira, 2021, p. 206).

5.3. *O laudo: Febrônio como fator de amálgamas*

O que aconteceu em Barbacena baliza a constatação de que havia uma abjeta naturalidade em usar instituições psiquiátricas como lixão humano. Histórias como as relatadas

⁶⁰ A reportagem pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=qzNFRn5TTtc> (link acessado em 11 de janeiro de 2025)

por Arbex, bem como a autobiografia de Austregésilo Carrano em *Canto dos Malditos*⁶¹, demonstram o uso desregulado de direcionamento a instituições psiquiátricas como instrumento punitivo. Por décadas, toda atitude dita fora das regras de convívio era motivo para encaminhamento ao manicômio e eventual processo de esquecimento. As tratativas de Letácio Jansen, advogado de Febrônio, e do psiquiatra Heitor Carrilho para transformá-lo em inimputável não traziam em si a intenção em trazer uma regulação para encaminhamento manicomial. Não há dúvidas que foi um processo importante para tentar encontrar algum equilíbrio. No entanto, o resultado focado no imediatismo, sem a companhia de instrumentos de acompanhamento de longo prazo, comprovou-se tão ineficaz quanto os procedimentos prévios ao caso Febrônio. Diante disso, compreende-se aqui que até mesmo essa visão pode ter espaço para debate. Berger e Luckmann sugerem, de forma salutar e complementar, esta contraposição:

Do ponto de vista psiquiátrico há evidentemente algo problemático relativamente ao indivíduo que não sabe qual é o dia da semana ou que realmente admite que falou com os espíritos de pessoas falecidas. De fato, o termo «orientado na realidade» pode ser útil neste contexto. O sociólogo, porém, tem uma outra pergunta a propor: «*Que realidade?*» (Berger; Luckmann, 1985, p. 23)

Esta afirmação vem corroborar justamente o tom questionador dominante deste estudo, ao compreender que não existe uma definição absoluta da compreensão de Febrônio sobre realidade. O laudo contido, apesar de toda a sua indubitável importância histórica, traz na leitura de Heitor Carrilho, uma visão com evidente compromisso científico ainda que muitas vezes maculada por convenções da sociedade brasileira de 1920. Não será jamais o caso de ignorar ou condenar o documento. Ao contrário, ele é o mais importante e dedicado retrato feito de Febrônio Índio do Brasil. Um retrato que busca se manter distanciado e imparcial, mesmo com a ciência da improbabilidade desta postura. Este capítulo, portanto, observa o documento com uma reverência cautelosa.

Após a sua prisão pelos assassinatos, o primeiro registro de entrada de Febrônio no Manicômio Judiciário ocorreu em 28 de dezembro de 1927. O ofício⁶² do dia 30 de dezembro informa que ele fora transferido da Casa de Detenção para a internação, visando ser submetido a exame de sanidade mental, conforme determinado pelo Juiz da Sétima Vara Criminal. Sua

⁶¹ *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno, é uma autobiografia que aborda os abusos sofridos pelo autor em instituições psiquiátricas em sua juventude. Após ser internado injustamente pelo pai devido ao uso ocasional de drogas, Carrano relata as experiências traumáticas com tratamentos condenáveis como eletrochoques e processos de abandono de sua autonomia e dignidade. O livro é um grito contra o sistema manicomial e uma reflexão sobre a saúde mental e os direitos humanos. A obra serviu de base para o filme “Bicho de Sete Cabeças” (2001), dirigido por Laís Bodanzky e estrelado por Rodrigo Santoro.

⁶² Ver anexo 6

permanência ali, embora ainda não oficializada, passaria a ser definitiva. A ficha de cadastro⁶³, que inclui suas digitais, tem a data de quase um ano depois, 16 de dezembro de 1928. Além da já previamente mencionada alteração do nome da mãe de Reginalda Ferreira de Mattos para Estrella do Oriente Índio do Brasil, nota-se outra oficialização de delírio de Febrônio. No campo destinado à profissão está preenchido “dentista”.

O laudo de sanidade mental, com redação final de Heitor Carrilho, foi concluído em 16 de fevereiro de 1929⁶⁴. Deste laudo, destacam-se alguns pontos. Diante da impossibilidade de ter nos relatos de Febrônio base para análises minimamente factuais sobre seus antecedentes familiares, os dados só foram possíveis na ocasião da visita de seu irmão, Agenor Ferreira de Mattos. A partir deste depoimento, é dada a informação dos nomes reais de seu pai e sua mãe, do temperamento violento do pai alcoólatra, que a mãe estava então com 65 anos e vivia em Jequitibá, Bahia, depois de ter dado à luz a 14 filhos, sendo que Febrônio era o segundo. O primeiro, João, morava na mesma cidade da mãe. O terceiro, Deraldo, havia sido assassinado há pouco tempo, conforme registrado em laudo de sanidade mental:

(...) chegou a notícia dos crimes de Febrônio, razão pela qual ele começou a ser temido por pessoas da terra que conseguiram um pretexto para matá-lo, com receio de que ele fosse igual ao irmão. Deraldo, entretanto, segundo diz o informante, era um homem trabalhador e, se genioso e dado ao uso moderado de álcool, nada fizeram para justificar o bárbaro assassinato de que foi vítima.⁶⁵

Neste depoimento dado por alguém que recebe no laudo a notação de ser inculto e analfabeto, mas com vivacidade de espírito expressada pelos termos próprios do meio “roceiro” em que vive, Agenor informa que das filhas de Reginalda, seis estão vivas e que do total de 14 filhos, em suas palavras, “dois morreram sem batismo”. Ainda no relato, Agenor narra que, Febrônio fugiu de casa aos 12 anos na companhia de um caixeiro viajante. Notadamente, este evento encontraria mais tarde um paralelo com a estratégia de Febrônio para abdução das suas vítimas. Vagou por cidades próximas a São Miguel do Jequitinhonha até que chegou a Diamantina onde trabalhou como copeiro e aprendeu a ler e escrever. Foi depois para Belo Horizonte e, depois de perder seu dinheiro em jogos de azar, passou a cometer delitos. Em 1916 foi identificado com o nome de Pedro de Souza. Mas esta seria apenas a primeira alcunha entre diversas.

⁶³ Ver anexo 7

⁶⁴ Data anotada a lápis no final do referido Laudo, conforme consta na digitalização do acervo documental do Museu da Justiça do Rio de Janeiro.

⁶⁵ Fonte: Laudo de Sanidade Mental, conforme consta na digitalização do acervo documental do Museu da Justiça do Rio de Janeiro.

Os nomes de Febrônio são muitos: Febrônio Índio do Brasil, vulgo Tenente, Teborde Simões de Matos Índio do Brasil, Fabiano Índio do Brasil, Pedro de Sousa, Pedro João de Sousa, José de Matos, Febrônio Simões de Matos, que provavelmente era seu nome de batismo. (CALIL, 2015, p. 103)

Soma-se ainda à lista a identidade roubada de Bruno Ferreira Gabina. Febrônio chegou até mesmo a se registrar no Gabinete de Identificação e Estatística sob o número 11780 com o nome de José de Mattos. Como um Macunaíma, que busca compreender sua identidade por onde passa, Febrônio foi transitando entre personalidades e as vestindo sempre que lhe era conveniente. Anos depois de sua fuga da casa dos pais, enviou cartas com dinheiro à mãe Reginalda, contando que havia se tornado “médico e doutor”.

Antes da ocasião do laudo, Febrônio já havia tido duas passagens pelo Hospital Nacional de Psicopatas, em meados de 1926 e no início de 1927, quando recebeu o diagnóstico de estado atípico de degeneração. Um dos pontos de interesse do laudo é notar como Febrônio transmuta quase que bruscamente de uma série de crimes ligados a roubo e estelionato para crimes de ordem mais complexa, nos quais a violência sexual é acompanhada de delírios religiosos. Da mesma forma, a ferocidade dos assassinatos contrasta com a docilidade apresentada em geral nos mais de 50 anos que passou no manicômio. Não há estabilidade no personagem Febrônio. Ele é o que cada momento dita e muda de *modus operandi* com a mesma fluidez que muda de nome. O laudo confirma esta inconstância quando afirma que “a cada momento falseia a verdade”⁶⁶.

O trânsito entre o real e a invenção torna-se mais perceptível ao entrar no campo do misticismo. Por um lado, o laudo compreende a mutabilidade das visões de realidade de Febrônio, seja por manipulação intencionada ou por compreensão distorcida da realidade. Constata-se, contudo, que a fé em sua crença se esquia da volubilidade do periciado.

Essa crença se manifesta na busca de perenidade por meio das marcas na pele. O laudo busca algum foco para respostas justamente no campo da religiosidade. A fé de Febrônio é um aspecto constante que contrasta com sua percepção frequentemente mutável da realidade.

Para nós, que com a maior preocupação de bem penetrar a psychologia de Febrônio, procuramos sondar os íntimos recantos da sua mentalidade, para de lá extrahirmos, num apuro de psychoscopia, os traços que a definem, as suas convicções e ideas mysticas merecerem um cuidado todo especial. É que a ellas poderiam estar, de certo modo, ligadas as suas crueldades homicidas, armando-lhe o braço assassino de memórias e crianças, numa possível intenção de holocausto ao seu extranho Deus. Sabe-se que Febrônio tem procurado tatuar menores, gravando-lhes no peito aquelles mesmas letras acima referidas, que se encontram me torno do seu thorex e abdômen. Elle explica o facto dizendo que com isto visa simplesmente defender estes menores

⁶⁶ excerto do laudo de Heitor Carrilho.

do Mal, conferindo-lhe o "Iman de Vida" que lhes será um talisman, Por outro lado, é fora de dúvidas que suas superstições, dahi oriundas, influem decisivamente em muitas de suas acções. (laudo, p. 18, grafias originais preservadas)

O laudo ainda faz relações de desenhos feitos pelo periciado, contextualizando-os como uma forma de expressão de traumas afetivos e sexuais vividos na infância. Sugere-se que esses desenhos podem ser vistos como uma sondagem do inconsciente e uma exteriorização de ideias reprimidas. No entanto, há uma “censura” interna que influencia os desenhos, alterando a representação dos pensamentos internos de Febrônio e, por vezes, resultando em imagens que não expressam diretamente suas ideias, especialmente as caracterizadas como psico-sexuais. Em vez disso, ele desvia a atenção e opta por ilustrar motivos místicos, mesmo sem compreender completamente a conexão entre eles e suas ideias reprimidas.

Febrônio, percebido como um dissimulador que antecipa as consequências de suas ações e evita tudo o que possa comprometê-lo, opta por não representar abertamente suas visões mais perturbadoras em seus desenhos. O laudo toma como exemplo quando ele é convidado a desenhar uma imagem de Lúcifer, uma figura que ele imagina como um “gênio do mal” e que ele descreve como grotescamente hedionda e associada a abusos. A princípio, ele mostra uma recusa apaixonada: “Para que publicar essa imundície?”, tenta justificar. O perito insiste no convite e ele cede. No entanto, o desenho apresentado surpreende os médicos: “Era a figura de um padre protetoral e caritativo, a que se seguia a de um menino nu” (idem). Esta representação, contudo, entra novamente nos espaços de inconstância de Febrônio que em outras ocasiões representa a figura como um pássaro-dragão e em outros momentos, em um paralelo lovecraftiano⁶⁷ obviamente não intencional a um desenho “sempre provido de tentáculos ameaçadores ou de espadas” (idem).

Em ultima analyse, os desenhos de Febrônio e as inscrições que o acompanham, como o seu livro e os seus actos, reflectem bem a lucta inconsciente dos instintos primitivos e de possíveis complexos sexuaes recalçados com as ideas libertadoras ou substitutivas. As ideas mysticas que nelle se revelam e as próprias transgressões que elles são, os satisfações substitutivas dessas perversões, senão uma tentativa inconsciente de libertação. (idem, p. 23)

O estudo dos psiquiatras Murillo Campos e Leonidio Ribeiro, mencionado no laudo de Carrilho, destaca a influência significativa que o ambiente familiar teve na formação psíquica de Febrônio. Durante a infância, Febrônio foi submetido a influências indeléveis, especialmente

⁶⁷ H.P. Lovecraft foi um autor americano de ficção de horror conhecido por criar a mitologia de Cthulhu, que explora temas de forças cósmicas incompreensíveis e indiferentes à humanidade. A mitologia é habitada por entidades antigas e poderosas, como Cthulhu, introduzido no conto "The Call of Cthulhu". Cthulhu é uma entidade colossal com uma cabeça adornada por tentáculos de polvo, enorme estatura, asas e poder psíquico capaz de influenciar os sonhos humanos.

devido à dinâmica familiar complexa e disfuncional. A avaliação clínica revelou uma fixação materna proeminente, o que os psiquiatras interpretaram como um complexo de Édipo. A interpretação psicanalítica parece coerente quando se considera a figura do pai, descrito como um alcoólatra violento que frequentemente espancava a esposa e os filhos. Em contraste, a figura materna foi mencionada por Febrônio com manifestações afetivas grandiosas, indicando forte apego emocional. Essas experiências traumáticas, capazes de deixar marcas profundas no subconsciente, foram apontadas no laudo como influências determinantes que, posteriormente, moldariam as manifestações neuróticas e a degeneração psíquica de Febrônio. A repulsa ao pai e a fixação na mãe são destacadas como fatores chave na compreensão das perturbações mentais que ele apresentava.

Carrilho derradeiramente decreta em seu laudo a completa ruptura cognitiva de Febrônio quando afirma que o periciado é possuidor de sinais degenerativos tanto de ordem psíquica quanto física, reforçando, em lógica lombrosiana, neste segundo caso, as características de gynecomastia e bacia larga, já mencionadas no primeiro capítulo. Quanto aos atributos psíquicos, Carrilho menciona sua incapacidade de uma vida condizente com normas usuais de honestidade, insensibilidade moral, distúrbios de afetividade, instabilidade, perversões sexuais e impulsos sádicos que formam um conjunto de elementos degenerativos que:

(...) coexistem com uma lucidez intelectual aparente que lhe permite ser discutidor, convincente, fraudador com êxito frequente, sabendo captivar e insinuar-se. A esta caracterização somato-psychica, devemos acrescentar as suas ideas mysticas absurdas e incoerentes, entretidas por uma imaginação mórbida e também, ao que parece, uma ou outra vez, por allucinações auditivas e visuais.⁶⁸

Em vista de diagnosticar Febrônio, o laudo conclui com interpretações médico-legais constituindo três traços dominantes em sua personalidade:

- 1º amoralidade constitucional
- 2º perversões instintivas sexuais
- 3º ideias delirantes de caráter místico

Não obstante, quando esta tríade de características é apresentada na página 44 do laudo, na área dedicada a perguntas “DO 7º PROMOTOR PUBLICO ADJUNTO INTERINO”, há uma correção que risca estes traços e, em resposta a pergunta de letra “a” se o réu pelos seus gestos, palavras ou atitudes evidencia um caso de simulação de loucura ou se realmente sofre de enfermidade mental, a correção a lápis no laudo diz que:

⁶⁸ Laudo psiquiátrico de 1929, Acervo do Museu da Justiça do Rio de Janeiro, p. 26. Grafias originais preservadas.

Os peritos chegaram à conclusão de que o acusado de estado de psico degeneração caracterizado por desvios éticos continuados, revestido a forma da chamada "loucura moral" e perversões (ilegível), expressas no homossexualismo com impulsões sádicas. Estado esse a que se juntam ideias delirantes de imaginação de caráter místico.⁶⁹

Para que se compreenda adequadamente a mudança de paradigma resultante do laudo, é importante aqui ler a sequência das demais respostas na íntegra. A inimizabilidade penal é um conceito jurídico que exclui a responsabilidade criminal de um indivíduo, baseado na incapacidade de compreender a ilicitude de seus atos ou de se comportar de acordo com esse entendimento. Ainda que contrária à opinião pública da época, como pode ser visto no capítulo anterior, a determinação de sua inimizabilidade foi crucial para quebrar padrões engessados de processos entre saúde mental e responsabilidade penal.

O laudo de Carrilho desempenhou um papel crucial na decisão judicial. Carrilho, ao responder às perguntas formuladas pelo 7º Promotor Público Adjunto Interino, fornece uma análise detalhada das condições mentais de Febrônio, baseando-se em conceitos de psiquiatria respeitados como referenciais na época, como os de Tanzi, Ottolenghi, De Sanctis, e Kraft-Ebing. As respostas de Carrilho delinearão o quadro clínico de Febrônio ao mesmo tempo em que destacaram a intersecção entre suas desordens mentais e a periculosidade social que ele representava:

b) Essa enfermidade é anterior, concomitante ou posterior à pretensão do delito?

- Resposta: É anterior.

c) Tal enfermidade é de natureza a impedir que se responsabilize o réu pelo crime que praticou, ou a sua responsabilidade criminal persiste integralmente?

- Resposta: Julgam os peritos que as suas desordens mentais dirimem a sua capacidade de imputação ou a sua responsabilidade pelos crimes que praticou.

d) Pelo exame dos autos, podem os srs. peritos afirmar que o crime tenha sido cometido em estado de completa perturbação dos sentidos e da inteligência?

- Resposta: O delito pelo qual responde o paciente no presente processo decorreu das perturbações mentais de que é ele portador.

e) Constatado que o réu é somente um perverso sexual, é de se presumir ser ele irresponsável pelo crime de morte que praticou?

- Resposta: Prejudicado.

f) Tendo em vista os dois crimes de homicídio de menores praticados pelo réu, e, ainda, os seus atos de pederastia ativa, comprovados nos autos pelas certidões de fls., oferece ele, de qualquer maneira, perigo imediato ou simplesmente eventual para a segurança pública?

- Resposta: Oferece perigo imediato.

g) Se os srs. peritos verificaram que, ao lado da irresponsabilidade do réu, persiste o seu alto grau de periculosidade, opinem se deve ele ser internado em manicômio, na

⁶⁹ idem. p. 44.

forma do que preceitua o art. 1º do Decreto n.º 5.148-A, de 1927, que reorganizou a Assistência a Psychopathas no Distrito Federal?

- Resposta: O paciente é um indivíduo portador de alto grau de periculosidade e não deverá, caso seja absolvido, permanecer em liberdade, mas sim internado em estabelecimento apropriado a psychopathas. (Laudo psiquiátrico, pp. 44-45)

Com o intuito de reforçar a argumentação de Leonardo Smith de Lima, 7º Promotor Público Interino, responsável pela acusação de Febrônio, fez-se publicar no jornal *O Globo*, em 28 de março, uma promoção para contrapor a proposta da defesa de Letácio Jansen de que Febrônio não poderia ser responsabilizado por conta de sua saúde mental. O Promotor em diversos momentos já reconhece que é inevitável a inimizabilidade e, em seu texto, já inicia acordos: “(...) pelo sistema adotado no processo criminal brasileiro, o juiz não fica adstrito no laudo dos peritos, podendo aceitá-lo ou rejeitá-lo no todo ou em parte” (*O Globo*, 28 de março de 1929, p, 7). A estratégia dele é de sugerir inconsistências e contradições do próprio laudo:

Entre indivíduos em cultos, instituídos de senso crítico, a leitura de livros como a Bíblia leva a manifestações religiosas dos mais estranhos ritos, sem restringir-lhes a responsabilidade moral ou torná-los portadores de desvios morais. O culto do Deus vivo pode não ser "derivação dos impulsos libertadores da sexualidade primitiva ou patológica": pode ser uma natural manifestação do sentimento religioso no homem inteiramente são. Em Febrônio o espírito de baixa espiritualização com coisas religiosas, chegando a publicação de um livro produto de sua ignorância, é uma prova a mais do sistema de fraude com que passou logo os anos a (ilegível) a boa fé dos que viviam no seu meio até dos que ele elegia para desgraça de sua consciente criminalidade. (idem)

Percebe-se, no entanto, que já havia sido desenhado um caminho de acordo que equilibraria tanto a aceitação do juiz à inimizabilidade, quanto a um encarceramento severo em consonância com o pensamento punitivista da opinião pública.

Caso, porém, que não parecer de esperar, o M. M. jogador considere dirimir a responsabilidade do acusado nos termos das conclusões de laudo pericial, é de ter aplicação o disposto do art. 29 do Código Penal. Decretando-se a internação do delinquente no manicômio judiciário, recomendada a inteira segurança pelo seu máximo grau de temibilidade, visto assim o exigir a segurança do público. Justiça — Rio, 17 de março de 1929. (idem)

A edição do jornal *A Noite* de 29 de abril de 1929 publica a totalidade de seu corpo a sentença⁷⁰ exarada pelo juiz Ary Franco a partir do laudo do psiquiatra Dr. Heitor Carrilho. Neste registro, ao mesmo tempo que trazia a vislumbrada atualização científica para a forma de punição de Febrônio, também fazia questionável uso de características discriminatórias para sua sustentação. De qualquer modo, a sentença foi notoriamente favorável à inimizabilidade,

⁷⁰ Ver anexo 3

contrariando a argumentação do Ministério Público, que divergia da opinião dos peritos ao sugerir que o acusado era um simulador de doença mental. Calil conclui que, por fim:

(No laudo) todas as teorias são invocadas, não importa sua origem ou ideologia, desde que sirvam para estigmatizar o paciente, levando no limite ao seu recolhimento no Manicômio Judiciário, evitando a sentença do tribunal. (CALIL, 2015, p. 110)

Registro n. Rio de Janeiro, Brasil, de de 19

Exmo. Sr.
Rogo-vos me informeis o que possa constar no Gabinete a vosso cargo sobre:

Ficha para informações

Nome *Febrônio Indio do Brasil*
Idade *33 anos*
Pae *Mestres Indio do Brasil*
Profissão *Rebouteiro*
Residência *sem lar*
Informações abreviadas

Naturalidade *F. de Minas*
Mãe *Luizella de Oliveira Indio do Brasil*
Instrução
Estado *Saltério*

Cutis *parda* Bigodes *cozido*
Cabellos *pretos*
Barba *cozido* Olhos *castanhos*
Data da identificação *26 de Março 1920*

Firma da pessoa identificada
Febrônio Indio do Brasil

Agência a Psicopaths, Manicômio Judiciário
RIO DE JANEIRO-BRASIL
SYSTEMA YERKICH
REGISTRO CIVIL N.

SERIE
Mão esquerda

SECCÃO

INDICADORES MEDIOS ANULARES MINIMOS

0001

20

Figura 14. Ficha de cadastro de Febrônio. Imagem do acervo do Museu Judiciário do Rio de Janeiro

A sentença⁷¹ apresenta uma então rara interação técnica entre o direito penal e a psiquiatria forense. Neste cenário, o juiz precisava encontrar um novo papel, considerando o diagnóstico psiquiátrico como um elemento essencial para fundamentar sua decisão judicial. Essa abordagem destaca a criação de novos paradigmas, nos quais a psicanálise passa a ter um papel determinante nas decisões judiciais. O caso Febrônio consagrou a campanha pela criação da instituição como uma vitória da ciência, usada como ferramenta de apoio a decisões sobre adequação punitiva. É certo que, como será visto mais adiante, o sistema manicomial passaria a ser um problema mais do que uma solução. Ainda assim, não há dúvida de que a criação do Manicômio Judiciário no Brasil em 1920 representou um marco na interseção entre a medicina, a justiça e as ciências humanas, refletindo uma mudança paradigmática na forma como os criminosos considerados “loucos” eram tratados. Instituído no início do século XX, o Manicômio Judiciário tinha como objetivo principal separar os indivíduos que, por suas condições mentais, não poderiam ser julgados e punidos da mesma forma que os criminosos comuns. A participação de psicanalistas e psiquiatras em decisões judiciais, como

⁷¹ Ver ANEXO 3

exemplificado no caso de Febrônio, sublinhou a importância da interdisciplinaridade na avaliação de criminosos com distúrbios mentais.

No entanto, uma vez definida a clausura no Manicômio, o vácuo de acolhimento legal ao caso Febrônio entre a sua transferência para o manicômio judicial em 1929 e a sua morte em 1984 teve apenas alguns pedidos frustrados de liberdade, conforme observado por Calil (2015):

Sua liberdade sempre lhe foi negada; considerou-se que sua moléstia não apresentava regressão, apesar de ter o paciente sido submetido aos choques de Cardiazol e aos eletrochoques, que acabaram por emascular-lo (p. 111).

Esses atritos passaram a ser debatidos com mais afinco pela psiquiatria forense ao longo das décadas de 1970 e 1980, muito impulsionados pelas denúncias que começavam a emergir do Hospital Psiquiátrico de Barbacena, mas também por correntes de reflexão ao redor do globo. O ambiente e a estrutura manicomial passaram a lutar contra seus paradoxos e não se mostraram capazes de trazer soluções eficientes para o tratamento dos internos:

Os doentes mentais são os mais confusos, pois não sabem se são pacientes ou criminosos. (...) Os psiquiatras, por seu lado, não estão menos confusos. Por fim, mas não menos importante, os juristas e legisladores perderam completamente de vista o que distingue a 'doença mental' da 'criminalidade'. (SZASZ, 1977, p. 181).

Especificamente sobre o caso do Manicômio Heitor Carrilho, onde Febrônio estava encerrado por mais de meio século, discussões pontuais começaram a acontecer. Sintomaticamente, o *Jornal do Brasil* publicou uma entrevista em 29 de maio de 1983 com o psiquiatra Talvane de Moraes. Na matéria, o então diretor da instituição observa a inadequação da permanência de Febrônio no manicômio. Moraes argumentou que, devido ao longo tempo de internação e à mudança das condições de Febrônio, sua continuação no manicômio não atendia mais aos objetivos de tratamento ou segurança pública. Segundo ele, Febrônio foi tratado numa época que não é a da moderna psiquiatria. A primeira droga Amplictil (grupo de neuroléticos que agem na psicose sem sedar) só surgiu em 1950. Na época do Febrônio, a psiquiatria só contava com barbitúricos, eletro-choques, alguns sedativos tipo bromato, os tratamentos ditos biológicos e fisioterapias - banhos quentes e duchas frias, além da contenção física a famosa camisa-de-força. Baseado nos recursos da moderna psiquiatria, Moraes não hesita em dizer: "Não tenho dúvida nenhuma em afirmar que se Febrônio entrasse hoje no Manicômio não ficaria internado 56 anos. Antigamente entrar para o Manicômio era simplesmente ser sepultado vivo" (*Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1983, p. 7).

5.4. *A Resolução n. 487 e o Fim do Sistema Manicomial no Brasil*

O espectro de nuances das relações éticas com o caso de Febrônio é tão extenso quanto complexo. Aplica-se aqui a leitura de Foucault, em que “damos um veredicto, (...) punimos, mas é um modo de dizer que queremos obter a cura” (FOUCAULT, 1987, p. 26). Ao confrontar essa citação com a sentença do Juiz Ary Franco, por mais que tenha ocorrido ali uma leitura temporalmente progressista sobre as regras punitivas, ela surge desprovida de qualquer objetivo de “cura”. É uma decisão apenas de consequência imediata de reclusão diferenciada, em momento algum se preocupando com seus resultados, aplicando de forma inconsequente o *ad vitam*, sem compreender o real peso de tal juízo.

Após a sentença do Juiz Ary Franco, que determinou a inimputabilidade de Febrônio e sua internação no Manicômio Judiciário do Rio do Janeiro, uma série de eventos e debates jurídicos e psiquiátricos foi desencadeada. Essa decisão foi um marco na interação entre direito penal e psiquiatria forense no Brasil, destacando a importância de uma abordagem interdisciplinar na avaliação de criminosos com distúrbios mentais. No entanto, a reclusão de Febrônio por mais de meio século no manicômio sem uma perspectiva clara de reabilitação refletiu as limitações e os paradoxos do sistema manicomial da época.

O estudo de Sérgio Carrara, “Crime e Loucura: O Aparecimento do Manicômio Judiciário na Passagem do Século”, desenha detalhadamente a gênese e o desenvolvimento dos manicômios judiciários no Brasil. Carrara argumenta que esses estabelecimentos surgiram como resposta às demandas de um sistema penal incapaz de lidar adequadamente com criminosos considerados loucos. Ele destaca que esses indivíduos eram vistos como “muito inocentes para ficarem nas prisões, mas muito perversos para ficarem no hospício” (CARRARA, 1998, p. 153). Esse dilema é exemplificado no caso de Febrônio, cujo confinamento prolongado ilustra as dificuldades em encontrar um equilíbrio entre proteção social e tratamento adequado. Os 54 anos de encarceramento são um espaço amplo para que outras ironias se unam à somatória de peculiaridades em torno da vida de Febrônio Índio do Brasil. No assunto em questão, nota-se que a instituição, que sua presença inaugurou enquanto interno inimputável em 1927, tenha sido rebatizada depois, em 1954, com o nome do mesmo médico psiquiatra, responsável pelo laudo que o levou até o prédio: Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico Heitor Carrilho. Como relata Santos (2014):

Parte de uma engrenagem mais ampla inseriu a Psiquiatria no âmbito judiciário no Rio de Janeiro e constituiu o HCTPHC como o primeiro manicômio judiciário da América Latina. Mais do que um hospital para tratamento e cumprimento de medida de segurança, representou uma tentativa de criar um centro de estudos científicos na área

de Psiquiatria Forense. Conforme assinalou Heitor Carrilho, era o momento da produção do “verdadeiro” conhecimento científico na área da psiquiatria forense brasileira. (p. 519)

Na série de matérias sobre Febrônio Índio do Brasil lançada pelo jornal *O Globo* em 25 de maio de 1981, há um segmento com o título “Horta elogia manicômio por manter Febrônio preso”, no qual o juiz da Vara de Execuções Criminais, Francisco Horta tece elogios ao Manicômio Judiciário Heitor Carrilho no tratamento do caso Febrônio. Suas afirmações servem, sobretudo, como uma provocação para compreender a eficácia do sistema manicomial:

Por mais de meio século, disse o juiz, “o Estado deu casa, comida, roupas e remédios para um doente mental que a sociedade acusou de tarado perverso e até a família rejeitou.”(...) — Alguém quer cuidar de Febrônio? Alguém quis fazer alguma coisa por ele, durante todos esses anos? Há mais de 50 anos que ele não recebe uma visita. E agora vêm criminalistas e psiquiatras dizer que é um absurdo um homem estar preso há tanto tempo. Mas, se eu o soltasse, ele morreria como indigente em alguma esquina, porque ninguém o quer. Alguém quer o Febrônio, por acaso? Desculpem-me, mas nesse caso bato palmas para o manicômio — disse. Horta estava irritado com as críticas feitas à longa prisão de Febrônio (sendo louco, ele foi absolvido de seus crimes de roubo e assassinatos de menores por motivos sexuais, mas ficou detido por medida de segurança no Manicômio Judiciário). Depois de dizer que é o primeiro a apontar falhas do sistema penitenciário, o juiz comentou que a opinião pública, no caso Febrônio, não pode deixar de elogiar o Estado: — O Febrônio foi abandonado pela família e pela sociedade, que chegou até a matar o irmão dele, Deraldo, tal a revolta provocada pelos crimes. Vocês imaginam o quanto ele horrorizou naquela época. Bom: era um louco e foi recolhido por medida de segurança para tratamento. Hoje é um senil e, se estivesse na rua e se alguém quisesse matá-lo, poderia até estar solto. Mas quem quis o Febrônio? (*O Globo*, 25 de Maio de 1981, p. 15)

A fala agressiva de Horta traz elementos de reflexão, mas não aponta um direcionamento para a solução do tratamento. Na mesma série, há um depoimento do psiquiatra Pedro Campelo que caminha em opinião diametralmente oposta:

Febrônio é um psicopata, um louco idiótico. É claro que poderia ter melhorado, porque pior do que ele está não vai ficar. Agora, à toa o dia inteiro, sem qualquer programa de recuperação além de eletrochoques e Haldoperidol e Amplixil, é realmente impossível se recuperar. É preciso um programa sério de formação para Febrônio. Não só em psiquiatria, mas em todo o sistema faltam programas eficazes. (*O Globo*, 25 de Maio de 1981, p. 12)

As construções dos sistemas manicomiais traziam em si um conceito de anseios e objetivos, mas as metodologias se mostraram imperfeitas ou até mesmo beirando a inexistência. A prova disso é a própria trajetória de Febrônio. A etapa de isolamento social fora adequadamente cumprida, mas o olhar que apontava para uma recuperação esteve constantemente em estado de perplexidade. Horta compreende uma ausência de alternativas de

punição aos assassinatos cometidos pelo inimputável e aceita os formatos existentes como suficientes, ainda que falhos. Não reflete sobre resultados e possibilidades, apenas usa um pensamento positivista através do imediatismo das estruturas disponíveis. Horta utiliza uma retórica que mistura pragmatismo e resignação, atribuindo ao manicômio um papel quase caritativo em um contexto de total indiferença familiar e social. No entanto, ao focar exclusivamente na contenção e na incapacidade da sociedade de acolher alguém como Febrônio, as questões centrais sobre a eficácia e a ética de manter um indivíduo preso por décadas são ignoradas e não ofertam uma real possibilidade de reabilitação ou melhora. Na outra ponta, a crítica do psiquiatra Pedro Campelo aponta para evidentes falhas estruturais: a inexistência de programas terapêuticos eficazes que possam transformar o encarceramento em um processo de tratamento significativo. Sua análise ressalta que a estagnação de Febrônio como um “louco idiótico”, entregue a tratamentos rudimentares e à ociosidade, é mais um reflexo da falência do sistema do que uma inevitabilidade de sua condição. Os discursos antagônicos, no entanto, convergem em um ponto: o sistema falhou tanto em oferecer segurança à sociedade quanto em proporcionar dignidade e tratamento a Febrônio.

Essa tensão entre contenção e abandono, espelha-se em Foucault quando se argumenta que as instituições historicamente modernas, como prisões e manicômios, funcionam como dispositivos de controle social que mascaram sua verdadeira função sob o discurso de proteção e correção. No caso de Febrônio, o manicômio se apresenta como um espaço de “tratamento”, mas, na prática, opera como um dispositivo de exclusão que neutraliza uma ameaça percebida sem compromisso real com a reabilitação. A ausência de programas terapêuticos eficazes, apontada pelo psiquiatra Campelo, exemplifica o que Foucault descreve como o abandono do indivíduo como sujeito em favor de uma lógica disciplinar que reduz a pessoa à sua condição de “perigo” para a sociedade. Some-se o fato de que as palavras de Horta refletem o que Foucault identifica como a naturalização do poder disciplinar. Ao defender o papel do manicômio como única solução viável, Horta legitima a perpetuação de um sistema que se preocupa menos com a recuperação do indivíduo e mais com a manutenção da ordem social. A medida de segurança aplicada a Febrônio transforma o sujeito em um objeto de vigilância perpétua, sem prazo ou expectativa de reintegração. Essa lógica foucaultiana de poder não busca reformar o comportamento, mas, sim, criar uma categoria de “irrecuperáveis” que podem ser isolados indefinidamente.

Há que se dizer que sob uma ótica dura e objetiva, Horta traz elementos factuais em sua reflexão. Não havia nenhum mecanismo na sociedade que fosse capaz de oferecer um atendimento adequado ao caso de Febrônio, mas é justamente o pensamento conformista que se

manteve estético por mais de meio século, enquanto Febrônio vagava pelo corredores do Manicômio Heitor Carrilho sem perspectiva de mudança, tratamento ou mesmo espaço de reflexão sobre seus atos e sua condição. Na outra ponta, a crítica de Campelo ressoa com a visão de Foucault sobre como o tratamento médico-psiquiátrico, em seu estado institucionalizado, também opera como um braço do poder disciplinar. Em vez de oferecer uma alternativa humanizadora, os tratamentos administrados a Febrônio – como eletrochoques e sedativos – não representam um esforço genuíno de recuperação, mas sim ferramentas para manter a docilidade e o controle do corpo. Assim, o caso de Febrônio não apenas exemplifica a falência ética e prática do sistema manicomial, mas também revela como, sob o pretexto de cuidado, o poder disciplinar se perpetua, negando ao indivíduo qualquer possibilidade de agência ou redenção.

As vozes contrárias ao pensamento de Horta já vinham se formando por mais de uma década antes da sua declaração. Na década de 1970, iniciaram-se uma série de movimentos em direção à revisão e eventual extinção do sistema manicomial. Esses movimentos valeram-se casos como o de Febrônio bem como as bárbaras revelações dos crimes cometidos em Barbacena. O acúmulo de demandas de diversos grupos da sociedade resultou na Resolução n. 487 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), de 15 de fevereiro de 2023, que instituiu a Política Antimanicomial do Poder Judiciário no Brasil. A resolução estabelece procedimentos e diretrizes para implementar a Convenção Internacional dos Direitos das Pessoas com Deficiência e a Lei n. 10.216/2001, no âmbito do processo penal e da execução das medidas de segurança. Entre os fatores considerados para a criação desta política, incluem-se a Constituição Federal (CF, arts. 1º, III; 5º, XLVI, LIV e 6º, *caput*), no que se refere à dignidade humana; a Lei n. 10.216/2001 e a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Lei n. 13.146/2015), que assegura a proteção e os direitos das pessoas com transtornos mentais e deficiência; e as recomendações da Assembleia Geral das Nações Unidas e do Alto Comissariado para os Direitos Humanos, que advogam por políticas que eliminem o tratamento involuntário e a institucionalização de pessoas com transtornos mentais.

A resolução do CNJ enfatiza a necessidade de uma rede de atenção psicossocial mais robusta, integrada e eficiente, que inclua centros de atenção psicossocial, unidades de acolhimento e serviços residenciais terapêuticos. A política busca garantir que o tratamento de pessoas com transtorno mental em conflito com a lei ocorra em ambientes não asilares, evitando práticas de contenção desproporcionais e garantindo o acesso adequado a tratamentos de saúde. A política também incorpora princípios de justiça restaurativa, privilegiando a inclusão social e a reabilitação psicossocial. Em uma coincidência melancólica, a resolução

determina o encerramento do sistema manicomial no Brasil no dia 28 de agosto de 2024, um dia após o 40º aniversário da morte de Febrônio Índio do Brasil no Manicômio Judiciário Heitor Carrilho.

Mesmo que de maneira indireta, é certo que o caso de Febrônio contribuiu para a construção desta nova etapa de reflexões sobre o tratamento daqueles que, assim como ele, se encontram na categoria de criminosos “muito inocentes para ficarem nas prisões, mas muito perversos para ficarem no hospício” (CARRARA, 1998, p. 153). As contribuições de Carrara em seu estudo elucidam como o caso Febrônio e outros similares influenciaram a percepção e a abordagem das políticas de saúde mental e de justiça no Brasil, destacando a necessidade de uma reforma contínua e fundamentada na dignidade humana e nos direitos fundamentais.

Neste sentido, sem que seu nome tenha servido para batizar prédios ou leis, Febrônio Índio do Brasil se torna, na mesma medida do médico Heitor Carrilho, uma figura institucional. As formas mal estruturadas em seu longo processo de encarceramento acabaram por se tornar exemplares e referenciais no sentido de oposição ao sistema manicomial. Não obstante, como em tudo na história de Febrônio, a contraposição não é tão simples assim. De um lado há o excesso e o descaso que resultaram em seis décadas de aprisionamento, do outro lado existe um conjunto de crimes hediondos. O diretor do manicômio em 1984, psiquatra Talvane de Moraes, afirma que:

(...) enquanto Febrônio não tinha um processo demencial instalado “ele tinha alguma lucidez e sua preocupação sempre foi sair daqui para se preocupar. O grande enigma é não definir o porquê. A vida dele está cercada por estes muros. O que se apresenta de dentro de sua vida demanda dele. Ele está totalmente afastado do mundo lá de fora e não sabe mais o que fazer. Os referenciais dele desapareceram”. Ele viveu num Rio de Janeiro movimentado — andando entre os atropelamentos em frente ao lugar onde hoje fica o Ministério da Fazenda. Caminhava na Lapa, uma zona de boemia, de cultura marginal. Com a construção do Túnel Novo, Febrônio começou a evitar a região e, pouco a pouco, afastou-se do que era seu mundo. Encarcerado no Manicômio Judiciário, começou a ter contato com o realismo brutal, a repetição cansativa de sua rotina. Na avaliação de Talvane de Moraes, Febrônio está entre dois mundos: o da lucidez e o da demência, com mais inclinação para o segundo. Não há muito mais que se possa fazer por ele, além de oferecer condições mínimas de sobrevivência. (*Jornal do Brasil*, 29 de Maio de 1983)

O médico ainda sentencia na entrevista que Febrônio teve sua vida apagada. Se transformara, até mesmo no ambiente manicomial, em uma sombra tão evanescida quanto as tatuagens em seu corpo: “O mundo lá fora seguiu seu curso, mas Febrônio ficou sepultado vivo” (idem).

Sem referenciais do mundo real, soltar Febrônio passou a ser tão inócuo quanto mantê-lo encarcerado num lugar onde, já com 89 anos, recebia apoio da equipe da instituição.

A mesma equipe que, em sua morte, comprou conjuntamente uma coroa de flores esperando que ele fosse compreendido em morte. Nos mesmos campos moralmente ambíguos entre as atrocidades, a loucura, a punição e o cuidado de funcionários, residem as complexidades da existência em cárcere de Febrônio.

Estes espaços instáveis da ética são terreno fértil para leituras capazes de transcender os objetivos pragmáticos dos laudos, artigos e sentenças. Não há cabimento em tentar perfilar este “filho da luz” por estes instrumentos. Seus significados transitam entre ambientes tão distintos quanto opostos. Encerra-se este segmento de reflexões, com a ciência do compêndio de tentativas, ao longo de seis décadas em definir Febrônio como um “caso”, mas é perceptível que os olhares analíticos sobre ele seriam simplórios se estivessem limitados a psiquiatria ou ao direito. É preciso compreender este personagem para além desses muros e entrar em áreas nas quais a abstração pode ter tanta eficiência quanto a objetividade.

6. Filhos da luz: leituras artísticas e poéticas sobre Febrônio

No mesmo ano de 1927, cujos meses de agosto e setembro foram marcados pelos crimes e caça até a prisão de Febrônio, também ocorreu o ano de lançamento de uma obra cinematográfica que se tornaria icônica e influente para as gerações futuras de cineastas: *Un Chien Andalou/Um Cão Andaluz*, um curta-metragem dirigido em colaboração por Luis Buñuel e Salvador Dalí, transcendia não apenas a mera inovação tecnológica, como o filme *O Cantor de Jazz*, lançado no mesmo ano e pioneiro na introdução comercial do som no cinema. Ele se apresentava como um verdadeiro reflexo do *zeitgeist* daquele período. O filme é uma obra cinematográfica que transcende seu status de simples filme para se tornar um marco fundamental no movimento surrealista e na história do cinema. Embora desenvolva sua narrativa surrealista ao longo de apenas vinte minutos, a obra desafiou as normas tradicionais da narrativa cinematográfica tomando uma abordagem fragmentada e sem estrutura narrativa linear, na qual uma pletera de imagens perturbadoras e um simbolismo enigmático preenchem a tela como provocações aos sentidos do público. No entanto, sua importância vai além do mero experimentalismo visual; *Un Chien Andalou*, ao representar uma revolta contra as convenções estéticas e sociais da época, acaba também por refletir os tumultos políticos e culturais do período entre guerras. No entanto, como obra quintessencial do surrealismo, o filme vem como fruto da crescente presença da psicanálise no pensamento das primeiras décadas do século XX. O diálogo entre Freud/Dalí/Buñuel é manifesta ferramenta de exploração por territórios onde a expressão através de construções criativas que encontram origem nas profundezas do inconsciente são manifestos artísticos e políticos de forma e conteúdo. Uma obra que tem como combustível de criação a mesma matéria prima de *Revelações do Príncipe do Fogo* e, como tal, também oferece os mesmos padrões de perplexidade com seus interlocutores. Pontes que precisam ser construídas entre o racional e o sensorial, entre o que se concebe como espiritual e o que se analisa como patologia.

É fundamental reconhecer o papel do modernismo brasileiro, exemplificado na figura de Macunaíma, como um elemento chave desse espírito do tempo. A fusão do real-mítico com o ficcional-mítico alimentava a criação de personagens que transcendiam os limites do concreto e do fictício. Paralelamente, a estética do *Grand Guignol*, teatro de horror de Paris, alcançou seu ápice na década de 1920, período em que a companhia realizou uma turnê no Rio de Janeiro.

Ao compreender a mitologia e a iconografia religiosa como propulsores ficcionais para os atos de Febrônio, e vice-versa, suas re-leituras transficcionais nos registros assumidamente poéticos de autores como Blaise Cendrars, Sílvio Da-Rin, José Sette, Valêncio Xavier e a

companhia Vigor Mortis, questiona-se: quais foram os olhares sobre a vida do Filho da Luz? Como esses autores se apropriaram dos fragmentos narrativos da imprensa e dos registros oficiais para adotar um discurso artístico/poético? Estas questões revelam a complexidade das interações entre a realidade histórica, a ficção literária e as expressões artísticas, oferecendo *insights* valiosos sobre a compreensão do período e suas implicações culturais e sociais.

Retornando ao curta-metragem de Buñuel e Dalí, observam-se as sequências de imagens de agressão visceral, como a célebre cena da lâmina rasgando o olho. As intenções aqui não apenas provocam uma reação de choque no público, mas também subvertem as expectativas de narrativas tradicionais ao colocarem a violência como uma metáfora do inconsciente, do desejo reprimido e dos traumas coletivos. Assim como a obra cinematográfica se afasta do realismo convencional e se insere num campo de simbologia ambígua, a violência dos atos de Febrônio, muitas vezes vistos através de uma lente de desumanização e patologia, tem espaços de reinterpretação.

Se em *Un Chien Andalou* a violência é desconstruída e recontextualizada dentro de um discurso surrealista — no qual o corpo humano e seus limites físicos são representações da fragilidade da identidade e do controle sobre o desejo — o caso de Febrônio desafia uma leitura meramente criminológica. Ele pode ser visto como um exemplo extremo de como mitologias pessoais e delírios religiosos se tornam veículos para a encenação de um “teatro de horror” real, reminescente da estética do *Grand Guignol*. A obra cinematográfica, ao expor a violência sem a intenção de lhe atribuir um significado moral ou linear, espelha o estado fragmentado da psique moderna, da mesma forma que Febrônio, em sua alienação e construção mitológica de si próprio como o “Filho da Luz”, encenou sua violência como parte de um ritual complexo e enigmático. Essa convergência entre o surrealismo e a violência real, portanto, sugere que tanto a arte quanto a vida podem servir como superfícies de projeção para os desejos reprimidos e os traumas não resolvidos da modernidade.

6.1. Ontologia do grandguignolesco nos processos espetacularização da violência e loucura

O estudo de casos reais e eventualmente ficcionais retroalimentaram a influência nas alterações de formas científicas e, na mesma medida, artísticas de representação da figura do “louco-criminoso”. No início do século XX, à medida que a psiquiatria avançava e modificava a forma como se olhava para a humanidade, seriam de orgânica consequência os mesmos padrões de alteração em dramaturgias e literatura de ficção. Um dos exemplos mais evidentes

deste tipo de relação próxima entre ciência e artes, era o trabalho do *Théâtre du Grand Guignol* em Paris. Como desdobraremos abaixo, a estética do teatro descende diretamente do olhar antropológico dos autores naturalistas sob a bandeira de Émile Zola. Em efeito, os escritos nasciam a partir da influência de narrativas reais de crimes no *bas-fonds* parisiense. O início de entendimento dos desdobramentos deste capítulo empresta a mesma metodologia dos autores naturalistas e traça um caso real que, embora não tenha sido dramatizado diretamente, torna-se uma narrativa referencial para o surgimento da figura do manicômio judicial do Brasil que receberia, em 1929, oito anos após a sua inauguração, Febrônio como seu primeiro interno:

Em 1904, o I Tribunal do Júri tem em mãos o criminoso Affonso Codeço. À época de seu crime, Codeço tinha 52 anos e trabalhava como escriturário da Estrada de Ferro Central do Brasil. Diante de vários colegas de repartição, Codeço matou a tiros um companheiro de trabalho que, segundo várias testemunhas, era seu melhor e mais íntimo amigo. Suspeita-se desde logo de alienação mental, e os drs. Márcio Nery e Costa Ferraz são chamados para examinar o criminoso. O laudo atestava “degeneração e epilepsia”, e esse diagnóstico serviria de base à argumentação da defesa, levada a cabo pelo famoso rábula Evaristo de Moraes. Em sua argumentação, Moraes revelava uma posição que ia se tornando cada vez mais consensual entre médicos, advogados ou magistrados, qual seja, a necessidade urgente de um manicômio criminal: “Na falta de um manicômio criminal, o asilo comum, o hospício de alienados deve guardá-lo até completa cura, ou, sendo esta impossível, até que, sem perigo, possa ser entregue à família”. (CARRARA, 1998, p. 188)

Neste capítulo, não se pretende criar ligações de influência direta de dramaturgias ficcionais de violência como elementos deflagradores ou mesmo influentes nos crimes de Febrônio. O objetivo aqui é aprofundar o entendimento do *zeitgeist* nos olhares da década de 1920, a partir do teatro como uma mídia que dialoga por meio de pactos ficcionais claros e, por sua inerente presencialidade, impacta o público de formas inequívocas. Estes formatos contrastam com escolhas narrativas, a serem analisadas mais adiante, relatadas em matérias de jornais do período. Em efeito, usando as tradições narrativas cujos códigos estéticos foram afinadas pelo *Grand Guignol* em direção a princípios de espetacularização da violência, este capítulo serve como instrumentação introdutória para o capítulo no qual serão analisadas as construções artísticas narrativas sobre o personagem de Febrônio. Reforçamos que uma conexão direta com a história de Febrônio seria meramente uma ponte artificial e empolada, além de evidente equívoco, considerando-se que a temporada do *Théâtre du Grand Guignol* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro aconteceu em um período que Febrônio estava detido pela justiça e, portanto, não poderia nem mesmo ter testemunhado as narrativas de violência e horror. Em 19 de janeiro de 1922, sob a manchete “Disfarçado de homem sério”, com claro erro na intenção profética, a matéria anunciava que “Ninguém mais falará nas aventuras do

conhecido ladrão e desordeiro Febrônio Índio do Brasil” (*A Noite*, 19 de janeiro de 1922, p. 1). Reporta-se ainda que ele havia sido “(...) preso e levado para o Corpo de Segurança, onde deverá justificar como conseguiu o diploma de dentista” (idem) que, segundo o próprio, havia sido obtido na Faculdade de Medicina da Bahia. Apresentara-se como Brunno Ferreira Gabbina, após uma temporada de falso exercício de odontologia e medicina fora do Rio de Janeiro, mas sua real identidade foi comprovada por conferência de impressão digital. Existe aqui uma extrapolação dos limites meramente científicos no universo criminal, como observado por Carrara, na passagem do século XIX para o XX:

O fim do século XIX e o início deste século apresentam como marca característica o surgimento, em vários países ocidentais, de uma ampla e sistemática reflexão em torno do crime e dos criminosos que não se continha apenas nos limites do chamado “mundo científico” (1998, p. 62).

Em um período histórico marcado por legítimos empenhos de fortalecimento das ciências, Febrônio tentou usar a falsa alcunha de cirurgião dentista na tentativa de obter status social e abrigo para aplicar golpes. No entanto, seu disfarce resultava em encenações sádicas de remoções de dentes sadios de seus pacientes. Em agosto do mesmo ano, anuncia-se que Febrônio seria sumariado na oitava vara criminal (*O Imparcial*, 01 de agosto de 1922, p. 1) pelos crimes que o levaram à detenção em janeiro. Sendo assim, compreendendo que a temporada do *Grand Guignol* no Rio de Janeiro se deu em junho daquele ano de 1922, é certo que Febrônio não teve contato com os espetáculos da companhia francesa, da mesma forma que ele ainda não havia cometido crimes capazes de inspirar dramaturgias. Algo que aconteceria anos depois. Poder-se-ia também até pensar nas conexões com companhias brasileiras que se inspiraram no estilo do *Grand Guignol*, como também veremos a seguir, mas não existem evidências para tal e mesmo assim seria uma leitura ingênua diante da complexidade na complexa construção deste personagem. Mais uma vez, estabelece-se aqui uma relação temporal das visões midiáticas de violência. O foco deste capítulo é a tentativa de compreender o impacto de estéticas e temas que perpassam pelo *esprit du temps* dos anos 1920 e como tais tópicos direcionam o olhar da sociedade do período para fazer leituras e debates decorrentes das mortes cometidas por Febrônio Índio do Brasil. A espetacularização da violência, assim exemplificada pelo *Grand Guignol*, em caminho oposto, refletiu-se nas narrativas midiáticas e artísticas que cercaram Febrônio e auxiliaram a moldar a sua imagem como um símbolo de loucura e perigo social.

Entre as diversas e notórias quebras de paradigmas trazidas no período de transição entre os séculos XIX e XX, há uma indelével conexão entre as artes e as ciências, resultado natural dos rápidos desenvolvimentos na medicina, física, química e outras áreas de estudo.

Nas grandes cidades, ela alcançava as ruas e os lares através de uma incipiente mas promissora imprensa popular, ávida de novidades e de escândalos, e de um novo gênero literário, o romance policial, filho legítimo desse tipo de imprensa. (CARRARA, 1998, p. 62)

Em 1897, a região de Pigalle, em Paris, acolheu a inauguração de um novo teatro entre os muitos da região. Apesar da proximidade geográfica, a pequena sala estava isolada no fundo de um beco cuja única saída era a porta de entrada do teatro que outrora abrigara a capela de um convento jansenista. A peculiaridade arquitetônica e a sua localização *sui generis* traziam desde sua inauguração uma distinção entre os demais espaços cênicos do bairro parisiense. A placa sobre a porta de entrada ostentava um nome que significaria mais que um teatro, seria um adjetivo estético: *Grand Guignol*. Fazendo referência e trocadilho com a tradição dos fantoches *guignol* de Lyon, o nome do lugar, já em sua semana de estreia, começou a dizer a que veio. Inicialmente abrigando dramaturgias de autores naturalistas capitaneados pelo mesmo Oscar Méténier (17 de janeiro de 1859 – 9 de fevereiro de 1913), que fizera parcerias referenciais com André Antoine (31 de janeiro de 1858 — 19 de outubro de 1943) no *Théâtre Libre*⁷², o *Grand Guignol* foi se estabelecendo com performances carregadas com a crueza estética da violência que faz parte da lista de elementos característicos do naturalismo. Este padrão narrativo de espetacularização do grotesco e das mais hediondas manifestações sangrentas da humanidade começou a se estabelecer a partir da entrada de Max Maurey (9 de agosto de 1866 - 26 de fevereiro de 1947) na direção do teatro, em 1898, e mais precisamente, cinco anos depois, quando, em 3 de abril de 1903, ocorre a estreia da peça *Le Système du Docteur Goudron et Professeur Plume*, sob a direção de Maurer. O texto é uma adaptação feita pelo dramaturgo e bibliotecário André de Lorde, a partir do conto *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* (1845), de Edgar Allan Poe. É com esta montagem que o *Grand Guignol* desenha sua identidade artística e vocação estética. Trataremos mais abaixo do argumento da

⁷² O *Théâtre Libre* foi uma companhia teatral francesa que ficou conhecida por transportar elementos da literatura naturalista para os palcos. Desde a abordagem mimética dos cenários até a rusticidade desempolada da interpretação, a companhia, sob a direção de André Antoine, se tornou um ponto de mudança na história da encenação por sua obsessão em explorar a fundo as possibilidades de criações artísticas que se apresentassem como espelhos da realidade ou *tranches de vie* (fatias da vida). Em geral, as dramaturgias giravam em torno de conflitos entre personagens do *bas-fonds* parisiense. Tem-se como exemplo máximo destas pesquisas cênicas a produção do espetáculo *En famille*, com dramaturgia de Oscar Méténier.

peça e conto nos quais se evidenciam tangências temáticas sobre o caso Febrônio e o início da estrutura manicomial brasileira.

Theatro MUNICIPAL
 Concessionario Walter Mocchi — Temporada official de 1922
 Companhia Dramatica do theatro do VAUDEVILLE DE PARIS

HOJE
 A'S 8 3/4
 RECITA EXTRAORDINARIA
 FESTA ARTISTICA DE MILLE.
 DERMOZ

**LA DAME
 AUX
 CAMELIAS**

Esplendida interpretação da
 grande artista

PREÇOS — Frizas e camarotes
 de 1^o. 700; camarotes de 2^o. 400;
 poltronas, 150; balcões A e B, 100;
 outras filhas, 80; galerias A e B, 50,
 e outras filhas, 40000.

Domingo — A's 8 3/4 — VES-
 PERAL.
 DESPEDIDA DA COMPANHIA
 "LE VOLEUR"

Obdecendo no actual regula-
 mento em vigor nos theatros, é prohibida a entrada dos especta-
 dor na platée, balcoes e galerias, uma vez levantado o panno.

DEZ UNICAS RECITAS
 SEM ASSIGNATURA
 DA
 COMPANHIA DRAMATICA FRANCEZA
 DO

**THEATRO
 do Grand Guignol**

DE PARIS
 (Direcção C. Choisy — Empresa Faustino da Rosa)

Estréa terça-feira 6 de Junho

Preços por cada espectáculo — Frizas e camarotes de 1^o. 500;
 camarotes de 2^o. 300; poltronas, 100; balcões A e B, 80; outras filhas, 60;
 galerias A e B, 40; outras filhas, 30000.

Os Srs. assignantes da actual temporada do theatro do Vaudeville
 terão preferencia ás suas localidades PARA O ESPECTACULO DE ES-
 TRÉA do GRAND GUIGNOL até sabbado, 3, ás 5 horas da tarde.

Figura 15. Anúncio da temporada do *Grand Guignol* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Sobre uma dramaturgia de um dos mais notórios autores de horror e finalizando com uma cena sangrenta e explícita de mutilação no palco, as plateias vibraram (e alguns desmaiaram) diante da mais absoluta precisão dos efeitos em reproduzir os resultados de navalhas rasgando a pele de um personagem. Não que o *Grand Guignol* tenha sido pioneiro em mostrar horrores em cena. De Ésquilo a Shakespeare podem ser encontradas algumas dúzias de cenas de violência, mas foi o *Grand Guignol* que trouxe este elemento para o centro da ação, compreendendo o ápice sensorial da plateia quando testemunha um ato sangrento em cena. Se o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas,

mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 9), então a obra do *Grand Guignol* nada significa senão quando contextualizada pelo grupo social daquela cultura e daquele tempo. Os eventuais anacronismos entre dramaturgia e plateia trazem uma evidente ressignificação da experiência estética. Sobre estas construções de distâncias se edificam as relações do *Grand Guignol* com seus públicos, não apenas nas formas como os pactos ficcionais de espetáculo se estabelecem, mas nas pontes culturais existentes durante a performance. Conforme apontado por Debord:

No espetáculo, uma parte do mundo *representa-se* perante o mundo, e é-lhe superior. O espetáculo não é mais do que a linguagem comum desta separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém o seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o *enquanto separado*. (*op. cit.*, p. 9)

Esta divisão entre os universos ficcionais ou espetacularizados e o universo do olhar do espectador denota formas de compreensão dos significados da violência que podem manifestar aparências distintas com aplicabilidades distintas. Tome-se o caso do filme *Django Livre* (*Django Unchained*, 2013) do cineasta estadunidense Quentin Tarantino. Conhecido por elaboradas sequências quase operísticas de violência, é nesta estratégia diluente que o realizador evidencia seu discernimento sobre a exposição do sangue e da morte. As cenas de assassinato de personagens brancos são caricatas e lúdicas ao passo que as cenas de morte dos personagens negros apresentam uma estética de um realismo incômodo e perturbador. Ao fazer esta distinção de formas narrativas de violência dentro de uma mesma obra, o cineasta acaba por mostrar possibilidades para caminhos distintos de diálogo com o público por meio de representações da violência. O *Grand Guignol*, embora nascido em meio à pauta da mimesis do naturalismo, se desenrola por uma via de encenação de atos sangrentos com distância suficiente para impactar a plateia com doses equivalentes de choque e entretenimento.

Conclui-se, portanto, que o *Grand Guignol* se firma a partir de uma estética de espetacularização da violência, e o faz ao longo de um século marcado por um exponencial crescimento midiático que tanto se cria a partir dos ideais do *Grand Guignol* como acaba por sufocar e encerrar o próprio teatro. Os conflitos com a ressignificação da abordagem lúdica da violência em cena do *Grand Guignol* são percebidos após a queda do nazismo na Europa em uma espécie de *ressaca* que foi se desdobrando ao longo dos anos de reconstrução de Paris após o traumático período da ocupação nazista. É importante notar que os anos de maior êxito do *Grand Guignol* aconteceram na década de 1920, logo após a Primeira Guerra Mundial, que, embora tenha trazido sua dose de horror e destruição, não teve a mesma qualidade e quantidade

de registros imagéticos através de mídias de massa, como a guerra que termina em 1945. Some-se a isto a reconhecida habilidade estética do diretor Camille Choisy que, ao assumir o teatro depois de Maurey deixá-lo logo no início da Primeira Guerra, eleva o *Grand Guignol* aos mais elevados patamares de notoriedade artística, a ponto de derradeiramente consolidar o termo *Grand Guignol* e *grandguignolesque* como jargões habituais pra a descrição de cenas pavorosamente violentas. É justamente sob a direção de Choisy, que o *Grand Guignol* também faz sua única turnê pelo Brasil.

Em junho de 1922, a companhia do *Théâtre du Grand Guignol* se reúne para pegar o trem até Bordeaux e de lá embarca no navio a vapor *Alba*, atravessando *La Gironde* em direção à Baía de Biscaia como portal de entrada ao Oceano Atlântico a ser cruzado e tendo como destino final o Rio de Janeiro. Na então capital do Brasil, estava programada uma temporada de dez récitas composta por programas variados que incluíam alguns dos grandes êxitos do *Grand Guignol*. As apresentações ocorreriam no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Para a noite de estreia, em 6 de junho, estavam reservados os títulos mais impactantes do repertório da companhia, conforme divulgado na imprensa:

O espectáculo de estréa (sic) compreenderá, como todo espetáculo desta companhia um "lever de rideau"⁷³, uma peça dramática gênero "grand guignol" e uma comédia. O programma da estréa é formado como segue: «Sur le bane» - "Le Laboratoire des Hallucinations" - "Isolons nous, Gustave", respectivamente em um, três e um actos. (*O Jornal*, 6 de junho de 1922)

Uma das estratégias sensoriais do *Grand Guignol* para potencializar o efeito de horror da violência em cena era o que se chamava de ducha escocesa⁷⁴, “uma ducha quente e fria - tornou-se intencional, habitual e cuidadosamente planejada” (Deák, 1974, p. 10). Em termos práticos, isto significava que cada programa noturno era composto inicialmente por uma comédia leve, que servia para arrefecer os ânimos e, com o público relaxado pelo riso, seguia-se um drama de horror. Por fim, mais uma comédia para fazer o público se sentir novamente aquecido por meio do humor. O contraste de sensações fazia com que o horror se tornasse mais intenso e, portanto, o choque diante da violência meticulosamente coreografada encontrava pleno resultado no público. O impacto mostrou-se prontamente eficiente sobre a plateia do Rio de Janeiro, tendo em vista que, após duas récitas, os jornais receberam uma solicitação de inclusão de nota: “Pede-nos a direção comunicar que o espectáculo de hoje a noite é *spectacle noir*, isto é, não é espetáculo para senhoritas” (*O Jornal*, 8 de junho de 1922). As publicações repetidas em periódicos diversos atestavam que, seguindo a mesma rotina das

⁷³ “Levantar de cortinas”. Nota do autor.

⁷⁴ Tradução literal do original *duche écossaise*

apresentações na *Rue Chaptal*, parte mais sensível do público desmaiou diante de sequências mais intensas das encenações.

Fazendo um recorte da temporada carioca do *Grand Guignol*, foram encenadas as seguintes dramaturgias⁷⁵: *La Recommandation*, de Max Maurey; *Sur le Ban*, peça em 1 ato de H. Hirsch; *Le Laboratoire de Hallucinations*, de André de Lorde e Henri Bauche; *Isolons nous, Gustave*, vaudeville em 1 ato de Moneyzy-Eon ; *Le Kama Soutra*, peça em um 1 ato de Régis Gignas; *Lui!*, peça em um ato de Oscar Méténier; *Les 3 Masques*, peça em 1 ato de Charles Meré ; *Nounouche*, de Henri Duvernois; *Le Triangle*, de Regis Gignous e Charles Barbaud; *Les Pervertis*, de André de Lorde e Pierre Chainé; *Le G.Q.G. d'amour*, de Pierre-Louis Rehm; *Le court circuit*, de Benjamin Rabier; *Pêche de Jeunesse*, de Pierre Weber; *Au coin joli*, de Frederic Butet ; *Le Viol*, de M D'Astorcq; *Alcide Pepie*, de A. Massart e A. Vercourt; *Madame, Je vous aime*, de Serge Weber ; *Gardiens de Phare*, de Autier e Paul Cloquemin; *Le Baiser dans la Nuit*, Maurice Level ; *L'Heritage*, de Yves Mirande ; *Au Rat Mort, Cabinet N°6*, de André de Lorde. *L'Horrible Experience*, de André de Lorde e Alfred Binet ; *Le Sacrifice*, de Jean D'Aguzan; *Un 3me. Acte*, de Serge Weber; *Fugue de Madame Caramon*, de Pierre Jeannot; *La Griffes*, de Jean Sartène; *Alcide Pepie*, de A. Massart e A. Vercourt; *Les Nuits du Hampton Club*, de Monisey e Armont; *Pettit Bonne Sérieuse*, de Gabriel Timmory e Jean Manoussi; *Une leçon à la Salpêtrière*, de André de Lorde e Alfred Binet; *Le château de la mort lente*, de André de Lorde; *Le Bon droit*, de Paul Gerald; *Catherine Golden*, de Laumann; e *La Dernière torture*, de André de Lorde e Henri Bauche.

A recepção no Brasil foi marcada por uma série de ambiguidades, conforme aponta uma crônica assinada por João de Talma publicada no *Imparcial* em 10 de junho de 1922. Sob o título de “Porque não impressiona...”, o texto registra um diálogo de dois amigos que saíam de uma récita do *Grand Guignol* no Municipal. Segue o diálogo:

- Mas é forte, é vigoroso, é terrível...
- Por que não apavora ninguém? Por que?...
- Questão de temperamento.
- Não, tenha paciência; não a gente mais impressionável que esta nossa...
- Olha: o que ele afianço é que as peças são de uma intensidade esmagadora: abalam... Horripilam!...
- Mas a nossa plateia queda-se quase impassível, logo...(...)haviam anunciado coisas terríveis, coisas tremendas... E surgem nos com isso... Ora, isso não vale nada...(...) Todos os dias nos jornais estampam crimes horrorosos, desastres de uma intensidade trágica pasma antes, catástrofes, cataclismo as... O Rio de Janeiro é teatro de tudo isso. O carioca assiste. Assiste ele... Aí está: acostumou

⁷⁵ Segundo nota publicadas no Jornal do Brasil em 2 de junho de 1922.

- E daí...
- Daí, não se aterrorizar com “grand guignols” em que não abundante sangue e ir e em que apenas um louco abre, a golpes de formam a cabeça de um médico... Falta vigor, grandeza dramática, colorido...
- É! Parece que você tem razão.
- Parece, não; tenho. Todos foram as que imaginaram impressionar com gritinhos e operações a plateia de uma cidade em que a um grande palco como a Serra do Mar, onde se representam, de quando em quando, “grand guignols” aos formidáveis incríveis, horripilantes (...) (*O Imparcial*, 10 de junho de 1922)

Sobre a comparação da realidade violenta carioca já presente na década de 1920, o amigo argumenta uma certa ineficiência do repertório ao seu olhar “acostumado” pelo horror real, antecipando em quarenta anos as palavra de Charles Nonon, último diretor do *Grand Guignol*, que falou em 1962, por ocasião do fechamento das portas do teatro: “Não podíamos concorrer com Buchenwald”⁷⁶. Em referência aos horrores revelados ao final da Guerra, sem se esquecer do sangue derramado nas ruas da capital francesa poucos anos antes, Nonon argumenta que o público parisiense do *Grand Guignol* passou a se desinteressar por conta de uma banalização da violência, consequência da sua escancarada espetacularização do real. Algo que já era presente na realidade do Rio de Janeiro. No mesmo *O Imparcial*, poucos dias antes das récitas do *Grand Guignol*, uma manchete estampava a página 13: “Mais uma tragédia na Quinta da Boa Vista - Baleou a amante, degolou a filhinha e suicidou-se em seguida” (*O Imparcial*, 1 de junho de 1922). A matéria versa sobre mais um crime passionnal na região mencionada. Neste caso, do garçom Gilberto do Couto, que cometera o crime resumido no título e explicitado apelativamente com fotos dos cadáveres na cena do crime, com destaque para o da filha bebê. Por mais que o texto de João de Talma provoque a insensibilidade do público carioca para a violência, o texto se apropria do gênero para descrever o horror do crime do garçom:

Gilberto, o pai carrasco, tomou nos braços, cinziu-a ao peito, premendo-a com o braço esquerdo pelo ventre e com a dextra, que segurava a navalha aberta talhou a garganta da inditosa, num talho extenso, profundo, horrível, de onde o sangue jorrou logo aos borbotões. Estava concluído o Grand Guignol. (idem)

Há, portanto, uma retroalimentação na espetacularização midiática da violência e no que se tem como grandguignolesco. O público carioca fica impassível diante do que se prometia como *Grand Guignol*, mas, mesmo assim, o termo é usado para descrever o espetáculo real que é a potência criadora da impassividade quando em frente ao espetáculo

⁷⁶ No original: *Nous n'aurions pas pu concurrencer Buchenwald*, tradução minha. Conforme citado em PIERRON, *Le Grand-Guignol*, p. XXXIV.

dramático. O *Grand Guignol* nasce nas mãos de Oscar Méténier, dramaturgo naturalista entusiasta da *comédie rosse*, que se utiliza dos *faits divers* dos jornais como base de inspiração para criações de dramaturgias. O próprio Méténier não dependia dos jornais para suas inspirações, visto que seu trabalho diurno era de escrivão na delegacia de polícia. Ou seja, ele recebia diretamente todos os detalhes macabros dos crimes antes mesmo dos jornalistas. No fim das contas, o resultado acabava sendo o mesmo. Tanto na arte quanto na vida. Aqueles assassinatos, estupros e outros crimes de violência eram transpostos para os palcos sob a ótica científicista da literatura e da dramaturgia naturalista, conforme pautadas por autores como Émile Zola. A mídia e a espetacularização da violência promovida por ela acabam por fornecer material de inspiração dramática para o processo criativo no *Grand Guignol* e o teatro segue ao emprestar seu nome para batizar na mídia os excessos de violência praticados em crimes reais.

A manipulação sensorial e emocional de uma plateia dentro das convenções de ficcionalidade são o resultado de uma meticulosa competência na carpintaria dramatúrgica. Resultado tanto da experiência com leitura analítica sobre obras de literatura fantástica de horror quanto de construção de escrita de obras do mesmo gênero. Neste sentido, há que se destacar o nome de André De Lorde. Seu nome figura repetidamente na lista dos autores de peças encenadas na temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. De Lorde se tornou o mais profícuo e conhecido autor de peças de horror para o *Grand Guignol*, fazendo parcerias inclusive com médicos e psiquiatras que auxiliavam na consultoria científica para as estruturas dramaturgias dos textos. Por concentrar seus escritos neste gênero narrativo, De Lorde recebeu o título de “Príncipe do Terror” (CASSOU, 2023, p. 148). Em um ensaio chamado “O medo na literatura”, De Lorde elabora sobre o fascínio do público pelo espetáculo da violência reconhecendo que, mesmo diante de ditas evoluções civilizatórias, ainda se organizavam espetáculos e tourada (onde, com sorte, a vítima seria o toureiro) e a França ainda mantinha o frisson das condenações por guilhotina (que foram banidas apenas em 1981!) como provas da curiosidade mórbida e prazer macabro da plateia em testemunhar a morte.

Se transpiro de ansiedade enquanto sigo os movimentos da equilibrista ao longo da corda bamba, se minha respiração pára com a música quando essa jovem de meia-calça rosa está prestes a tentar o que ela mesma chama de salto mortal, é porque eu realmente imagino uma morte atroz para ela, seu cadáver maltratado sangrando a areia no ringue. Sem dúvida, se eu tivesse certeza de que o acidente iria acontecer, eu seria o primeiro a avançar para evitá-lo; mas se, por outro lado, eu tivesse certeza de que isso não aconteceria, eu perderia o interesse no show. Um compromisso muito curioso sobre a parte de nossas consciências está trabalhando aqui. Se minha sensibilidade avança para me censurar pela satisfação odiosa que encontro ao antecipar uma calamidade, eu imediatamente acalmo esses escrúpulos envolvendo a lei das probabilidades. Há apenas uma chance em mil de que o acidente aconteça precisamente hoje; mas como esse pensamento reconfortante corre o risco de lembrar

meu prazer, eu o revivo novamente e invocando no olho da minha mente a imagem da queda, apesar do que parece possível. (...) tenho a leve esperança, sem admitir para mim mesmo, de que hoje será o dia, mais ou menos da mesma maneira que eu sonho - sem ousar acreditar que ganharei na loteria. (DE LORDE, citado em GORDON, 1988, pp. 112-113.

Na peça “Laboratoire des Hallucinations”, André de Lorde, em parceria com o romancista policial e dramaturgo Henri Bauche (1880-1947), situam a peça em uma casa de campo na França, que serve tanto de residência quanto de laboratório e hospício para o cientista e neurocirurgião Dr. Gorlitz. O médico realiza experiências sobre os limites da dor e a geração de alucinações por meio de intervenções no cérebro. Sua esposa, Sonia, se alterna entre estar profundamente entediada e intensamente atormentada pelos gritos dos pacientes que ecoam do laboratório de Gorlitz para toda a casa. Abandonada e maltratada pelo marido, Sonia se apaixona pelo galante arqueólogo amador Monsieur De Mora. Os dois sofrem um acidente de carro que causa um grave ferimento na cabeça do amante. Sob as súplicas de Sonia, Gorlitz recebe o enfermo, mas logo descobre o *affair* secreto e passa a tratar o amante com técnicas sádicas de procedimentos cirúrgicos no cérebro. Suas intervenções são responsáveis por libertar delírios e ímpetos violentos em De Mora. Após quase estrangular Sonia até a morte, o amante detém Gorlitz e simula no médico uma cirurgia com um martelo e cinzel. O sangue jorra da testa do médico enquanto a cortina cai.

A parceria de De Lorde com Bauche se repete em uma adaptação do referencial filme expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*. Alemanha, 1920. Direção: Robert Wiene), cuja trama tem como ambiente não um local concreto, mas a imaginação de um paciente internado em um hospício. Em seus delírios, o médico diretor da instituição era o tal Dr. Caligari, responsável por controlar por hipnose o grotesco sonâmbulo Cesare, um assassino e suposto vidente que vive no espaço entre o sono e o mundo real. Mais uma vez, De Lorde usa o espaço de instituições de tratamento psiquiátrico como base para suas tramas. De fato, o interesse do dramaturgo por aspectos que ligam loucura a violência está na própria base estética do estilo grandguinolesco, considerando que a peça que marca a consagração do horror como vocação para o teatro e companhia foi a já citada *Le Système du Docteur Goudron et Professeur Plume*. O texto tem como cenário um hospício repleto de psicopatas criminosos que acabam por tomar conta do prédio e passam a assumir a identidade de médicos psiquiatras residentes. Os cadáveres mutilados dos diretores da instituição surgem no final como uma revelação derradeira dos terríveis atos que aqueles internos eram capazes de realizar.

Em uma das diversas parcerias que De Lorde fez com Alfred Binet (1857-1911), psicólogo e pedagogo criador do teste de QI, tem como título *L'Horrible Experience*⁷⁷, encenada originalmente em 1909. A peça relata as experiências do Doutor Charrier, que procura reanimar cadáveres. Ele, por sua vez, é atingido pelo infortúnio: sua filha morre num acidente de carro. Louco de tristeza, ele tenta reviver a sua filha. O cadáver, num último solavanco, estrangula o médico, diante dos olhos do seu enteado e da velha empregada. A apresentação desta peça em 13 de junho de 1922 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro causou comoção, conforme relatado pelo periódico *O Imparcial*: “‘L’Horrible Experience’, o grand guignol da noite, dois atos vigorosos, trágicos, agitados, encerrando-se por um lance tétrico - o estrangulamento de um médico por um cadáver - impressionou.” (*O Imparcial*, 14 de junho de 1922, p. 10). O jornal ainda fala que foi uma “noite de estrangulamentos”, somando a cena final *Au Rat Mort, Cabinet N°6*, também de André de Lorde, que culmina com uma morte em *modus operandi* semelhante ao da outra montagem. Embora não encenada no Brasil, a peça “Um crime no hospício” (*Un crime dans une maison de fous*, 1915⁷⁸) é outra dramaturgia icônica do que se estabelece como *grandguignolesque*. A peça foi composta em mais uma parceria entre De Lorde e Binet. Aqui, a dupla usa o texto dramático para discutir a ética das formas de tratamento psiquiátrico nas instituições em funcionamento no período. A trama da peça tem como protagonista a jovem Louise, ali encarcerada erroneamente, e que aguarda a liberação na manhã seguinte. No entanto, seus planos podem cair por terra diante da inveja de outras internas da instituição: a Caolha, a Corcunda e a Normanda. Presas no hospício há mais tempo que Louise, as mulheres lideradas pela psicopata Caolha, prosseguirão uma noite de tortura contra Louise que culminará com seu olho arrancado para “liberar o pássaro cuco que está ali aprisionado”, segundo os delírios das loucas. A mutilação sofrida pela personagem Louise expressa o *zeitgeist* da psiquiatria daquele período, que buscava encontrar distinção nos métodos de tratamento com vistas a estabelecer formas diferentes no processo e criação de perfil de internos em hospícios ou manicômios. A peça de De Lorde e Binet tem foco em personagens femininas que tinham tradição em tratamento descabido em instituições de saúde mental. Tome-se, por exemplo, o afamado *Hopital de la Salpêtrière*, uma instituição cujas atividades se iniciam no século XVII, em plena era de promiscuidade entre religião e ciência que começaria a ser quebrada apenas na virada do século XVIII para o XIX com os estudos de

⁷⁷ Em português, *A Horrível Experiência*, tradução minha.

⁷⁸ Note-se que a estreia da peça *Un crime dans une maison de fous* ocorreu após a morte de Alfred Binet que havia deixado diversos trabalhos prontos ou a concluir com André de Lorde. No caso específico desta peça, a obra foi redigida durante as sessões de entrevistas/consultas que Binet fez com De Lorde.

Phillipe Pinel (1745-1826). O padrão estabelecido pela criação de peças como a *Salpêtrière* estabeleceu um paradigma de função social que demoraria a ser quebrado. Segundo Cassou,

A Salpêtrière foi o primeiro e o maior dos estabelecimentos do Hospital Geral de Paris, instituição desejada pelos devotos católicos e destinada ao confinamento de mulheres consideradas “incapazes” para o convívio em sociedade. A princípio era o destino das mendigas, com o tempo, cada vez mais, outras mulheres começaram a ser rotuladas e admitidas. Prostitutas, loucas, órfãs, protestantes, judias, aleijadas, cretinas, criminosas, alcoólatras, moribundas, bruxas, melancólicas, cegas, meninas nascidas de adultério, lésbicas, epiléticas, ladras, senis, idiotas, depravadas, ninfomaniacas, meninas da alta sociedade com tendências suicidas, boêmias e toda uma infinidade de categorias. (CASSOU, 2023, p. 45)

Mesmo com as pretendidas formas de distinção e os ditos processos de “humanização” dos tratamentos psiquiátricos, o Brasil carrega em sua história um dos mais aterrorizantes casos de transbordamento de incompetência de instituições para derramar sobre o campo da crueldade, como é o caso já abordado aqui do Hospital de Barbacena. Neste sentido, a personagem Louise de *Crime no Manicômio* é uma representação maniqueísta do encarceramento desmedido, mas, ao mesmo tempo, percebe-se que as demais personagens pacientes são apenas “louises” que permaneceram mais tempo dentro da instituição. Tempo suficiente para que se transformassem nas figuras grotescas e monstruosas que se projeta para as “loucas de manicômio”. Sejam os hospícios ou as instituições manicomiais, esses dispositivos sociais serviram ao longo dos últimos três séculos como mais um instrumento de controle social sob o olhar do julgamento conservador pautado por mentalidade misógina.

Em estudo sobre a formação dos manicômios no Brasil do início do século XX, Carrara aponta o seu surgimento como parte de desdobramentos de leituras de tratamento feitas em diversos países, onde inicialmente havia uma divisão dentro de hospícios entre “loucos-criminosos e dos criminosos degenerados (ou entre “doentes” e “monstros”)” (CARRARA, 1998, p. 187). Quando a pedra fundamental do primeiro asilo criminal brasileiro foi lançada, em 21 de abril de 1920, deu-se o início de uma era na qual consolidava-se um processo de grande abrangência que, ao afetar o conjunto das práticas jurídico-penais, resultou na transformação dos tribunais brasileiros. Conforme observado por Foucault, a partir do final do século XIX, se deixara de julgar apenas os *atos criminosos* para adentrar no âmago da própria *psique do infrator*. A distinção nas formas de procedimentos significaria naturalmente a necessidade de distinção nos espaços de tratamento e, portanto, de lugares sociais. Nas palavras de Carrara,

Genericamente, o que transforma o MJ (Manicômio Judicial) em um espaço social paradoxal é justamente o fato de combinar dois conjuntos de representações e de práticas sociais que se fundam em concepções distintas e opostas sobre a pessoa humana sem que nenhum deles prevaleça plenamente. De um lado, há a versão que

poderia ser chamada jurídico-racionalista e que vê o indivíduo como sujeito de direitos e de deveres, capaz de adaptar livremente seu comportamento às leis e normas sociais, capaz de escolher transgredi-las ou respeitá-las, capaz, enfim, de ser moral e penalmente responsabilizado por suas ações. De outro lado, há a versão que poderia ser denominada psicológico-determinista, que vê o indivíduo (principalmente o indivíduo alienado) não enquanto sujeito, mas enquanto objeto de seus impulsos, pulsões, fobias, paixões e desejos. (*op. cit.*, p. 46)

A estética do *Grand Guignol*, com suas narrativas gráficas de horror e violência, influenciou várias companhias de teatro brasileiras na década de 1920 e posteriormente. Mesmo antes da chegada da companhia francesa ao Brasil, a atriz Lucilia Peres já encenava dramaturgias inspiradas no *Grand Guignol*. Em 1917, encabeçou uma das peças mais repetidamente encenadas pela companhia, *Le Baiser dans La Nuit*, de Maurice Level (Pirralho, Ano VI nº 288, p. 16). Duas semanas após o fim da temporada do *Grand Guignol* no Rio de Janeiro, o cine Império projetava o filme *O Manequim* e ainda trazia como atração no entreato uma peça de um ato “à *Grand Guignol*”, *Onde Não há Lei Seca*, trazendo no elenco Amelia de Oliveira, Teixeira Pinto, Arthur de Oliveira e Tulia Burlini.

Febrônio e o *Grand Guignol* tangem-se de forma tautológica na representação de horror e violência. O teatro/companhia *Grand Guignol* viu seu nome se transformar em adjetivo para descrever tanto cenas sanguinárias quanto de pavor diante da loucura, não sem trazer um certo olhar crítico e científico para procedimentos de tratamento psiquiátrico. Na mesma medida, o caso de Febrônio ganha ampla repercussão e sua imagem passaria mais tarde a ser referencial para a compreensão da problemática das estruturas manicomiais brasileiras. Dentro do espírito do tempo da década de 1920, Febrônio Índio do Brasil e o *Théâtre du Grand Guignol*, embora não interajam objetivamente, mas participam conjuntamente das construções de imagem narrativa sobre loucura e morte. As leituras são maculadas pelos sinais dos tempos. Mesmo com distanciamento temporal, estas interferências permanecem. Isso poderá ser percebido com mais clareza nos subcapítulos que seguem.

6.2. *Sílvio Da-Rin em frente ao Príncipe do Fogo*

Ao debater acerca do olhar externo sobre imagens de violência, Susan Sontag argumenta que memórias são elementos individuais e portanto impossíveis de serem reproduzidas senão pela subjetividade. Sendo assim, estes registros desaparecem junto com a morte de seu detentor. Em outra ponta, a autora sugere que memórias coletivas ocupam espaços distintos:

(...) não é uma rememoração, mas algo estipulado (...) As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam idéias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. (SONTAG, 2003, p. 35)

Ao proceder nesta trilha uma reflexão a respeito de ferramentas de registro imagético como instrumentos de representação e interpretação de memórias, pode-se compreender a presença de mecanismos construídos a partir de equações formatadas sobre quatro variáveis: 1) o olhar de quem registra; 2) a mídia usada para o registro; 3) o objeto registrado; e 4) o olhar do receptor. A construção ética do espectador naturalmente precede a obra e os significados são, portanto, pautados por estas diretrizes preexistentes. No entanto, há uma medida equivalente para as escolhas e conseqüentes renúncias executadas pelo realizador do registro, efetivando edições e direcionamento de resultados sobre significados possíveis para a narrativa. A mídia escolhida também opera como elemento chave. Os impactos entre registros fotográficos cinéticos e registros fotográficos estáticos diferem diametralmente. Apesar da semelhança técnica de grafia, as formas de edição de cada mídia encontram absoluta distinção e são dotadas de experiências estéticas díspares. A mesma Sontag defende que a fotografia, diferente do cinema ou vídeo, oferece uma forma mais rápida de captura e de aprendizado sobre o objeto diante da lente. Esta abertura sígnica estática abre espaço para mais ramificações interpretativas do que boa parte dos registros de imagens em movimento.

No ambiente de amplitude para leituras e narrativas, ainda que tenha o “real” como suposta parte dos conjuntos de elementos que formam a mídia “fotografia”, o formato de documentário traz o instante e o quadro com contexto escolhido e editado a partir do conjunto de variáveis mencionado acima. O cinema traz a extensão da sintaxe inerente à imagem em movimento. Deste modo, a fotografia detém as características da poesia breve ou, no mínimo “uma citação ou uma máxima ou provérbio” (*op. cit.*, p. 12), ao passo que o cinema se constroi em tangência formal com as sintaxes de uma literatura em prosa. Somando-se a isso, a construção fantástica na narrativa cinematográfica traz pactos de ficcionalidade que são claros e honestos perante seu espectador, que diferem de uma narrativa que constroi um *outro-real*. O contrato ficcional diz de forma tácita que o realizador se dedicará plenamente à construção de um universo cuja imersão se assemelhe ao chamado mundo real e, em contrapartida, a plateia aceitará, ao menos durante o tempo de duração da obra, aquela narrativa como realidade provisória. O trato encara cláusulas mais delicadas e complexas a partir do momento que a obra parte da forma do *documentário* como estática narrativa. Nestes casos, a variável referente ao

olhar do realizador se ramifica em outras duas incógnitas, conforme apresentadas pelo realizador Silvio Da-Rin:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterá necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar. (DA-RIN, 2004, p. 08)

O documentarista assume, assim, o papel de artista-narrador de uma verdade dramatizada por seus recortes de uma montagem, admitindo que sua obra faz parte de elementos “constitutivos da cultura, que participam da elaboração de modos de pensar e de moldar o real, o social, o histórico, tais objetos passam a ser ‘dignos de estudo’ por parte do historiador” (KAMINSKI, 2013, p. 21). Há clareza na apresentação desses conflitos éticos no curta-metragem *Príncipe do Fogo*, dirigido pelo próprio Da-Rin. A obra é um documentário curta-metragem realizado em 1984 e traz como objeto central - assim como um inevitável personagem-título - a figura de Febrônio Índio do Brasil. Nascido em janeiro de 1895, mesmo ano em que os Irmãos Lumière realizavam a sua primeira sessão de cinema, Febrônio teve infância pobre e violenta antes de fugir de casa e viajar pelo Brasil, aplicando golpes e cometendo crimes diversos, culminando com sua prisão em 1927 sob a acusação de estupro e assassinato de dois jovens. As vítimas ainda foram marcadas com tatuagens que representavam um conjunto de gnosés e misticismos religiosos elaborados pela imaginação do próprio assassino. Ele mesmo carregava em seu corpo duas marcas de tatuagem: a primeira, bem no meio de seu peito, dizia: “Eis o Filho da Luz”; a outra era um conjunto de iniciais pretensamente seráficas que começavam no abdômen e davam a volta pelas costas até retornar: D C V X V I significavam “Deus - Caridade - Virtude - Santidade - Virtude (novamente) - Ímã da vida”. Ele registrou suas visões esotéricas como um auto proclamado profeta no livro *Revelações do Príncipe do Fogo*. Um compêndio monomaníaco de preces e imagens beirando o ininteligível. Com seu histórico dramático e sua apresentação intensa e desassossegada, Febrônio teve suas fotos em destaque nos jornais não apenas na época em que foi capturado por seus crimes, mas também três anos mais tarde quando, após ser considerado o primeiro réu inimputável no Brasil a ser direcionado a manicômio judiciário, conseguiu fugir de sua detenção. Elementos suficientemente fortes para que Febrônio se transformasse numa espécie

de bicho-papão cujo nome era evocado por mães para seus filhos que ficavam brincando na rua até tarde. “O mote **Aí vem o Febrônio** que muita mãe brasileira usou durante anos para disciplinar os filhos, já não assusta mais”, escreveu Valêncio Xavier⁷⁹. O esmaecimento da imagem aterradora de Febrônio é decorrente não apenas de sua separação da sociedade, mas também como consequência dos perturbantes 55 anos que viveu dentro do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, no Rio de Janeiro. Poucos meses antes de sua morte, no final de agosto de 1984, o cineasta Da-Rin realizou o documentário *Príncipe do Fogo*, que é o único registro com imagem em movimento do homem que os jornais outrora chamavam de *scelerado*, mas que agora mal tinha a tatuagem no peito visível. Havia esmaecido tanto quanto sua representação mitológica. Na contramão das celebrações de culto a imagens meticulosamente construídas, Da-Rin, ao entrevistar Febrônio, organicamente desmitifica de vez a sua imagem.

A história do cinema nacional é marcada por figuras icônicas provenientes do banditismo social, seja pelas visões de cangaço nos filmes de Glauber Rocha ou pela pontualmente caótica leitura de Rogério Sganzerla para o *Bandido da Luz Vermelha*. No subcapítulo 6.4, mergulharemos na zona crepuscular da dubiedade moral e do clímax do dionisíaco brasileiro em *Macunaíma*, menos pela adaptação cinematográfica e mais pela origem e pelas relações com Mário de Andrade. Ainda assim, o filme de Joaquim Pedro de Andrade tem um indubitável lugar de destaque ao lado das criações de Glauber Rocha e da dramatização de Sganzerla. São personagens que atravessam pontos de característica de Febrônio, pois tanto os ficcionais quanto os reais, assim como o príncipe do fogo, carregam paradoxos morais presentes em todo debate sobre identidade brasileira. Quando Da-Rin traz este recorte para seus filmes, a decisão descende diretamente da linhagem de proscritos célebres na cinematografia brasileira.

Glauber usa a estratégia da fábula, Sganzerla manipula possibilidades de transposição poética, ao passo que Da-Rin tem o documentário como ferramenta principal em busca por uma linguagem que politicamente se desenha para potencializar sua expressão artística. Seu trabalho é pautado pelo gênero narrativo por escolha estética e ideológica, ainda que se compreenda como indissociáveis.

Militante e cineclubista na época ditatorial no Brasil, fato que o beneficiou na autoria de seu filme sobre o seqüestro do embaixador americano na década de 1960, *Hercules 56 (2006)*, Sílvio Da-Rin esteve à frente da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas do Rio de Janeiro por duas gestões, sendo uma liderança carismática nesse meio. Ainda que tenha trabalhado com o áudio de mais de 150 filmes, é no

⁷⁹ Texto para a revista *Panorama*, edição de maio de 1979.

campo do documentário que seu nome tem sido mais associado atualmente, pela publicação do citado livro *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*.(MONTEIRO & ARAUJO, 2022. p. 1)

A produção de *Da-Rin* aqui em foco tem mais de uma década de distância com as obras referenciais evocadas, mas sua tangência temática é evidente ainda que o momento histórico da produção de cinema no Brasil estivesse em um lugar dissemelhante.

“...”nos anos 80, o nacionalismo cinematográfico se desgastou também em função de seu compromisso com a política oficial, o qual trouxe o ônus da identificação com um quadro de clientelismo que, nos anos mais recentes, tornou-se o grande emblema da ineficiência. E o cinema viu o diagnóstico de um esgotamento do Estado desenvolvimentista contaminar o diagnóstico da situação da cultura, projetando sobre ela todos os preconceitos de um público que se encontra, hoje, mais amoldado ao consumo de um ideário neoliberal, que absolutiza os valores do mercado.” (XAVIER, 2004, pp. 369-370)

Durante metade da década de 1970 e toda a década de 1980 até o início do governo Collor, vigorava nos cinemas brasileiros a “Lei do Curta”, apelido para o artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Sua criação em plena ditadura militar (1964-1985), veio rodeada de um esforço crescente para fortalecer e promover a produção cinematográfica nacional, especialmente os filmes de curta-metragem. A Lei do Curta foi uma resposta às dificuldades enfrentadas pelos cineastas brasileiros, que tinham pouco espaço nas salas de cinema, dominadas por produções estrangeiras. O artigo 13 dizia:

Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º.

Parágrafo único. Para os efeitos deste artigo, o órgão a ser criado na forma do artigo 2º estabelecerá a definição do filme nacional de curta-metragem.⁸⁰

A implementação desta lei, no entanto, enfrentou resistência significativa dos exibidores de cinema, resultando em uma “guerra de liminares” e boicotes que dificultaram a aplicação inicial da lei. Apenas alguns cinemas menores aderiram inicialmente à exibição dos curtas. Para contornar as dificuldades, em 1979, um acordo foi estabelecido entre a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e os exibidores, culminando na Resolução 37 do Concine, que ajustou as condições para a aplicação da lei e estendeu a sua obrigatoriedade a cidades com mais de 100 mil habitantes. Este contexto político e cultural revela um esforço governamental para

⁸⁰ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1970-1979/L6281.htm, acesso em 03/02/25.

proteger e promover a cultura nacional, ainda que, sob um regime autoritário, a lei parecia ter intenções mais silenciadoras de verdadeiras expressões que como plataforma de expressão. Essa iniciativa se insere num quadro mais amplo de políticas culturais desenvolvidas durante o regime militar, que, apesar das restrições de discursos, procurou utilizar o cinema como uma ferramenta de propaganda e de celebração de uma identidade nacional. Este dispositivo legal foi elemento central para a proliferação de produção audiovisual em curta-metragem no Brasil, sendo que, a fim de atender a demanda exigida pela lei, o formato de documentários era comum tendo em vista a maior flexibilidade orçamentária possível para a realização. *Príncipe do Fogo* foi realizado dentro deste espaço de mercado, mas Da-Rin incorpora experimentações de linguagem incomuns ao padrão narrativo burocrático. Elementos frequentes em documentários produzidos por distribuidoras e exibidoras com objetivo exclusivo de atender as cotas exigidas pela lei do curta, sem se importar com qualidade ou conteúdo das obras.

Não cabe aqui fazer uma análise histórica do documentário como gênero ou forma narrativa passando por obras de Flaherty, Vertov ou Jean Rouche. Sendo assim, as leituras a partir do livro *Espelho Partido - Tradição e Transformação do Documentário* neste capítulo podem ser consideradas muito mais como apoio para sustentar escolhas estéticas do cineasta Da-Rin do que como uma análise epistemológica de sua linguagem documental como autor do livro. O próprio cineasta lança de imediato tais atritos quando apresenta sua prerrogativa de realizador para poder elaborar seus textos:

Devemos admitir que documentário não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inumeráveis tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente. (DA-RIN, 2004, p. 18)

Da-Rin deixa sua direção com orgânica manutenção de um consciente ético no qual, segundo Kaminski (2013) “a arte e a política têm em comum essa tarefa e potência de produzirem ficções. Todavia, vale lembrar, fazer ficção não consiste em contar histórias imaginadas, mas em construir uma nova relação entre a aparência e a realidade” (p. 29). No caso do documentário, essas relações se estabelecem em uma região em que a dramatização do evento e a desmitificação da ficção se alternam e se complementam. Toma-se portanto o caminho aqui proposto para iniciar uma decoupage técnica de seu filme *Príncipe do Fogo*,

sem esquecer de atritos conceituais entre obra e olhar crítico do mesmo criador, bem como trazer à luz algumas implicações sociais e legais organicamente decorrentes dos temas abordados pelo filme. A escolha pelo formato de documentário intensifica os conflitos éticos em narrativas sobre crimes bárbaros. Os pactos estabelecidos por confessa ficção no cinema ou na literatura tendem trazer no conjunto de tratos com o espectador uma suavização de situações de trauma:

(...) a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a se reformularem. Para a literatura, e principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 38).

No entanto, os contratos que envolvem a relação com o documentário são mais complexos e, por mais que se discuta a ciência do recorte e edição documental em função da narrativa com inevitáveis e assumidos desdobramentos de parcialidade da autoria, os lugares por onde Silvio Da-Rin caminha são movediços e repletos de regiões de debate ético sobre o impacto de decisões estéticas no discurso. As ambiguidades presentes são a absoluta essência na narrativa do filme. Não se trata de um olhar que direciona o espectador para amar ou odiar o protagonista, mas sim um tratamento que visa construir estruturas que suportem olhares diversos para a pluralidade de elementos constantes no relato audiovisual. Esta dualidade está longe de ter solução, e o filme, segundo o olhar que Umberto Eco traz para as artes, não se põe a propô-la. Em vez disso, traz polimento às múltiplas facetas prismáticas através das quais são apresentados espaços de olhar que só se justificam quando reunidos e perdem consistência quando isolados. Em vez do conto moral padronizado pelo cinema hollywoodiano, Da-Rin usa a história de Febrônio como trampolim para um conjunto de provocações morais, sendo que o primeiro a ser provocado é o próprio cineasta.

O filme de Da-Rin derradeiramente serve como forja em metais robustos de ferramentas que servirão para auxiliar no processo de desconstrução mítica do personagem. No entanto, a vocação contínua do audiovisual em construir mitos a partir de suas imagens gera um movimento de forças paradoxais e contrárias. Febrônio deixa de ser o bicho-papão construído pela mídia e pela fala popular dos anos 1920 e 1930 e passa a ser o débil e olvidado interno do

manicômio judiciário. Da-Rin opta por não expor a violência visualmente, nem mesmo nas dramatizações inseridas como elemento de linguagem do trabalho. Esta renúncia vê paralelo nas escolhas de Arthur Omar nas quais ele opta por “evitar o risco de estetização e erotização da violência, contudo, existe a opção de simplesmente silenciar as suas imagens” (KAMINSKI, 2020, p. 79). Este fascínio por imagens de horror trabalha continuamente com forças contrárias em tensão perene por construir essas imagens em momentos com glamourização estética que parece defender o ato e em outros tratando “a violência com certa contenção, para não dizer pudor, no esforço de não criar uma linguagem que possa ser confundida com a exploração midiática e pornográfica da superexposição” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 81). Observando esses caminhos, podemos compreender que a decisão de Da-Rin traz duas alternativas distintas e igualmente carregadas de questionamentos. Em um dos caminhos, o cineasta não expõe imagens de violência pensando em não trazer valor de deleite nem mesmo estético por meio delas. Assim, evita que imagens de cadáveres assassinados possam se tornar objeto de um interesse lascivo. Um padrão de impacto que ocorre mesmo que o artista construa pactos claros para distinguir “tremor diante de uma imagem ficcional, criada por artistas, e o tremor ante uma fotografia de uma atrocidade” (KAMINSKI, 2020, p. 63). São atritos que fazem caber apenas ao cineasta trabalhar com as possibilidades sem jamais ter a ingenuidade de se comprometer com resultados. Todas as suas escolhas de montagem podem conter intenções éticas adequadamente delineadas, mas, ainda assim, um “movimento emancipado não consegue reintegrar os esquemas estratégicos das causas e dos efeitos, dos fins e dos meios”, como observa Rancière (2021, p. 14).

Em outro caminho, ao renegar imagens de violência ligadas aos atos criminosos de Febrônio, Da-Rin retira do julgamento do espectador as ações que culminaram em seu encarceramento em manicômio. O realizador canaliza as intenções como algo inevitável no processo narrativo, embora, ao mesmo tempo, opte por não ficar sob o escrutínio do público. O tribunal existe sempre, e não há movimento que o elimine. Cabe ao artista compreender lados sem fugir da necessidade de escolhas. “O cineasta, afinal, fazia outra coisa além de apresentar a seus juízes o espelho em que podiam reconhecer o dilema de sua ciência?”, como indaga Rancière (*op. cit.*, p. 15). O reflexo, por não conter a violência, tem enquadramento direcionado, e a amenização do horror pode direcionar empatia ao personagem-objeto como derradeira forma de atenuar os crimes. A escolha pela não exposição da morte das vítimas de Febrônio acaba por cair na flutuante balança de julgamento mencionada por Sontag:

A preocupação é que as imagens a serem vistas não se mostrem perturbadoras o bastante: não sejam concretas e minuciosas o bastante. A piedade pode acarretar um julgamento moral se, como sustenta Aristóteles, for considerada a emoção que se deve sentir apenas por aqueles que padecem infortúnios imerecidos. Mas a piedade, longe de ser o gêmeo natural do medo nos dramas do infortúnio catastrófico, parece diluída — atordoada — pelo medo, ao passo que o medo (pavor, terror) consegue, em geral, sufocar a piedade. Leonardo sugere que o olhar do artista seja, literalmente, impiedoso. A imagem deve estarrecer e nessa *terribilità* reside um tipo contestador de beleza. (SONTAG, 2003, p. 32).

O eventual pudor da arte em, por vezes, superexpor imagens de atrocidades, mencionadas aqui antes por Rancière, encontra justificativa infundada numa dubitável impossibilidade estética de representação do horror. Maria Rita Kehl argumenta que o mal não é o irrepresentável, mas, sim, um motivo de transformação da percepção do real em simbólico:

(...) por que associamos o irrepresentável ao Mal Absoluto? Aqui, o real se confunde com o recalçado, com o que não se pode dizer, embora já seja pura memória transformada em representação. Mas o fato de que as representações recalçadas sejam aquelas que nos produzem angústia, não implica em que sejam representações do "mal". A segunda questão é: por que o irrepresentável nos fascina? Tenho a impressão de que o fascínio pelo indizível, que quando não se resolve na experiência poética traz sempre uma dimensão obscurantista, é uma versão do fascínio pelo absoluto. Fascínio que pode nos levar ao silêncio, ou à tela em branco, como sugeriu, num debate recente, a psicanalista Maria Lúcia Baltazar: nada dizer, à medida que não se pode dizer o real inteiro. Ora, tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo. Toda representação evoca não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa; toda representação contém seu traço de saudade e seu resto de silêncio - de algo que já não está, de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização. (KEHL, 2000, pp. 139-140)

Nestes três segmentos de argumentação, Kehl transita por caminho paralelo e dialoga com Carroll quando ele apresenta seus paradoxos do coração:

Uma dimensão filosófica do presente tratado, que não se encontra na obra de Aristóteles, é a minha concentração em certos enigmas que são próprios do gênero - o que chamo (em meu subtítulo), roubando uma expressão de certos escritores do século XVIII, "paradoxos do coração". Em relação ao horror, esses paradoxos podem ser resumidos nas duas perguntas seguintes: 1) como pode alguém ficar apavorado com o que sabe não existir, e 2) por que alguém se interessaria pelo horror, uma vez que ficar horrorizado é tão desagradável? (CARROLL, 1999, p. 21)

A provocação, no entanto, não anula as complexidades envolvidas na ética do desenvolvimento narrativo e/ou estético de uma imagem de truculência ou selvageria. Ou seja, a mesma dificuldade que Da-Rin enfrenta ao se movimentar de forma meticulosa: no momento da dramatização, em vez de um Febrônio dramatizado, o cineasta traz um locutor de rádio e um menino jornalista. Há, portanto, a criação de uma chave de criação de drama dentro do

documentário. Um canal que poderia ser usado pela direção para a exposição apelativa das maldades de Febrônio. No entanto, Da-Rin se afasta dessa armadilha, reconhecendo um distanciamento seguro que o cinema precisa criar para o perigo e para o crime na ficção. Com a ciência do trânsito pelo *outro-real* sobre os significados de um gesto criminoso, há a compreensão de que o tom lúdico artístico para os segmentos poderia ser anulado se seguisse o caminho da representação do assassinato, do delírio descontrolado e dos atos de crueldade. Kehl indaga:

(...) como falar dele sem produzir o efeito de um gozo? (...) o que fica de fora, num texto, nem sempre é o "indizível". Frequentemente, como no estilo elegante de Babel, é o ponto onde o escritor escolheu recuar. A renúncia à pretensão de "dizer o real todo" produz outra linha de estilos, radicalmente diferente da primeira, e outro efeito sobre o leitor. A reflexão, por exemplo, ao invés de intoxicação, produz outra ética também: a que consiste em implicar o leitor na continuação da escritura e responsabilizá-lo através do pensamento. (KEHL, 2000, p. 145).

Da-Rin define escolhas e, portanto, inexoravelmente executa uma série de renúncias, que parecem encontrar sustentação no argumento apresentado por Kehl. No entanto, o cineasta reconhece o trânsito ético entre a área dos crimes de Febrônio e o oblívio jurídico-social do interno. Como diz Sontag (2003), “Deixemos que as imagens atrozes nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial” (p. 47), ao considerar a necessidade de exposição de imagens traumáticas como forma de superá-las. Para a autora, a recordação é um ato com valor encontrado na própria ação de recordar. Quando uma cultura encara representações de maldades passadas, o foco da ação se fundamenta numa reconciliação que só é possível por meio de ruídos e restrições na memória. Quando há foco na criação de novas páginas com vida própria, é portanto “desejável que o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros” (idem). O trabalho de Silvio Da-Rin no documentário curta-metragem *Príncipe do Fogo* navega por regiões tomadas por neblina ética e decisivamente se utiliza de prerrogativas centrais da arte na dinâmica de mitificação e desmitificação de personagens capazes de realizar a aparente impossível tarefa de transformar o concreto em símbolo do inconstante. Mesmo que carregado de significados ligados aos assassinatos cometidos, o realizador desconstrói a figura de Febrônio para que ele seja ressignificado e se transforme em uma nova ficção que se desdobra em alegoria que, na trilha reflexiva de Benjamin, está para o reino dos pensamentos na mesma medida do que as ruínas são para o

reino das coisas. A escolha de Da-Rin de evitar a representação explícita da violência nos atos criminosos de Febrônio põe em embate pontos centrais sobre a ética e a responsabilidade na narrativa cinematográfica. Ao optar por não expor graficamente os assassinatos, o cineasta promove uma reflexão sobre a natureza da empatia e do julgamento moral no público. Esta abordagem sugere uma tentativa de humanizar o perpetrador, desafiando os espectadores a confrontarem seus próprios preconceitos e conceitos de justiça. Como Susan Sontag sugere em suas reflexões sobre a representação da dor e do sofrimento, a ausência de imagens violentas não elimina o tribunal público, mas, em vez disso, reorienta o foco para o dilema ético intrínseco ao ato de narrar. Este deslocamento do horror explícito para a sugestão implícita pode, paradoxalmente, intensificar a responsabilidade moral do espectador, ao forçá-lo a preencher as lacunas com sua própria imaginação e julgamento. Assim, Da-Rin não apenas evita a banalização do sofrimento, mas também enriquece o debate sobre o papel do cineasta como mediador de realidades complexas e moralmente ambíguas. A decisão de suprimir as imagens de violência explícita é um convite ao espectador para reconhecer subjetivamente a complexidade do comportamento humano e a multifacetada natureza da culpa e da redenção.

Em plataformas mais objetivas de debate, a obra de Da-Rin torna-se de extrema importância por ser o único registro de imagens em movimento de um dos mais emblemáticos criminosos da história jurídica brasileira. Apenas por este feito, o filme já teria sua realização celebrada, mas o cineasta vai além e faz uso de uma mescla de formas linguagens narrativas para um personagem que demanda inerentemente abordagens múltiplas.

6.3. Camadas de olhares de Blaise sobre Febrônio e além

Um ano após a morte de Febrônio, o cineasta brasileiro José Sette lançou *Um Filme 100% Brasileiro*, utilizando como base a compilação de textos da obra literária *ETC... ETC...* (*Um livro 100% Brasileiro*), escrita pelo poeta e autor franco-suíço Blaise Cendrars. Esta coletânea de relatos, ora em poesia ora em prosa, versa sobre as visitas de Cendrars ao Brasil, inicialmente patrocinadas pelo escritor e mecenas paulistano Paulo Prado, em 1924, mas que se repetiram outras vezes com patrocínio do entusiasmo do suíço pelo Brasil.

Ao se aproximar de terras brasileiras, Cendrars, um dos principais nomes da então moderna literatura francesa, jamais poderia se furtar de eventuais devaneios líricos de seu olhar europeizado para as “perigosas” terras tropicais.

Uma fragata suspensa no ar
 É um pássaro de soberba elegância com asas de incidência variável perfiladas como um planador
 Duas grandes costas escamosas emergem da água enlameada e voltam a mergulhar no lodo
 cachos de banana bóiam água abaixo
 Desde que estamos aqui três novos cargueiros surgiram lá atrás silenciados e cansados
 Aniquilados pelo calor (CENDRARS, 1976, p. 48)

Sob esta ótica que tenta ser objetiva, ao se utilizar de um distanciamento cultural, mas sem se esquivar de suas intenções assumidamente subjetivas, dado os intencionais exercícios em desvarios poéticos, Cendrars deixa seu olhar pendular por estas duas áreas de interpretação. Estimulado pelo ímpeto dos modernistas brasileiros, Cendrars usa suas viagens como passeios delirantes que atravessam o esperado *exotismo tropical* ao mesmo tempo em que são construídos pelo olhar estrangeiro na mesma medida em que são celebrados pelas leituras de artistas brasileiros. Os diálogos entre os modernistas e o poeta Cendrars evidenciam uma busca por identidade cultural, ainda que sempre buscando uma validação de artistas do velho continente.

A influência da obra de Blaise Cendrars sobre a cultura brasileira é inegável. Ele é citado nominalmente no *Manifesto Antropófago*, documento central do modernismo brasileiro. “Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (DE ANDRADE, 2017, p. 19), diz o texto escrito por Oswald de Andrade em 1928. Nascido Frédéric-Louis Sauser, em 1º de setembro de 1887, em La Chaux-de-Fonds, Suíça, Cendrars teve uma prolífica atuação como poeta, romancista, ensaísta e cronista de viagens. Não se questiona o evidente desempenho de papel crucial na formação da literatura modernista. Sua vida foi tão aventureira e ousada quanto suas obras literárias, tornando-o uma figura emblemática do movimento de vanguarda do início do século XX. Após perder o pai quando ainda era criança, ele foi enviado para viver com sua tia, uma mulher rigorosa e religiosa. A opressão apenas serviu de estímulo para a busca por aventura e liberdade. Fugiu da casa da tia ainda jovem e, para se sustentar em suas peregrinações, trabalhou como relojoeiro e marinheiro, viajando extensivamente pela Europa e Rússia. Em 1911, Cendrars tomou a importante decisão de se reinventar e adotou o pseudônimo de Blaise Cendrars, inspirado na palavra francesa “cendres” (cinzas) e no nome da cidade suíça Saint-Cendrars. Esta nova

identidade marcou o início de sua transformação em uma das figuras literárias mais influentes de seu tempo. Em 1912, Cendrars mudou-se para Paris, onde mergulhou em lendários círculos intelectuais e artísticos da época. Rapidamente, tornou-se amigo de outras figuras importantes da vanguarda, incluindo Guillaume Apollinaire, Fernand Léger e Amedeo Modigliani. A influência deste grupo oferecia um caminho natural para as escolhas estéticas que Cendrars faria em suas obras. Em 1913, publicou “A Prosa do Transiberiano e da Pequena Joana da França”, um poema épico, proposto a Cendrars pela artista ucraniana Sonia Delaunay (1885–1979), que também o concebe em parceria contribuindo de forma amalgamada com pinturas de sua autoria. O trabalho (vide figura 16) é apreciado ainda hoje não apenas como um marco na história da literatura modernista, mas também em museus e galerias de arte visto, que a edição original do poema combina imagens em cores vibrantes do modernismo com design tipográfico inovador que refletem a fascinação de Cendrars pela tecnologia e a velocidade da vida moderna.



Figura 16. Segmento da edição original de de *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Imagem capturada a partir de <https://www.themorgan.org/collection/blaise-cendrars/transsiberien>

Juntamente com seu marido, o pintor Robert Delaunay, Sonia estava explorando o Simultanismo em obras majoritariamente abstratas. Com base na teoria das cores, os Delaunay exploravam em suas obras as possibilidades de percepções simultâneas do olhar sobre tons contrastantes que desencadeiam a geração de ritmo, emoção, movimento e profundidade. Após conhecerem Cendrars em sarau parisienses onde ele declamava suas poesias, o casal de artistas propôs a criação colaborativa de um livro que trouxesse elementos do Simultanismo. Assim,

Cendrars formatou o poema usando trinta tipos de rostos, que foram impressos no lado direito de quatro folhas grandes. A maquete pintada de Delaunay-Terk foi convertida em dezenas de estênceis (uma técnica chamada estêncil), através da qual os trabalhadores da loja de impressão aplicaram guache à mão com um pincel, uma cor em um tempo. As quatro folhas foram então pastadas juntas e dobradas em forma de acordeom como um mapa de viagem ou uma corda de cartões postais de imagem. (...) Em 446 linhas, o poema de viagem livre de Cendrars funde realidade, memória e imaginação em um fluxo sem fôlego de impressões espontâneas.⁸¹

A obra é a quintessência do que viria a ser o corpo da obra e o estilo de Blaise Cendrars. Um olhar estrangeiro que observa o lugar novo através de uma poesia que se baseia em formas de percepção em acordo com os preceitos de quebra de estruturas estéticas clássicas que integravam as vanguardas artísticas do início do século XX. Tão metódico quanto comprometido em replicar a organicidade de um fluxo de pensamento joycieano, Cendrars diz em seu poema:

Estou a caminho / Eu sempre estive a caminho / O trem faz um salto de perigo e cai sobre todas as suas rodas. O trem cai de volta em suas rodas / O trem sempre cai de volta em todas as suas rodas

«Blaise, diga, estamos muito longe de Montmartre?»

Estamos longe, Jeanne, você está dirigindo há sete dias / Você está longe de Montmartre, da colina que o alimentou, do Sagrado Coração contra o qual você se aconchegou Paris desapareceu e seu enorme surto / Agora são apenas as cinzas contínuas / A chuva que cai / A turfa que incha / A Sibéria que gira / As pesadas toalhas de neve que sobem / E o sino da loucura que treme como um desejo final no ar azulado / O trem pulsa no coração dos horizontes com chumbo / E sua tristeza ri ...

«Diga, Blaise, estamos muito longe de Montmartre?»⁸²

Cendrars constroi uma poética na qual se misturam mitologia cristã, a consciência de um olhar estrangeiro e a repetição estrutural da indagação “Diga, Blaise, estamos muito longe de Montmartre?”, que dialoga em estética direta com o cântico ritualístico de Febrônio em seu evangelho quando diz “Eu, o Real Príncipe dos Príncipes do Oriente, o Filho das quatro Criaturas viventes do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que ha no Céu; (...) dou testemunho d'esta grande bem-aventurança”⁸³.

⁸¹ Conforme em <https://www.themorgan.org/collection/blaise-cendrars/transsiberien> consultado em 29 de julho de 2023.

⁸² idem. No original *Je suis en route*.

J'ai toujours été en route / Le train fait un saut périlleux et retombe sur toutes ses roues / Le train retombe sur ses roues
Le train retombe toujours sur toutes ses roues / « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre? » / Nous sommes loin,
Jeanne, tu roules depuis sept jours / Tu es loin de Montmartre, de la Butte qui t'a nourrie, du Sacré Coeur contre lequel tu t'es
blottie Paris a disparu et son énorme flambée / Il n'y a plus que les cendres continues / La pluie qui tombe
La tourbe qui se gonfle / La Sibérie qui tourne / Les lourdes nappes de neige qui remontent / Et le grelot de la folie qui grelotte
comme un dernier désir dans l'air bleui / Le train palpite au coeur des horizons plombés
Et ton chagrin ricane... / « Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre? »

⁸³ ÍNDIO DO BRASIL, 1926, repetido em diversas páginas.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, Cendrars alistou-se na Legião Estrangeira Francesa e lutou na linha de frente. Durante a Batalha de Champagne, em 1915, ele sofreu um grave ferimento que resultou na amputação de seu braço direito. Isso, no entanto, não o impede de seguir sua vida como um viajante incansável e cronista das diversas culturas do mundo. Sua carreira é notada por flunar em diversos continentes, incluindo África, Américas e Ásia. Sua escrita, a partir das viagens, exibe um agudo senso de observação e uma apreciação pela riqueza da experiência humana, ainda que sempre se colocando em um lugar de padronização da vivência europeia como a “normal” e as demais sendo celebradas por seus “exotismos”.

No dia 5 de fevereiro de 1924, Cendrars, então com 37 anos, desembarcou pela primeira vez no Brasil pelo porto do Rio de Janeiro. A *entourage* pronta para a recepção trazia nomes que mostravam o peso da importância da chegada do poeta suíço que, embora jovem, já havia se transformado em referencial do modernismo que ainda tinha sua encarnação brasileira em plena efervescência:

Graça Aranha, o representante do espírito moderno na Academia Brasileira, o autor de Canad, de Malazarte, o teórico do nacionalismo integral, um esteticista com um leve toque de Barrès, de Renan, de Goethe, fervoroso nietzscheista, acompanhado pelos grandes poetas Ronald de Carvalho, Américo Facó, já famosos, e por outros mais jovens que o seriam na década seguinte, Prudente de Moraes, Guilherme de Almeida, e o caçula, Sérgio Buarque de Hollanda, que tinha a idade e a temeridade intimidada de Radiguet, sem esquecer, é claro, de Paulo da Silveira, o cronista mais feroz do Rio de Janeiro, um Tupinamba tagarela que imediatamente me iniciou à cozinha afro-brasileira, nos convidando a todos para almoçar num boteco do porto - estou no meio deles, e dá vontade de rir do nosso jeito tão fora de moda (tenho a foto diante dos olhos; todos seguram uma bengala como seus antepassados antropófagos uma clava), e eles não cabiam em si de espanto ao me verem tão jovem, tão jovem, imaginem, um autor que chegava de Paris, que prestígio! (...) Mas eles nunca tinham visto alguém como eu, sem se dar ares de importância. Eu bebia, comia, feliz de saborear tantas coisas exóticas, ria, brindava, me admirava de terem se incomodado em vir até o navio, com fotógrafos e imprensa para homenagear o poeta. (CENDRARS, 1976, p. 35)

Em seu filme *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars (L'AVENTURE EN UTOPIALAND)* (1972), o realizador e pesquisador acadêmico de comunicação Carlos Augusto Calil traça, ao longo dos 47 minutos de duração, um resumo das impressões de Cendrars sobre o Brasil e, por ser o realizador brasileiro, de volta do Brasil para o suíço. Os textos contidos em *Etc... Etc...* são estrutura e base para o roteiro da obra e aparecem lidos em off pelo ator Othon Bastos. Somam-se às palavras de Cendrars, seleções de escritos de Mario de Andrade, interpretado em off por Paulo Duarte, e de Oswald de Andrade, com a voz de Paulo Emilio Salles Gomes arriscando-se em habilidades tespianas. O filme de Calil mescla composições e animações de fotos e recortes de jornais da época, com entrevistas

daqueles que estavam nas célebres *entourages* de Cendrars. Sentado num sofá ao lado de Sérgio Buarque de Hollanda, o jornalista Prudente de Moraes Neto que, embora não estivesse creditado nas percepções de Cendrars sobre sua chegada, explica a composição do time de recepção junto ao porto. Diz ele na entrevista:

Nós tínhamos ido ao cais esperar Cendrars, a convite do Graça Aranha que tinha sido avisado por Paulo Prado da chegada do poeta francês. (...) Esperamos. O navio atracou. Não descia ninguém e, deposite muita espera, o Paulo Silveira que é grandalhão e tinha um vozeirão resolveu gritar “O Senhor Blaise Cendrars está à bordo”(em francês). Aí apareceu, desceu e confraternizou.⁸⁴

No entanto, Moraes narra que percebeu um certo desconforto de Cendrars com a tietagem e, em especial, com a batelada de perguntas sobre o estado dos movimentos modernistas literários na Europa. Naquele momento, o francês/suíço havia se transformado na figura exótica que ele estava acostumado a observar e nunca ser observado de volta. Apenas relaxou quando, durante o almoço, Cendrars negou o vinho português e pediu uma pinga que “apreciou devidamente”. Sua estada no Rio de Janeiro nesse primeiro momento seria breve, pois em seguida já tomaria o trem para São Paulo a fim de encontrar o patrocinador de sua vinda e alguns dos os icônicos nomes da Semana de Arte Moderna. No caminho, Cendrars teve problemas com a polícia por ser um mutilado. “O Brasil não precisa de mutilados. Precisa de Braços!”, comenta Oswald de Andrade na voz de Salles Gomes.

Durante viagens pelas pequenas cidades cheias de referências cristãs do interior de Minas Gerais, ao passagem em frente a uma delegacia, viu pela janela dois homens que estavam sendo presos e perguntou ao policial “Porque estão presos estes homens aqui?. Um soldado contou: Eles mataram um homem, arrancaram o coração e comeram! E ele (Cendrars) falou: que maravilha!”⁸⁵. É um dos primeiros registros do interesse mórbido de Cendrars por casos curiosos da criminologia contemporânea brasileira. Interesse este que se dá menos por entusiasmo pelos caminhos das leis do direito e mais pelo querer de uma busca em direção a uma essência animalesca de “selvagens sul-americanos”. Para deixar de ser visto como forasteiro, precisava dedicar seu olhar para o que poderia ser considerado verdadeiros exotismos de uma vida perigosa.

⁸⁴ Relato transcrito do filme. *Acaba chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars*, de Carlos Augusto Calil. Ver referências audiovisuais para link.

⁸⁵ *idem*.

De volta a Paris alguns meses mais tarde, Cendrars deu continuidade ao intercâmbio modernista. Promove obras de Oswald de Andrade na França, recebe Mário de Andrade quando em visita à França e, além de apresentar Tarsila do Amaral a pintores das vanguardas, produz poemas que fizeram parte do catálogo da exposição da autora do Abaporu na Galerie Percier, espaço dedicado a nomes famosos do cubismo naquele período. O compartilhamento do entusiasmo pelos artistas brasileiros é acompanhado de uma série de escritos com impressões de Cendrars sobre a “terra do Pau Brasil”. Tamanha era a conexão que ele viria ainda outras duas vezes ao Brasil. Retornou em 1926 e depois em 1927. À parte dos enlevos em versos sobre o Brasil, o autor dedicou um segmento de seus escritos sobre o país ao que ele chama de Vida Perigosa⁸⁶. Gutman traz uma adequada descrição dos fatores motivantes às viagens do poeta para o Brasil justificando que ele vinha

(...) atrás do “paraíso terreal” de que falaram os colonizadores da França Antártica. Ao contrário do espírito colonizador lusitano caracterizado por Sérgio Buarque de Holanda (1995, 2000), Cendrars veio imbuído de espírito renascentista, não lhe interessando “a obstinada ilusão de que a capacidade de apreender o real se desenvolveu até os nossos dias numa progressão constante e retilínea”; antes, lhe interessava a explosão de criatividade fantástica, de surrealismo anticientífico. (GUTMAN, 2010, p. 185)

Com este espírito, Cendrars se viu munido de elementos que o autorizavam a escrever neste lugar conscientemente crepuscular entre a ficção poética e a experiência real. No livro *100% Brasileiro*, há uma seção composta por narrativas manipuladamente idiossincráticas do que ele viu (ou lhe foi apresentado) como elementos do conjunto de eventos corriqueiros no Brasil. O poeta se abstém de estrofes e faz uso da prosa narrativa para compilar histórias como a do “Lobisomem de Minas”, dos gritos dos filhos legítimos e bastardos do brutamontes Coronel Bento do Mato Grosso, do cubano Manolo Secca, que perdera uma perna em guerra contra os Estados Unidos e, com maior espaço de páginas, de Febrônio Índio do Brasil. A partir de uma visita organizada especialmente para o poeta, Febrônio foi exibido como uma estátua de cera viva de um assassino ou um feroz animal das selvas *seguramente* enjaulado. Conforme conta,

Cada prisão encerra o seu monstro. Na época de nossa visita, a penitenciária do Rio de Janeiro mantinha enjaulado (esperando mandá-lo para o manicômio, onde esse perverso está confinado desde 1927) um monstro sádico cujos crimes e cuja loucura vertiginosa tinham apavorado as populações. Durante meses e meses, os jornais consagraram páginas e páginas a Febrônio Índio do Brasil, o "Filho da Luz, como se proclamara esse negro iluminado que arrancava os dentes de suas vítimas e as tatuava

⁸⁶ *La Vie Dangereuse*, no original.

com um sinal cabalístico. Pedi pois permissão para ver Febrônio. (CENDRARS, 1976, p. 166)

Assim começa a sua narrativa do encontro com o Príncipe do Fogo. Oscilando entre o medo e o fascínio, Cendrars utiliza o encontro, recortes de jornais e relatos orais para contar a história do assassino da Ilha do Ribeiro, enquanto ele aguardava transferência para o manicômio judiciário:

E passando minha mão entre as grades como para amansar um felino: - Febrônio! - chamei ainda. - Febrônio, você ouviu o que eles disseram? Não é verdade que você não é o diabo?... Escute Febrônio, eu venho da França, eu queria falar com você. Eu não sou da polícia. Eu escrevo nos jornais. Não nesses daqui, nos de Paris... Você conhece Paris, Febrônio?... Já ouviu falar?... Pois bem, escute Febrônio, sua história me interessa. Eu não lhe quero mal. Eu queria falar com você, simplesmente (...). (CENDRARS, 1976, p. 167)

O encontro entre o poeta e o assassino é interpretado por Calil em seu filme com slides de Febrônio em diferentes eras, não apenas à época em que Cendrars visitou a prisão, mas imagens do inimputável já no manicômio nos quase 20 anos depois, quando já estava esquecido na instituição e teve imagens registradas pela revista *O Mundo Ilustrado*, em 1956, para a matéria “VERGONHA PARA O BRASIL! No Manicômio Judiciário. HOMENS ENJAULADOS!” de José Leal e Achilles Camacho. Ainda no filme de Calil, o cineasta mostra já a primeira imagem de Febrônio sob uma trilha *a capella* com voz feminina. Assim, o realizador faz de imediato uma escolha de subjetivação para o universo fantasioso de Febrônio e emula sonoramente a aparição da Santa Loura. As primeiras palavras quebram a música para usar palavras do texto de Cendrars que fazem uma simulação de interrogatório policial para Febrônio. “*O que você fazia na mata, negro imundo? Porque Você estava todo nu? Do que é que você fez dos meninos, açougueiro sujo?*”⁸⁷, diz a voz com a agressividade esperada neste tipo de interação. Então Calil volta o roteiro para o registro da fala de Febrônio para Cendrars e uma voz serena diz:

Eu estava completamente nu, como todas as vezes em que celebrava meus sacrifícios na minha clareira e trazia minha espada nua na mão. Devia ser meio-dia. O sol caía a pino sobre o Pão de Açúcar e um bando de abutres voava em círculo mas sem fazer sombra, o que era um feliz presságio. Desta vez eu ganhava do Diabo! Mas deu-se um prodígio. Cada vez que o boi me atacava, a árvore, em que me encostava, crescia e me elevava no ar, e cada vez que o Maldito se afastava para dar meia volta, a árvore diminuía e me colocava no chão, de tal modo que meus grandes golpes de espada e suas mais furiosas chifradas feriam juntos o vazio. E isto durou um tempo enorme. E o boi espumava de ódio, e eu gritava encolerizado contra esta traição, pois sabia que

⁸⁷ A partir do filme de Calil.

devia vencer, e agitava minha espada para me livrar de sabe Deus que poderosa magia, quando me senti agarrado pelas costas, e um sargento da Força Pública me algemou. (...) “E eles me batiam. Mas eu negava tudo e me calava porque meu livro não tinha sido escrito para eles. E hoje, pergunto, doutor, por que, mas

por que minha sou eu que Dama Loura não voltou e por que não a revi uma terceira vez? Eu declaro que vocês todos são súditos do diabo.” (CENDRARS, 1976, p. 185)

As imagens mostram apenas registros de Febrônio e das vítimas que lhe escaparam com vida. Tanto Cendrars quanto Calil se afastam para dar espaço ao objeto de interesse e permitem que ele fale, fale livremente, e a poesia escrita não é mais a do modernista, mas apenas a do profeta maldito. É hipnótico acompanhar seu relato. Perturbador também, pois, ao ler o texto de Cendrars e ao ver o filme de Calil, tem-se a impressão de que todos ali sucumbem ao fascínio pelo carisma do psicopata assassino. Calil encerra a “participação” de Febrônio ali, mas Cendrars foi mais fundo.

Quando perguntado pelo francês sobre o livro *Revelações do Príncipe do Fogo*, que teve todas as suas cópias destruídas, Febrônio esbraveja contra as autoridades. “Putos! Gorilas!”, diz ele sobre a queima dos exemplares. Curioso notar que, embora tenha tido contato com Mário de Andrade, Cendrars não conseguiu ter acesso a nenhuma cópia do evangelho de Febrônio que passou a existir no imaginário do poeta como uma espécie de *graal blasfemo*. Um objeto mitológico do qual não se fazia ideia de onde podia ser encontrado e muito menos sobre o que ele continha. Resta ao artista então fazer a interpretação das lacunas e vagar poeticamente em meio a elas.

Ainda no mesmo espírito de coletar os espaços vazios de mitologias, o cineasta José Sette conduz as escolhas narrativas e estéticas de seu longa metragem, *Um Filme 100% Brasileiro* (1983). Premiado como Melhor Linguagem Cinematográfica no II Rio Cine Festival e melhor Cenografia no I Festival Fortaleza, o filme se apresenta nos créditos como “Uma adaptação livre da obra poética de Blaise Cendrars” com roteiro do próprio diretor. O elenco é encabeçado pelo ator Paulo César Pereio em uma decisão de *casting* que objetiva por natural reforçar a postura hedonista do poeta franco-suíço no Brasil. José Sette nos guia por suas visões a partir da obra do poeta com subjetividade transbordante sobre a sua obra. Se o viajante modernista europeu reconhecia em seu frenesi tropical um olhar inevitavelmente tendencioso a um lirismo inerente a prosa de Cendrars, o cineasta brasileiro se vale de método semelhante para criar uma obra que se assume no descompromisso com o real e versa exclusivamente sobre o fantástico universo visual e narrativo de uma poesia apaixonada. O filme se divide em

capítulos distintos dedicados às obsessões brasileiras de Cendrars. Depois de uma sequência de créditos embalados por um show de *drag queen* dublando “Diamonds are a girl’s best friend” na voz de Marilyn Monroe, o filme inicia com uma inevitável imagem do Oceano Atlântico do ponto de vista de um navio e a voz em *off* de Pereio declamando versos sobre viagens marinhas. Logo sua caracterização para emular a aparência de Cendrars é revelada. Nas primeiras sequências o filme já assume sem reservas espaços da estilização plena e liberdades estéticas, pois o Blaise de Pereio usa um farto bigode - estilo jamais usado pelo poeta - e faz uso irrestrito das duas mãos, ignorando, assim, com manifesta intenção a sua mutilação de guerra. Ao desembarcar do navio, não há nenhum intuito da direção de arte desenhar uma recriação visual do final dos anos 20. Apenas Pereio/Cendrars veste um terno branco anacrônico em relação às vestes que os figurantes usam. São trajes do início dos anos 1980, quando o filme foi produzido. Além dos figurantes, um único ator encarna uma representação de toda a *entourage* composta pela classe de artistas e intelectuais brasileiros a receber Cendrars. Ainda em francês, o personagem brasileiro faz um poema de celebração ao Carnaval e reclama do calor enquanto os dois caminham pelo cais do porto carioca acompanhados de foliões mascarados e mascaradas com presença em performance desprovida de diegese realista. O tom narrativo está dado.

Dá-se continuidade, então, a um delírio que faz uma interpretação caricata sobre outra interpretação caricata. Em apoteose, a caricatura teatralizada assumida diante do cenário de um convés de navio pintado ao estilo que remete ao fauvismo, o ator Wilson Grey se apresenta como uma criatura mefistofélica sempre em busca de pactos de conhecimento. Debaixo de uma capa preta e uma maquiagem carregada, o corpo franzino e o cabelo preso com gel de Grey, ele caminha lentamente em tom performático de ameaça: “Eu não venho pelo vosso servo Fausto, mas por todos os Faustos do Século e dos Séculos” e, então, libera uma gargalhada vilanesca. Sua figura terá função central, embora incongruente com o segmento do livro de Sette sobre Febrônio. O roteiro adianta os escritos de Cendrars sobre o Filho da Luz em uma cena em que ele está em um carro conversível verde, dirigido por um motorista demoníaco, e acompanhado de seu amigo brasileiro e duas mulheres cuja função narrativa não lhe dá nome nem tampouco outra tarefa que não a de se apresentarem sedutoras para os personagens masculinos. Um cacoete recorrente da filmografia brasileira do período. “Cada prisão encerra seu monstro”, diz Cendrars/Pereio e continua: “Eu já te falei do Febrônio?”, como se o estrangeiro tivesse mais propriedade para falar sobre o personagem para um conterrâneo de Febrônio. Enquanto o

amigo e as mulheres se entregam à lascívia carnavalesca, Cendrars levanta e aponta para o Pão de Açúcar ao fundo da cena e se empolga em falar do assassino das tatuagens. “Olhem bem, o Filho da Luz tentou salvar o mundo e seu olhar se fixava sobre o Pão de Açúcar que emergia na imensidão do azul. Como um trono. Uma mesa de pedra. Um altar de sacrifícios seguido em frente à velha capital do Brasil como um lugar designado, desleitado e pre-estabelecido.”⁸⁸.

A cena é cortada e segue para o detalhe de uma fachada de um prédio imponente. Entalhadas na pedra estão as palavras em latim *Societatem Tueri*, que se traduz como “Para proteger a sociedade”. Em seguida, um plano aberto dos muros, guaritas e grades sobre a edificação taciturna que imediatamente designa um presídio. O *establish shot* é cortado para o interior do cárcere. Cendrars/Pereio agora veste chapéu e terno escuros, que contrastam com o panamá e o linho branco de até então, enquanto sobe as escadas em direção a uma grade de cela. Está acompanhado de um carcereiro e um fotógrafo. A câmera está dentro da cela e aponta em direção aos visitantes que estão do outro lado das barras de ferro. O ator louro que interpreta o carcereiro repete com dificuldade em dar verdade ao texto as falas escritas por Cendrars em cautela à “força de um macaco” de Febrônio. O rosto de Febrônio revela-se na base do enquadramento, mas apenas pela metade, cabelos, olhos e nariz. A boca está fora de quadro. Não lhe é dada a fala. De imediato observamos uma peculiar escolha da direção. Ele é branco. Traços latinos, por decerto, mas longe da pele mestiça do personagem original.

O *whitewashing* do personagem não encontra justificativas e, mesmo reconhecendo todas as liberdades poéticas tomadas pela direção até então, esta é a escolha que mais causa estranhamento e evidencia consequente ofensa à representatividade étnica do personagem. Vale notar que, até aquele momento, os únicos personagens negros a ocuparem a tela tinham sido caricaturas de músicos e dançarinas com atabaques e vestes brancas que emulam sem propriedade uma estética torpe de candomblé desprovida de qualquer diegese para a decisão estética. Ainda na cena do cais, Cendrars/Pereio agarra uma dessas negras e a beija à força. Este momento é chave para fazer uma leitura da perspectiva que o filme comporta. Uma obra carregada de celebrações de heranças de opressão colonialista em que a violência e o abuso sexual contra mulheres negras são normalizados e, assim, termina por representar em tal ação uma sentença definitiva sobre a dúvida se o tom da obra seria de sátira crítica ou consequente de um olhar misógino e racista dos times masculinos criadores do filme. A escolha global é de ter “um Cendrars” que é “herói” e referência de virtudes dentro da, ainda que lisérgica,

⁸⁸ Transcrição de cena de *Um Filme 100% Brasileiro*

narrativa cinematográfica. Diz-se “um Cendrars”, pois embora não se absolva o poeta de um olhar culturalmente formado para ser misógino e racista, percebe-se que, em seus escritos sobre viagens e contato com culturas distintas, “o Cendrars” das suas obras tinha suas ações pautadas por curiosidades respeitadas. No texto do modernista sobre Febrônio, há uma passagem que denota sua compostura que pode até estar maculada por desejos nada altruístas de escrita, mas se revelam mais carregados de cortesia que os carcereiros:

Durante todo um quarto de hora interpelei assim Febrônio sem que o homem nu se dignasse a me responder de outro modo do que girando sobre as nádegas para me dar ostensivamente as costas.

(...)

- Chega, - diziam os guardas. - O senhor já viu esse negro sujo. Agora, vamos embora.

- Doutor, cuidado! Recue! - exclamaram os guardas que es mantinham a três passos atrás de mim, um deles com a mão no revólver. - Tome cuidado! Não se aproxime! Esse diabo pode estrangular o senhor. Ele é terrível. Tem a força de um macaco.

- Imaginem! - disse eu em voz alta - Febrônio não me fará mal. Eu o conheço. Li sua história nos jornais. Ele não é o diabo que vocês estão pensando. E um homem. que

- Obedece. Diz que tem uma missão. Eu acredito piamente nele (...). (*op. cit.* p. 167)

Na leitura do filme de Sette, o perfil que Cendrars traça para Febrônio tem início pela voz em *off* de Pereio informando a profissão de açougueiro do pai de Febrônio. O texto é acompanhado de uma desconcertante imagem de um facão entrando na pele do pescoço de uma vaca e fazendo-a sangrar. Tem-se aí mais uma escolha peculiar da direção que, em busca de criar paralelos do choque da violência presente na vida de Febrônio desde o nascimento, acaba por coadunar com a própria prática da violência ao exibir uma imagem real de abate editada com sequências encenadas. A tela é tomada pelo vermelho do sangue real da criatura e depois seguida pela imagem documental de duas crianças separando a pele da carne do animal em mais uma decisão estética que auxilia a decretar uma visão provocadora mais pela inconsequência do que pela sensibilidade. Em uma quebra para dramatização fantástica, um plano aberto do interior de um açougue onde há uma criança sem camisa que representa Febrônio e um homem de jaleco interpretando o pai diante de uma gigantesca peça de carne sobre uma bancada. O homem olha para o filho e decreta empolgado usando o tom interpretativo tradicional de vilões de filmes de horror: “Febrônio, Febrônio! Você vai longe, meu filho. Você vai ver. Você vai ter muito dinheiro. Você vai ser muito feliz”⁸⁹. A cena oferece mais perplexidade do que intenção de ironia, visto que a voz em *off* do

⁸⁹ Transcrição do filme *100% Brasileiro*.

Narrador/Cendrars/Pereio antecipava um sadismo do pai ao estalar chicote nos filhos. Importante informar que para esta cena foram mais uma vez escolhidos corpos embranquecidos em vez de um retrato etnicamente fiel ao dos personagens originais.

A sequência no filme de Sette continua com um salto temporal exibindo Febrônio sendo seguido pela figura mefistofélica na pele de Wilson Grey. A voz de Pereio segue na narração interpretando Cendrars: “O caso de Febrônio era difícil de elucidar porque este sádico era um negro, um cristão”. A informação conflituosa com o que se apresenta mais uma vez denota inconsequência sobre ironia. Note-se que a adaptação do texto de Cendrars usado nesta cena também expõe o exercício de suposição poética do francês:

Febrônio deve ter ouvido, *tertio*, uma voz de tambores lhe chegar incessantemente do fundo dos tempos, perdida e desconcertante como a de um ventríloquo antropófago, a voz insaciável e insatisfeita de um grande fetiche da África, zoomórfico e necrófilo, dizer a palavra-chave de passe: TABU.

O tabu é o talismã do nagualismo, que é a religião dos sonhos e cujo batismo é o sangue, não o sangue derramado, mas o sangue trocado, absorvido, integrado, reincorporado pelo iniciado que chega, graças a esta comunhão

de sangue vivo, a se identificar com o grande todo. (CENDRARS, 1976, p. 172)

Embora a conexão com o Nagualismo possa fazer sentido em termos de forma de operação, em nada se relaciona com a carga cultural de Febrônio e uma espiritualidade pertencente a povos da América Central e América do Norte na qual a

relação com o espírito-guardião implica uma afinidade íntima e uma reciprocidade intensas e traduz-se na aquisição de características do espírito-guia (*spirit guide*), que se podem expressar por tatuagens, pinturas no corpo, decorações nas roupas e armas, representando-o, ou pelo uso das penas ou da pele do animal em questão, ou ainda pelo assumir do seu nome, entre outros exemplos. (MACHADO, 2014, p. 93)

O demônio de gargalhadas maquiavélicas de Wilson Grey aponta para Febrônio e, seguindo a estética narrativa do filme, decreta em tom declamatório: “Tua religião será a religião dos sonhos”. Aqui se estabelece uma provocação do roteirista/cineasta que dialoga para além da obra com maior fluidez, visto que encontra paralelo tanto no peso da ciência da psiquiatria, que tem inquestionável peso em qualquer narrativa sobre Febrônio, quanto em escritos pontuais de Cendrars:

Mas essas duas etiquetas são derrisórias e acho que tanto a Lei como a Ciência dos brancos não levará em conta ou não estudara esse acompanhamento que eu anoto em contraponto, visões, sonhos, vozes, raciocínios e linguagem gratuitos, imagens-força, atos simbólicos tão frequentes na história de Febrônio - nunca se compreenderá nada da psicogênese, do mecanismo mórbido, do comportamento da mentalidade, nem nada

dos recalques, das imaginações, do delírio, do esgotamento da alma dos indígenas e dos transplantados. (CENDRARS, 1976, p. 172)

De novo ao filme, Grey interpela um Febrônio que reclama de fome e miséria às janelas fechadas das casas na madrugada dizendo: “Eu sou Satã!”. Vestindo uma capa vermelha, o ator traz ao quadro a interpretação do cineasta para o que Cendrars descreveu como o Terceiro Sonho De Febrônio:

- Eu sou Satã, Satã em pessoa, há muito tempo que você me aborrece, Febrônio. Vou te chifrar!... Devo dizer, doutor, que de bois eu entendo e que aquele enorme caracu, tanto quanto os que meu pai abatia, não me intimidava; podia fazer artimanhas e berrar com voz estentória que ele era Satã, Satã em pessoa, eu não tinha medo, pois um boi, eu sei onde atingi-lo se seus mugidos mais terríveis não me impediram de sangrá-lo com toda competência, conforme meu pai fazia. Há um passe tão simples, que uma criança poderia lhes cortar a carótida, quando estas fúrias avançam de cabeça para baixo, e até, com um pouco de sangue frio, pode-se espetá-las entre as espáduas, o que lhes faz caírem de joelhos e esvair-se pelas ventas. Fui então correndo me encostar num tronco de árvore e esperei o monstro, firme nos meus pés. Estava muito calmo e aquele boi, querendo me chifrar, me fazia rir. (*op. cit.*, p. 184)

No filme, talvez por influência da presença do ator conhecido por encarnar vilões em chanchadas, a cena tem os mesmos ares de uma comédia da Atlântida⁹⁰ e se afasta da narrativa de Cendrars para ir em direção a um jogo cênico *anti-grandguignolesque*, no qual o humor pelo excesso se apresenta como regra em escolha estética que parece estar próxima do *camp*. Jargão estético que recebe atenção e foco de Susan Sontag em seu livro *Notes on camp*, o *camp* é descrito pela autora como algo que “é uma visão do mundo em termos de estilo - mas um tipo particular de estilo. É o amor ao exagero, do ‘que não pertence’, das coisas-sendo-o-que-elas-não-são” (SONTAG, 2018, p. 8). Grey se desenvolve com fluidez dentro desta premissa aberta pelo *camp* e, como performer e persona conhecida do cinema brasileiro, conquistou direito pleno de se expressar desta forma. No entanto, há um deslocamento do próprio *camp* no meio das demais escolhas da direção para um retrato dramaticamente poético da relação entre Febrônio, a Santa Loura e o Demônio.

Em meio a efeitos de aparição e desaparecimento em corte seco, a Santa Loura surge abençoando um Febrônio louco numa floresta junto ao Pão de Açúcar. Já ostenta suas tatuagens de “Eis o filho da luz” e “DCVXVI”, em absoluta escolha de liberdade poética, visto que, naquele momento, ele ainda estava por receber a missão da Santa que motivaria as marcas em seu corpo. Febrônio, descontrolado, bate a cabeça na pedra até perceber a presença da Santa. “Sou tua mãe. Sou a virgem Maria Santíssima”, ela se apresenta ao Filho da Luz

⁹⁰ Falar sobre o estúdio atlântida

embranquecido e sorridente desdentado. Dada a missão divina, Febrônio saca uma espada e repete “ao acordar, tenho que começar tudo de novo.”⁹¹ Em seguida, em mais uma sequência ao estilo de chanchadas, está junto ao mar e simula escrever seu livro enquanto esbraveja os cânticos de braços abertos e lançando as páginas ao mar. Anoitece, e o Príncipe do Fogo encontra o demônio que prevê que, caso ele escrevesse o livro, sofreria torturas e espancamentos. Insertos rápidos, com menos de um segundo, mostram a santa sobre uma das pedras, durante o dia, em posição de defesa como se estivesse tentando proteger Febrônio do demônio. Febrônio entrega as páginas do livro ao demônio que lê em voz alta, mas a voz em si não é mais a do ator Wilson Grey, como se Febrônio fosse agora aquele que detinha o poder das palavras, o ventríloquo descrito por Cendrars. Em desespero, o demônio larga as páginas e grita “Mas não estou entendendo nada!”⁹². A cena corta subitamente para a pedra junto ao mar onde está a Santa e, aos seus pés, Febrônio, agora sem tatuagens. Usando esvoaçantes roupas brancas, a Santa complementa a missão, indicando que o Filho da Luz deveria tatuar e matar dez jovens. A narrativa passa logo a Febrônio aliciando um jovem para “participar de uma oferenda ao altíssimo Deus-Vivo”.⁹³ Não se menciona nem Alamiro e nem Jonjoca e, assim, na pressa em voltar logo ao universo de Cendrars no carnaval, o filme objetifica as vítimas tal qual o assassino faria. Novo corte brusco e, fazendo uso de cortes em efeito *kulechev*, Febrônio está nu e com a espada em riste lutando com um pacífico boi chifrudo cor de caramelo. O delírio passa para Febrônio correndo em direção a sua vítima e lhe decepa a cabeça com a lâmina. A cabeça voa longe. Em busca de um *shock value*, o filme altera a forma como Febrônio matou suas vítimas. Como se respondendo a uma demanda por sangue do público, Sette se põe a fazer uma cartunesca relação entre o boi real degolado no início da sequência e a cabeça humana falsa atravessando o quadro. No final da narrativa, Febrônio está na sua cela da prisão. Nu e diante de uma pequena fogueira que recebe as páginas de seu livro. Cendrars entra novamente, como se a cena tivesse reiniciado. Apresenta-se novamente e Febrônio ataca, como descrito no início da narrativa escrita pelo Francês. No entanto, parece querer atacar Cendrars, quando, na narrativa do poeta, a intenção do ato violento é contra os carcereiros. A porta da cela é fechada e a sequência encerra com outro entalhe na fachada de pedra com a expressão *Criminosos Corrigere*.

Embora a obra de Sette busque conquistar espaço para exercitar uma liberdade poética em sua narrativa, os deslizos éticos são tamanhos que ele dificilmente ganha direito pleno para

⁹¹ Transcrição do filme *100% Brasileiro*.

⁹² *idem*

⁹³ *idem*

aplicar as formas escolhidas. Ao retratar Blaise retratando Febrônio, é certo que se admite um processo de camadas da expressão *traduttore tradittore*⁹⁴ e diversos pontos essenciais de debate vão sendo esfacelados no caminho, deixando apenas uma trilha de migalhas misturada à poeira onde já não se distingue mais origem ou destino. Naturalmente, uma transposição não requer respeito absoluto ao material de origem, seja em informação ou essência, desde que guardados e expostos os devidos pactos de dramatização. Neste caso, as traições se acumulam e formam uma compilação de ações prontas para um questionamento de suas intenções. No filme em questão, Sette parece ignorar até mesmo o desejo de curiosidade do personagem central (Cendrars) pela figura de Febrônio. Em contraponto, a narrativa do próprio Blaise, seja por maior domínio de sua arte ou seja por distanciamento natural ao seu olhar estrangeiro, demonstra um respeito não ao assassino, mas ao desejo de retrato de facetas da humanidade que encontram em Febrônio uma miríade de contradições e paradoxos. Um homem que carregava a mitologia de uma religião própria, o talento torpe para a poesia xamânica e uma visão de mundo monomaniaca. Tudo isso fazia com que ele mesmo fosse um novo e singular personagem a ser desvendado pelo viajante Cendrars. O fascínio que Febrônio despertou em Cendrars e Sette, cientes ou não dos embates e alienações culturais, ilustra a tensão entre a necessidade de compreender este “outro-real” e a tendência de moldar essa compreensão a partir de perspectivas pessoais através da arte. Mesmo diante dos equívocos, ambos atravessam os mesmos exercícios da mídia que mostram que a história de Febrônio não é apenas sobre crime e loucura, mas também sobre como a sociedade escolhe ver e narrar seus “monstros”.

6.4. O Macunaímico e as transmutações de tabu em totem

No livro *Crimes à moda antiga*, o escritor Valêncio Xavier exercita o seu fascínio por narrativas policiais em um compilado de delitos e atrocidades registradas em periódicos brasileiros nos séculos XIX e XX. O autor dedica uma seção de excertos à história de Febrônio que, ao lado de outros nomes no índice, compõe um rol de criminosos brasileiros reunidos muito mais como uma coleção de idiossincrasias de um povo do que por suas violações. Como observa Schollhammer (2013), “Descrever a violência do Brasil é, no projeto de Xavier, uma maneira de fazer um raio-X do país e da cultura em que se vive, ao pressupor que a sociedade se caracteriza pelas suas transgressões” (p. 38). A instigante ausência de equilíbrios éticos em

⁹⁴ "Tradutor Traidor", expressão em italiano que se refere a característica de afastamento de algum sentido do texto em sua língua original quando traduzido para outra língua.

narrativas parece ser uma constante na literatura e no cinema brasileiro. A dubiedade do personagem título de *Macunaíma* - o herói sem nenhum caráter - encontra pontos de tangência com Febrônio que são, no mínimo, estimulantes, ainda mais quando se considera a suposição de que Mário de Andrade se inspirou na história de Febrônio para escrever sua obra, lançada um ano depois da prisão do “Filho da Luz”. Pode-se compreender a transposição cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade como uma narrativa documental de um personagem fictício. Esse personagem não busca trazer redenção ou culpabilização, mas uma consistente celebração dionisíaca das complexidades de uma cultura, representando sua essência sem jamais esquecer suas idiossincrasias. Tendo como objetivo neste subcapítulo a análise da interseção entre as figuras de Febrônio Índio do Brasil e Macunaíma, aqui são explorados prismas que mostram como ambos personagens representam as complexidades e contradições da cultura brasileira. Na busca por entender a influência de narrativas arturianas na construção dessas figuras, percebe-se que a alegoria representada em *Macunaíma* e o personagem Febrônio não servem como fiéis de balança ética. No entanto, representam figuras que escrevem valores equívocos em pesos que resultam em questionamento externo de valores das medidas. Não buscam equilíbrio, mas visam questionar o que traz equilíbrio.

Mas que papel desempenha Macunaíma nesse processo? O de vítima? Nesse caso, o lance retórico final estaria procurando dar ressonância à dimensão de abandono, de fragilidade do herói, pondo Macunaíma como sacrificado pelo Brasil, pelo trópico, por tudo o que o patriotismo idealiza. Mas não é bem esse o contexto da morte de Macunaíma e não existe movimento, dentro do filme, que prepare a assimilação da personagem como vítima. Além do mais, não estamos propriamente solidários com ele nesse momento. Pelo contrário, se existe alguma preparação anterior, ela vem do julgamento expresso no gesto dos irmãos – eles não o abandonam gratuitamente. Há, na origem da inversão, uma (derradeira) mentira e a retórica final coroa o movimento de condenação do herói. No entanto, se o sentido procurado é o de “desmistificar” a personagem, por que fazer uso dessa associação com um ufanismo verde-oliva no momento em que morre a figura tão distante da ideia de Ordem e Progresso? Assim pensado, o final projeta nas costas de Macunaíma toda a carga de rejeição aos mitos nacionalistas apropriados pelo regime militar: a exaltação da natureza e do heroísmo, o mito do paraíso tropical e do grande destino da nação. (XAVIER, 2013, p. 214)

A relação de “vítima que não suscita empatia” está presente tanto em Macunaíma quanto no caso Febrônio. É notório o fascínio de Valêncio Xavier por narrativas criminais e, em particular, pela história do “Filho da Luz”, que recebe um capítulo na coletânea *Crimes à Moda Antiga*, lançada pelo autor em 2004. O segmento, que é uma revisão do artigo que Xavier escreveu para a revista *Panorama*, ocupa um lugar curioso no espectro poético por transitar entre a ficção e o relato jornalístico, entre a prosa poética e o relato factual de memória. Em outras palavras, surge novamente o “outro-real”. Essas áreas cinzentas são justamente as vias

trafegadas pelas narrativas dos eventos que cercam Febrônio Índio do Brasil, construções mitológicas sobre um homem infame.

O artigo original da *Panorama* ocupa seis páginas, acompanhadas de ilustrações de Nelson Padrella e Retamozzo, na edição lançada em maio de 1979. Com o título “Aí vem o Febrônio (os crimes do Príncipe do Fogo)” e um selo de “Crimes que abalaram o país”, o texto é publicado no final do período de ostracismo de Febrônio dentro do Manicômio, depois do esquecimento atrás das grades e antes do resgate que aconteceria em matérias jornalísticas do *Jornal do Brasil*⁹⁵. Antes do texto de Xavier, a matéria anterior que desenvolve com algum volume sobre o encarceramento de Febrônio foi publicada na revista *Mundo Ilustrado*, em 1956. Ainda assim, o foco da matéria não é a figura de Febrônio, mas as condições gerais do Manicômio Judiciário. Ou seja, entre uma e outra há um hiato de 23 anos de registros sobre a vida de cárcere do “Príncipe do Fogo”.

Tanto o texto fragmentado em parágrafos episódicos de Xavier⁹⁶, quanto as ilustrações abstratas de Pedrella e Retamozzo, com referências quase subliminares às insígnias tatuadas de Febrônio, mostram que a matéria se distancia em seu regime estético das demais da revista. Todas as outras páginas se caracterizam por registros jornalísticos tradicionais do período, mas o ensaio de Xavier está em um lugar entre a experimentação literária e o registro factual. Esse afastamento proporciona ao leitor um ambiente distinto da busca por informação objetiva, assumindo-se claramente como uma obra artística que filtra os fatos por meio de uma manifesta subjetividade. Diferente dos pactos de jornalismo da década de 1920, quando os textos encampavam estilos narrativos que emulavam uma romantização ainda que pretendendo priorizar a informação factual, Xavier assume desde o início sua postura de escrita na qual o personagem é visivelmente dramatizado:

Outubro de 1926, perto do sopé do Pão de Açúcar, um homem nu circula pelas ruas. É mulato escuro, tem trinta e um anos de idade, compleição forte, pele fina e elástica. Não tem pelos, nem no peito nem nas coxas. No peito leva a tatuagem EIS O FILHO DA LUZ, no torso, mais abaixo, quase dando a volta no corpo, tem tatuado os dizeres DCVXVI, em grandes letras vermelhas, numa altura que vai do umbigo às mamilas. Em confronto com os cabelos grandes e eriçados, tem poucos fios de barba e bigodes mas suas sobrancelhas fortes quase se juntam por cima do nariz grosso e achatado. Os órgãos genitais são ed tamanho natural, os dentes são bastante cariados, "o que é muito repugnante num negro, tornando sua boca irremediavelmente murcha, obscena" Como um eunuco, sua bacia é larga, as nádegas arredondadas, as mamicas crescidas. A polícia carrega o mulato para o Pavilhão de Observações do Hospital e dali sendo

⁹⁵ A matéria "Preso que assustou o Rio é esquecido no manicômio", foi publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de maio de 1983. Entre o texto de Valêncio para a *Panorama* e esta matéria, são poucas as referências a Febrônio e nenhuma ligada a ele como um interno ainda vivo.

⁹⁶ Emulando um formato de colagens que consagrara o estilo de Xavier em obras como *O Mez da Grippe*.

identificado como Febrônio Índio do Brasil e, no livro de registro, consta o seguinte: “Encontrado completamente despido explica que, sem dinheiro sem moradia e sem destino, procurava descansar o corpo. Como os filósofos antigos, estava em altas cogitações, que constituirão seu livro *Revelações do Príncipe do Fogo*”. (Xavier, em *Panorama*, p. 9)

Febrônio carrega em sua biografia pontos de tangência com as passagens delirantes da *Terra do Sol* ou com o pavor público da *Luz Vermelha*. No entanto, é no misticismo pluricultural de Mário de Andrade em *Macunaíma*, um romance deliberadamente com ânsias de construção cultural nacional, em que vemos paralelos não apenas temporais, mas, acima de tudo, de uma identidade desprovida de maniqueísmos e repleta de contradições, que se torna possível ver Febrônio representado em *Macunaíma* e vice-versa.

Mário de Andrade vai se retirando da garra da história diacrônica. A identidade brasileira nasce aqui no fundo do mato-virgem: esse “fundo” é usado no sentido quantitativo, ou seja, refere-se ao âmago do Brasil. (...) A figura principal, o herói *Macunaíma*, nasce fora dos restritos temporais e históricos num espaço local (na terra). Assim o texto sugere que o âmago da identidade brasileira é localizado não no espaço temporal, mas num espaço geográfico, um espaço da simultaneidade. (NIELSON, 2008, p. 130)

Esse espaço de nascimento do anti-herói de Andrade é reconhecível como o mesmo lugar de criação dos protagonistas de Glauber, de Sganzerla, entre outros. Por terem origem na mesma terra criativa do personagem de Andrade, todos se tratam de personagens refletidos em novas obras e, por consequência, constroem novas facetas da cultura e identidade brasileiras através do cinema. Há um consenso global que traz como núcleo de sua experiência a narrativa de histórias daqueles que atravessam o que é proibido. Assim, o público se projeta para dentro do ambiente artificial e seguro para quebrar de pactos éticos sem temor de consequências.

O olhar distanciado, embora lírico, da prosa narrativa de Valêncio não encontrou a oportunidade de dialogar com o afeto às letras que Mário de Andrade teve pela obra literária de Febrônio. Como já foi visto em capítulo anterior, Mário narra, em artigo publicado no *Estado de São Paulo* em 12 de novembro de 1939, que um exemplar chegou às suas mãos, casualmente, apenas 12 anos após os crimes do “Filho da Luz”:

Recentemente caiu nas mãos o livrinho de uma dessas santidades neo- protestantes que me deixou no maior dos entusiasmos. Foi publicado em 1926 no Tipografia que então ficava na Rua São Pedro, aqui no Rio, que senti intitula “As Revelações do Príncipe do Fogo”. Talvez alguns leitores estejam lembrados do seu autor, nada mais nada menos que o sinistro Febrônio, que encheu algum tempo a crônica policial do país. Ele mesmo, pelo que me contou o amigo que me forneceu o exemplar, o próprio

Febrônio quando ainda aparentemente normal, é quem andava vendendo as admiráveis revelações pelos cafés e bares baratos do rio.⁹⁷

Encontra-se apenas no campo da especulação que esse amigo anônimo seja uma liberdade poética que o pai do modernismo faz uso para não assumir que possuía um exemplar do livro proibido de Febrônio que escapou à destruição e a queima do restante do estoque em 1927. No entanto, da mesma forma que Mário expressa sua admiração pela força poética do “sinistro Febrônio”, observa-se uma tangência estética, assim como uma curiosa afinação cronológica entre o circo midiático do Índio do Brasil e o lançamento daquela que é uma das obras mais emblemáticas de Andrade: *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*.

O lançamento da primeira edição de *Macunaíma* aconteceu em 1928. Não se pretende aqui sugerir que a obra de Mário de Andrade seja resultado de uma inspiração direta da figura de Febrônio Índio do Brasil. A própria cronologia dos fatos, embora próxima, não permite supor que *Macunaíma* seja resultado do impacto midiático da figura de Febrônio, tendo em vista que Mário de Andrade escreveu a obra em “seis dias de trabalho ininterruptos, durante umas férias de fim de ano, em dezembro de 1926; corrigido e aumentado em janeiro de 1927; publicado em 1928” (MELLO E SOUSA, 2023, p. 9). No entanto, é certo que existem espaços estéticos compartilhados entre as narrativas, para que se possa apontar que elas, uma sendo factual e outra literária, estão carregadas de diversos elementos de um zeitgeist do final da década de 1920, da mesma forma que o olhar de espetacularização da violência a partir do *Grand Guignol* se reflete na narrativa jornalística em torno das mortes de Alamiro e Jonjoca.

Blaise e Xavier, cada qual em seu estilo e tempo, mitificaram a figura de Febrônio. Em sua tese de 2003, “Rastros Freudianos em Mário de Andrade”, Vanessa Nahas Riaviz sugere um apontamento de rotas para estabelecer paralelos entre a folclorização de Febrônio e a construção literária da figura neo-mitológica de Macunaíma. A autora traça paralelos preciosos entre psicanálise e literatura, com inevitáveis passagens entre o modernista e o *scelerado*:

Mulato, pobre, sem instrução, acusado de vadiagem, roubo, fraude, suborno, assassinato, Febrônio, aquele que escreve suas revelações, se transmuta em “Príncipe do fogo”, quiçá nosso herói sem nenhum caráter. O mulato que se quis Índio de nome, saído do interior de Minas, vagando pelas cidades grandes, perdido, sem lugar, encontrará no chamado de Deus um caminho a seguir. (RIAVIZ, 2003, p. 97)

A autora acrescenta ainda em nota de rodapé a esta citação que “Talvez, pudéssemos aproximar Febrônio de Macunaíma, sobretudo no tocante ao aspecto cultural, no qual se destaca o caráter de hibridismo de ambos”⁹⁸. Seus paralelos encontram fundamentação de

⁹⁷ Mário de Andrade em “O Poeta Místico”, *O Estado de São Paulo*, 12 de novembro de 1939.

⁹⁸ idem

forma indireta, porém sólida, a partir da leitura do livro *O Tupi e o Alaúde*, no qual, entre outras reflexões, a autora Gilda de Mello e Souza traça pontos de tangência entre a obra de Mário de Andrade e romances arturianos. Como mencionado anteriormente, a obra foi resultado de um exercício lúdico sobre linguagem e mescla e reinterpretação de elementos mitológicos do imaginário da cultura brasileira. Mesmo sendo considerado hoje um divisor de águas na literatura nacional, o tempo exíguo e a inicial intenção descompromissada de Mário de Andrade fizeram com que o modernista encarasse a obra inicialmente como resultado de um passatempo de férias. No entanto, aos poucos ele foi compreendendo que o resultado havia sido uma orgânica criação a partir de experiências contínuas com o que se estava tentando propor como a complexa formação de uma identidade brasileira. A década de 1920 foi um período durante o qual se verificaram diversas tentativas de descolonização cultural e descoberta de novas identidades de uma nação. Embora os livros escolares definam o ano de 1822 como a data da independência de Portugal, é gritante a evidência de que um verdadeiro desligamento da corte é algo muito mais complexo do que brados de futuros imperadores às margens de riachos. A Semana de Arte Moderna aconteceu exatamente um século após a entrada na era do Brasil Império e 33 anos após o início do processo de criação da República no país, não sem uma série de outros revezes no meio do caminho. Apenas então, Mário de Andrade, acompanhado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos e outros do grupo, viram a necessidade emergencial de tentar estabelecer caminhos em direção à compreensão do que se formava como identidade cultural brasileira. Na mesma toada, do outro lado do Atlântico, William Butler Yeats liderava um grupo de artistas que tentava buscar a essência da cultura irlandesa, após a independência do Reino Unido, quebrando séculos de colonização com a formação do primeiro governo de ruptura em janeiro de 1919. Yeats foi um dos poetas mais proeminentes do Renascimento Celta, uma figura-chave na literatura irlandesa do século XX. O poeta desempenhou um papel crucial ao usar a arte como meio de estabelecer e fortalecer a identidade cultural irlandesa durante um período em que a Irlanda estava lutando pela independência política e procurava redefinir sua identidade nacional. Yeats frequentemente explorou temas mitológicos e folclóricos irlandeses, incorporando elementos da tradição oral em suas poesias e peças teatrais. O poeta era um militante, quase com características de missionário em sua vida como artista, ao se dedicar à propagação de sua crença de que a arte poderia ser uma ferramenta poderosa para conectar o povo irlandês às suas raízes culturais e contribuir para a formação de uma identidade nacional distintiva. É também nesta década que se vê uma contínua convergência entre linguagens. Para Mello e Sousa (2023),

(...) da imaginação coletiva as leituras que faz de etnografia, folclore, psicanálise; o escritor (Mário de Andrade) mergulha a fundo no longo debate do período sobre a mentalidade primitiva, procurando retirar do confronto de Tylor, Lévy-Brühl e Frazer algumas conclusões que auxiliem a compreender os nossos processos coletivos de criação (p. 11).

Da mesma forma, os caminhos pavimentados pelos modernistas brasileiros levaram o autor de *Macunaíma* a assumir que a obra, que começara como um exercício da “preguiça”⁹⁹ das férias, de fato estava plena de “intenções, referências seguradas, símbolos e tudo isso definia os elementos de uma psicologia própria de uma cultura nacional e de uma filosofia que oscilava entre ‘otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso’, entre a confiança na providência e a energia do projeto” (MELLO E SOUSA, 2023, p. 10). *Macunaíma*, como personagem e obra, apresenta em sua alma um dos mais referenciais ideais do Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade, quando diz “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2017, p. 39). Compreender as formas de *mélange* cultural através de apropriações que se transmutam em novas identidades é a base do pensamento modernista sob a ótica da antropofagia. Nesse sentido, compreendemos que a essência da criação que parte dessa leitura é resultado de um compilado de influências da cultura nativa, da cultura africana e da cultura europeia, tudo em uma coisa só. A compreensão dessa reflexão como parte de um regime estético¹⁰⁰ que serve para dar base à estrutura de *Macunaíma* também é ferramenta para compreender a trajetória de Febrônio. Negro, autodenominado índio, obsessivo em representações estéticas e religiosas brancas, não sem dar espaço para outras leituras místicas. Ao longo deste trabalho, fica evidente que não é possível compreender Febrônio apenas pela plataforma do real. É necessário mergulhar nos espaços ficcionais de suas crenças místicas para melhor traçar o perfil do personagem. Essas crenças são resultado de construções culturais dentro da sociedade brasileira das primeiras décadas da

⁹⁹ A “preguiça” é uma palavra central na essência do personagem Macunaíma e a descontração hedonista de férias, nas quais o livro foi escrito, certamente foi um dos direcionadores para as escolhas delineadas por Mário de Andrade para as características do “herói sem nenhum caráter”.

¹⁰⁰ Jacques Rancière refere-se a ideia de um “regime estético” enquanto um modo de organização da arte que rompe com as hierarquias tradicionais, dissolvendo a distinção entre arte e vida e entre diferentes formas de expressão. A arte não é aqui definida por suas regras miméticas ou por suposta função pedagógica, mas por sua capacidade de reconfigurar o sensível, redistribuir o visível e o dizível e criar novas formas de percepção e experiência. O regime estético desloca a arte de uma função utilitária ou representacional para um espaço de emancipação, onde as formas e significados encontram mobilidade constante para que possam ser até mesmo reconfigurados.

era republicana. Pode-se afirmar, na mesma medida, que as escolhas de Mário de Andrade para as desventuras de *Macunaíma* também ocupam esse espaço entre o real e o imaginário:

A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já regidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é no entanto curiosamente inventivo; pois, em vez de recortar com neutralidade nos trechos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade. (MELLO E SOUSA, 2023, p. 10)

A imaginação de Febrônio e o mundo de *Macunaíma* situam estes personagens em campos folclóricos nos quais suas identidades se tornam imprecisas e suas narrativas são impossíveis de caracterizar. Ambos caminham por uma “oscilação semântica que os envolve num halo de indeterminação”(op. cit. p. 33), que nos direciona a reavaliar seus significados continuamente. Mesmo consciente da dubiedade moral descrita pelo título, Mário de Andrade, enquanto narrador de *Macunaíma*, jamais se furta a chamar seu personagem-título de “herói”. Porém, assim como o “filho da luz”, trata-se de “um ser híbrido, cujo corpo já alcançou a plenitude do desenvolvimento adulto, enquanto o cérebro permanece imaturo, preso aos esquemas lógicos do pensamento selvagem”(op. cit. p. 39). As contradições e as ambiguidades dos personagens transcendem características genéticas ou psicológicas. Ambos também são pendulares entre visões diversas do que se entende como “cultura de uma nação”. Em virtualmente tudo que se lê abaixo sobre o personagem *Macunaíma*, fazendo as devidas adequações geográficas (Uraricoera = Jequitinhonha, etc.), também se encaixa com certa precisão a quem foi Febrônio:

Do ponto de vista cultural, Macunaíma é também um personagem ambivalente, dúbio, indeciso, entre duas ordens de valores. É na verdade um homem degradado que não consegue harmonizar duas culturas muito diversas: a do Uraricoera, donde proveio, e a do progresso, onde ocasionalmente foi parar. Usando a terminologia de Marcuse, poderíamos dizer que ele oscila indefinidamente entre o polo de Prometeu e o de Narciso, como fica bastante claro na sua relação com o dinheiro. Na cidade, está inscrito no polo de Prometeu, no âmbito do trabalho, do projeto e da escolha; no entanto, continua tendo com o dinheiro a relação selvagem, dionisíaca — ou de Narciso — baseada nos golpes da sorte, na busca dos tesouros enterrados, na atração pelos jogos de azar. (op. cit., p. 40)

Uma vez evocado Marcuse, compreende-se que o polo de Prometeu representa arquétipos tradicionais do herói trabalhador cujas conquistas se dão por meio de seu empenho ao longo da jornada. Na outra ponta, Narciso - acompanhado na linha racional marcusiana por Orfeu e Dionísio - pertence e é criador de um mundo desprovido de realidade e pautado pelo

impossível. No entanto, suas representações dialogam diretamente com elementos do mundo real sem jamais desejar situar uma moralidade ou um exemplo. Nestes pontos, verificam-se exatamente os mesmos trajetos de Macunaíma/Febrônio. Ambos se vestem com a armadura arturiana do herói em sua jornada, mas suas imagens e atitudes, derradeiramente, não objetivam representações virtuosas. Em vez disso, são rotas desviantes que acabam por delinear com melhor precisão dualidades e inconsistências orgulhosas características não apenas da identidade brasileira como também da experiência humana. “Mas as imagens órfico-narcisistas destroem-na; não comunicam um modo de existir ; estão vinculadas ao inferno e à morte. No máximo, são poéticas, algo para a alma e o coração” (MARCUSE, 1975, p. 209). Embora Febrônio tivesse uma autoimagem de campeão de virtudes, é certo que sua narrativa não corrobora com aspectos da visão que trazia sobre si. Uma contradição que em *Macunaíma* se repete, mas não pela visão do autor que, embora se divirta junto com seu leitor com as ações do personagem, não necessariamente coaduna com as mesmas. As distensões destas forças opostas se afiguram em Marcuse:

Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou a sua imagem. (*op. cit.*, p. 148)

Macunaíma/Febrônio, na ótica orfeica-narcisista de Marcuse, optam por abandonar todos os “esforços de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias que caracterizam a civilização e o progresso simbolizados por Prometeu” (MELLO E SOUSA, 2023, p. 53). Embora apresente continuamente um respeitoso embate com as leituras que Haroldo de Campos traz sobre a obra de Mário de Andrade, Mello e Sousa concorda que, mesmo diante das experimentações de linguagem, Macunaíma se encaixa dentro das estruturas de romances arturianos com heróis que buscam um Graal/Muiraquitã como parte do que julgam ser uma “missão divina”. Na mesma medida, Febrônio afirma categoricamente sobre a missão que lhe foi incumbida pela Santa Loira de escrever seu livro de Revelações e trazer a palavra do Deus-vivo, ainda que com o “emprego da força”. A Santa do filho da luz tem aqui um paralelo na figura feminina de Ci para Macunaíma. Assim como a Santa Loira, Ci também é uma entidade divina que vai deflagrar a missão de resgate da pedra no herói sem caráter. Em amálgamas edipianos das figuras femininas, santa e mãe têm suas imagens se atravessando uma à outra. A visão de pureza e direcionamento expressa por

Febrônio em seu evangelho determina comparações entre essas personagens e corpos celestes. Mário de Andrade faz uso da mesma medida de comparação da personagem feminina que dá início à chamada para a ação na jornada do herói, quando narra a partida de Ci após a entrega do muiraquitã:

Terminada a função a companheira de Macunaíma, toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro. (ANDRADE, 2021, p. 29)

Novamente, é importante ressaltar que não se defende aqui a possibilidade de que Mário de Andrade tenha buscado referência em Febrônio Índio do Brasil para a criação de seu personagem literário icônico. Verifica-se, no entanto, a presença deste e de outros pontos tangentes nas narrativas e nas representações das jornadas de ambos. Os dois personagens têm como missão principal a descoberta de uma identidade própria, e ambos fazem uso de recursos escusos para tentar conseguir isso. São jornadas por uma mesma terra, mas em planos diferentes. Um caminha pela liberdade do pacto ficcional, e o outro caminha liberto e à parte de conceitos do que é real. Na mente de cada um deles, são heróis. Como tal, cabem no formato da narrativa arturiana. Febrônio até mesmo se autoproclama “Príncipe” no título de seu evangelho, buscando, assim, não só ser um profeta que traz revelações, mas também se encaixar em uma lista de nomenclaturas europeizadas na forma narrativa arturiana, o que, por conseguinte, também traz a demandada majestade e adequação social que justificam tarefas espirituais. Os entrelaces entre nobreza do ponto de vista colonizador trabalham invisivelmente em culturas de países colonizados como articuladores de amparo para processos de conquistas materiais e espirituais. No caso de Macunaíma, sua trajetória é marcada por encontros com entidades divinas. Se Febrônio teve a visão da “Santa Loira”, Macunaíma teve as relações divinas com “Ci”. Se Febrônio teve os embates com um demônio, Macunaíma tinha o gigante Piaimã. Se Febrônio tentou justificar sua missão ao escrever as “revelações do príncipe do fogo”, Macunaíma se transformou em escritor parnasiano e culto para escrever a “carta para Icamiabas”. Não são poucos os paralelos de jornada heroica entre os dois personagens. Se ainda trouxermos para a discussão o campo dos delírios insanos de um herói autoimaginado, fatalmente esbarramos na criação de Cervantes:

Em resumo, Macunaíma é, sob muitos aspectos, a carnaval do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isso não permite identificá-lo à figura mais perfeita do Cavaleiro andante, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo do personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que

se estabelece entre heroísmo despendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em de Mario de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da negação, da paródia: Macunaíma é dominado pelo medo e a suas folgas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização. (*op. cit.*, p. 77)



Figura 17. Desenho de Febrônio representando o dragão. Publicado na revista *Panorama*, Maio de 1979.

A “missão” divina está também em Febrônio, manifestada de forma violenta e criminosa, mas ainda assim evidente. Como parte da iconografia medieval de narrativa heroica, a figura do dragão é elemento reiteradamente partícipe dos espaços de antagonismo e na figura de adversário, inclusive pela interpretação judaico cristã. “Ao longo do Novo Testamento, *Satanas* significava o Diabo, e em Apocalipse xii. 9 foi descrito como “o grande dragão... aquela velha serpente, chamada o Diabo, e Satanás... lançado para a terra e seus anjos... com ele.”¹⁰¹. Além do mencionado, a correlação entre dragões e demônios surge diversas outras vezes dentro de mitologias ocidentais. Nas mitologias ocidentais, o dragão frequentemente representa um grande desafio, um adversário que simboliza forças malignas, o caos, e os obstáculos que o herói deve superar. Esta luta contra o dragão não é apenas física, mas sobretudo espiritual e moral, refletindo uma batalha interna maniqueísta entre ordem e caos. Durante a Idade Média, o dragão era frequentemente retratado em obras de arte, manuscritos iluminados e vitrais, simbolizando o mal, a heresia e os desafios espirituais. O caso mais emblemático de São Jorge matando o dragão é uma propaganda cristã que difunde a ideia da

¹⁰¹ No original: *Throughout the New Testament, Satanás meant the Devil, and in Revelation xii. 9 was described as “the great dragon (...) that old serpent, called the Devil, and Satan (...) cast out into the earth, and his angels (...) with him”.* (HOPE ROBBINS, 2015, p. 211).

virtude e da fé sobre o pecado e o mal. Uma representação visual que ajuda a moldar a percepção cultural da luta heroica e da necessidade de redenção. Na tradição judaico-cristã, especialmente no Apocalipse, o dragão é frequentemente identificado com Satanás, representando as forças do mal que devem ser derrotadas para alcançar a salvação. Esta interpretação molda a visão ocidental do dragão como um adversário espiritual e moral, um símbolo de tentação e pecado que o indivíduo deve superar para alcançar a redenção. Na narrativa de Febrônio, essa luta contra o dragão pode ser vista como uma alegoria de sua própria batalha espiritual, buscando justificar suas ações e encontrar um sentido de redenção em meio a suas tribulações. O próprio Febrônio narra, conforme entrevistas para o psiquiatra Heitor Carrilho que, em seus delírios místicos havia enfrentado um dragão como prova e etapa de sua jornada heroica:

Em quasi todos os desenhos que nos forneceu, Febrônio, porém, representa Sempre 'a figura sinistra do "gênio do mal", ora symbolisada em um dragão, ora no Lucifer, motivo obrigado de quasi todos os seus desenhos, que é sempre provido de especie de tentáculos ameaçadores ou de espadas. Como 'quer que seja, ha nos seus desenhos e nas inscrições que os rodeiam, sempre a figura sinistra de "alguem" que representa a violência e de quem é necessário fugir ou libertar-se, procurando um ideal mystico. Num desses desenhos, ha a um subterraneo em cuja entrada se depara a palavra - Fortaleza; dentro do mesmo, se acha o Lucifer de sempre, cercado de uma rede de canaes por onde devem trafegar canoas. (CARRILLHO, 1930, p. 138)

As descrições dramáticas do confronto são tão vívidas quanto as construções do universo mítico de Mário de Andrade. Para o psiquiatra, Febrônio escreve sobre sua luta contra o dragão que "Eu, Febrônio, não te dou glória porque sou alma de ladrão!" E, em certo trecho, pergunta: "qual o maior Bode!""! Elle, Lucifer, ou a Luz"? Resposta: Devo ser verdadeiro, apesar de ser uma de suas innumeradas victimas" (idem). Nos mesmos campos de antagonismo, Mário de Andrade oferece a Macunaíma a figura de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente. No entanto, o autor subverte as representações preestabelecidas do maniqueísmo eurocêntrico e faz com que Macunaíma, em sua jornada, encontre Exu e use sua influência para combater e torturar seu adversário.

Em uma face da moeda está Febrônio, tentando equilibrar em seus delírios toda a carga cultural que faz parte da construção da identidade múltipla brasileira, apresentando-se de forma criminosa e trágica em medidas equivalentes. No outro lado, está a criação de Mário de Andrade, que "se inscreve nessa linhagem dialógica e representa o ponto extremo de um conflito, cuja ação se projeta em dois planos simultâneos, não mais do amor e da guerra, mas da

atração da Europa e da fidelidade ao Brasil” (MELLO E SOUSA, 2023, p. 81), estabelecendo-se como uma identidade nacional decididamente amorfa, com elementos lúdicos e sem caráter. Um é o louco e o outro é o malandro, havendo linhas tênues entre as duas condições sob a ótica da subversão de valores sociais preestabelecidos.

Os desvirtuamentos, no entanto, também podem ser observados sob a ótica do pensamento artístico do período, a partir da qual se pode entender que “Macunaíma foi tomado — e continua sendo até hoje — como um livro afirmativo, antropofágico, isto é, como a devoração acrítica dos valores europeus pela vitalidade da cultura brasileira” (op. cit. p. 84). O processo orgânico de reorganização de significados, tanto na missão de Macunaíma quanto naquela de Febrônio, espelha-se em passagens do Manifesto Antropófago, com possibilidade particular de leitura na passagem “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 2017, p. 42).

Por meio dos processos de ressignificação promovidos pelo pensamento artístico dos modernistas, conceitos éticos são colocados à prova. Signos místicos se fundem e podem encontrar uma transmutação de sentido de linguagem. O “tabu” se transformando em “totem” é uma das expressões imagéticas mais sinalizadoras das rupturas sociais propostas pelas visões de Macunaíma/Febrônio e mostra a inescapável necessidade que os personagens carregam em suas ações sem-caráter. É justamente quando o personagem sucumbe à norma social que ele perde sua essência. Nestas faixas de diálogo com o mundo exterior, os personagens vestem facetas diversas que tentam buscar uma ponte entre os anseios das duas partes. Essas vestimentas servem de máscaras em camadas diversas. São, conforme Mello e Sousa (2023), “máscaras de uma realidade primeira”, que

fazem parte da nossa sinceridade total; representa uma falsificação de valores, porém fecunda e necessária, indispensável "para que a forma social se organize e corra em elevação moral normativa", portanto, uma vez passada vertigem, Macunaíma deveria ter dominado "com paciência atenção "os seus desejos profundos opondo a eles o seu "ser de ficção ", a sua máscara, enfim, a personalidade social. Foi por não ter tido a energia de assumir o destino escolhido que a parte final do sonho se prolonga na representação alegórica de uma punição (p. 83).

Entre essas camadas de diálogo com o mundo externo e o mundo ideal desses personagens, compreende-se também o atrito entre os elementos dicotômicos da *langue* e da *parole*. A obra de Mário de Andrade é notória por repensar o próprio conceito de linguagem, amalgamando elementos de linguagens diversas com origens etimológicas variadas e usadas

intencionalmente como um elemento vertiginoso de compreensão das fusões culturais verificadas na identidade brasileira. Tome-se como exemplo a passagem do capítulo VII, que mergulha em liberdades poéticas no título da Macumba, fazendo uso de elementos linguísticos e mitologias referentes à iconografia mística afro-brasileira:

E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim: — Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar:

— Ôh Olorung!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata continuava:

— Ô Boto-tucuxi!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Docinho numa reza mui monótona.

— Ô Iemanjá! Anamburucu! e Oxum! três Mães-d'água!

— Va-mo sa-ra-vá! (...) (ANDRADE, 2021, pp. 63-64)

A fusão de elementos linguísticos de diferentes origens etimológicas na narrativa de *Macunaíma* de Mário de Andrade contribui significativamente para a complexidade e a riqueza do texto. A obra se destaca pelo uso heterogêneo da linguagem que incorpora termos e expressões de diferentes idiomas e dialetos, incluindo o português arcaico, o tupi-guarani, o africano e o europeu, criando uma colcha de retalhos linguística. Cada palavra e cada expressão carregam um peso histórico e cultural. A comparação de *Macunaíma* com outras obras literárias do mesmo período revela a singularidade da abordagem de Mário de Andrade. Enquanto muitos autores da época, mesmo modernistas, buscavam uma linguagem mais homogênea e europeizada, Andrade opta aqui por celebrar a heterogeneidade linguística brasileira. Obras como *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, traçam caminhos e temas semelhantes, mas a abordagem linguística de Andrade tem distinção particular por sua radicalidade. Andrade adota a linguagem como uma ferramenta não apenas formal mas também narrativa. Ao retornar, então, ao início do livro, Mário de Andrade passeia por ambientes assumidamente fantásticos e imprecisos de população nativa e usa terminologias que, se ditas em voz alta, transforma tudo em mera poluição sonora, sem significado para os ouvidos educados em um direcionamento europeizado:

Ora depois de todos comerem a anta de Macunaíma a fome bateu no mocambo. Caça, ninguém não pegava caça mais, nem algum tatu-galinha aparecia! e por causa de Maanape ter matado um boto pra comerem, o sapo cunauaru chamado Maraguigana pai do boto ficou enfezado. Mandou a enchente e o milharal apodreceu. Comeram tudo, até a crueira dura se acabou e o fogaréu de noite e dia não moqueava nada não, era só pra remediar a friagem que caiu. Não havia pra gente assar nele nem uma isca de jabá. (*op. cit.* p. 15)

Em um caminho semelhante, que joga com o significado mitológico/cultural ocluso e a sonoridade quase desprovida de significado da *langue*, Febrônio também escreve em suas revelações:

o Santo Tabernaculo- Vivo Oriente, exigiu a posse e o reconhecimento do seu único autorgado, o menino-vivo Oriente, o herdeiro dos sete-trovões que, sem descanso noite e dia, brada com grande voz dizendo:— é vindo do nascente, o anjo-vivente da setima voz creadora, nesta Santa torre de meiga névoa eminenciado, na claridade saudosa, com a que, vós illustram-me; da flôr d'esta mão em agua-viva embebida, recebem, o premio da benção divina. (ÍNDIO DO BRASIL, 1927, p. 17)

Note-se que esta passagem, na cópia de Mário de Andrade, recebeu destaque com um lápis sublinhando as frases, mais uma vez mostrando os pontos de tangência entre os interesses dos dois autores. Nestes jogos nos quais a *langue* se desconstrói, ela passa a ser, portanto, também *parole*. A linguagem entra em implosão para que o discurso possa explodir como uma granada, atingindo tudo em volta. O estudo de Mello e Sousa questiona seguidamente a leitura seminal que Haroldo de Campos fez de *Macunaíma* e, em um desses pontos de divergência, versa sobre a presença desta dicotomia como elemento recorrente da mentalidade criativa da era de ouro das vanguardas dos anos 1920:

Aliás, não me parece exato afirmar, como fez o crítico brasileiro (*Haroldo de Campos*), que é originalidade do projeto artístico de Mário de Andrade consistiu em ter abolido ou suspenso "até o limite do possível" a diferença estrutural fundamental entre *Langue* e *Parole*, para incorporar-la como regra do jogo literário. Pois esta conversão sistemática não era caso uma das constantes mais frequentes da arte moderna? (MELLO E SOUSA, 2023, p. 45)

É, portanto, possível afirmar que o discurso (a *parole*) de Mário de Andrade gera a abolição possível entre as diferenças estruturais e conceituais dos termos de linguagem e discurso “incorporando como regra de seu jogo literário. Daí a ambiguidade fascinante do seu livro que ao mesmo tempo contesta e a testa artificial e anônimo, ‘fato de *parole*’ e ‘fato de *langue*’” (*op. cit.*, p. 43).

Em uma passagem controversa do livro de Mário de Andrade, *Macunaíma* e seus irmãos estão no rio a caminho de São Paulo quando enxergam uma cova cheia d’água no

formato da marca de um pé de gigante. Depois de atracarem e do herói relutar em entrar na água por conta do frio, mergulha para uma transmutação mágica:

(...) a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. (DE ANDRADE, 2021, p. 40)

Assim, Macunaíma perde suas características físicas e não apenas celebra isso, mas encara a inveja dos irmãos que não conseguem atravessar pelo mesmo processo, uma vez que a água “já estava muito suja da negrura do herói”. O Sumé é um personagem da cultura Tupi e supõe-se que seja uma derivação de “São Tomé”, uma vez que a figura surgiu na mitologia durante os períodos de catequese pelos portugueses. O que Mário de Andrade evoca aqui, portanto, é a exigência social de embranquecimento para poder fazer parte do mundo dito civilizado da grande cidade. Macunaíma precisa deixar de ser preto para conseguir pertencer ao novo lugar para onde está indo. Precisa olhar para suas origens com desprezo e causar inveja ao irmão Jiguê por ser agora branco e, portanto, sob a ótica do racismo.

A substituição da aparência original de Macunaíma, negro e selvagem, pela figura bela e aristocrática do herói europeu que o nosso folclore herdou, traduz com admirável eficiência a incapacidade brasileira de se afirmar com autonomia em relação ao modelo ocidental. Mesmo se poderia dizer do pequeno episódio final do livro (página 186), quando prestígio europeu da "princesa muito chique" descolei os olhos de Macunaíma o encanto Agreste de Iriqui, a heroína nacional. (MELLO E SOUSA, 2023, p. 62)

Paralelamente, verifica-se em Febrônio um igual anseio por embranquecimento. Isso se evidencia na relação romântica e de admiração por Jacob Edelman. Os olhos azuis e a pele branca, depois marcada no peito com a inscrição “DCVXVI”, são registrados como a passagem na qual se marca o maior fascínio de Febrônio por outra pessoa. Como se a proximidade com Edelman fosse capaz de transformar o Príncipe do Fogo em alguém cuja missão encontrasse validade. É justamente acompanhado de Edelman que Febrônio se sente validado, muito mais do que antes, e tem sua aventura criminosa de barco até a Ilha Grande. O encanto de Febrônio por uma estética germânica se escancara também na imagem escolhida para ilustrar o seu livro de Revelações. O autor acaba por roubar a imagem da obra *Anjo da Guarda*, do artista alemão Fridolin Leiber (1843-1912), para representar imgeticamente suas visões. O quadro mostra uma imagem idílica em que o anjo do título, representado pela imagem de uma jovem loira de tranças, estende suas mãos em sentido de proteção sobre as cabeças de um casal de crianças que vestem trajes típicos da Baviera. O menino tenta alcançar uma borboleta no ar e a menina

colhe flores. Conhecendo o desfecho da história de Jonjoca, a imagem passa a ter significados aterradores, mas a imaginação mística de Febrônio fazia-o acreditar que ele agia com o intuito do anjo da imagem. Soma-se a isso o já mencionado embranquecimento da Mãe/Santa, cuja missão delegada parece fazer mais sentido pelo fato de ela ser louca, e esta característica estar sempre enunciada a cada vez que ela é mencionada.

Febrônio Índio do Brasil, assim como Macunaíma, é resultado de uma sociedade que se construiu — e segue se construindo — em meio a idiosincrasias, violências, choques e fusões. Sob pontos de vista subjetivos e narrativos, eles são heróis. No afastamento crítico, ambos são desprovidos de caráter.

Macunaíma representa, pois, uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias. Os recursos de composição acentuam em vários níveis — no tratamento do espaço e do tempo ambientação do cenário); na caracterização física, psicológica e cultural dos personagens; na distribuição por simetria inversa dos dois grandes movimentos sintagmáticos básicos; no jogo de oposição de dois dísticos; na significação do episódio principal — uma atenção não resolvida, uma contradição que é erigida em um traço expressivo do trecho. De certo modo o livro é — como define seu a a aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional ", concebida por este motivo "permanente e unida ", na desgeografização intencional do clima, da flora, da fauna, do homem, da lenda e da tradição histórica. (*op. cit.*, p. 84)

Para concluir, em retorno a Marcuse, é perceptível que as imagens de Macunaíma/Febrônio, assim como as de Orfeu/Narciso, surjam como um singular equilíbrio que também se aproxima da dualidade entre Eros e Thanatos. Cada um dos personagens, bem como suas trajetórias, oferece leituras contemplativas para vivências em realidades desprovidas de regras de controle e domínio, mas, sim, de atalhos sem-caráter que vislumbram uma liberdade que “desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza”(MARCUSE, 1975. p. 149). Da mesma forma que Mário de Andrade propõe acompanhar a jornada de Macunaíma com distância de julgamentos éticos e morais, ao mesmo tempo em que se mantém uma conexão com o protagonista, a única maneira de compreender com plenitude a trajetória de Febrônio é por meio do mesmo exercício proposto.

6.5. Linha Direta e o jornalismo dramatizado sobre o Filho da Luz

O ambiente notadamente vivo e crepuscular do *outro-real* crepuscular, por sua natureza ambígua, constantemente é campo inescapável para perpassar pela variedade de

nuances na história de Febrônio. O período em que esta tese é redigida testemunha uma profusão e uma natural crescente popularidade de produções audiovisuais focadas em estudos de crimes reais. O formato de *podcast* é o lugar de maior proliferação deste tipo de conteúdo com um sem número de programas dedicados a narrativas e comentários sobre crimes. O estilo tornou-se tão difundido que acabou ganhando um nome no anglicismo: *true crime*. O *podcast Serial*, lançado em 2014 por Sarah Koenig e Julie Snyder, se estabelece como um marco na evolução das narrativas de crimes reais e na consolidação dos *podcasts* como uma nova ferramenta de investigação e comunicação. A primeira temporada, que revisita o caso de Adnan Syed, condenado pelo assassinato de Hae Min Lee, em 1999, fazia uso de uma abordagem na qual a tradição do jornalismo investigativo se mescla com uma estrutura narrativa em série, com paralelo evidente em formatos literários e televisivos de *cliffhangers*¹⁰² ao final de cada episódio. Essa combinação permitiu não apenas o exame detalhado das provas e dos procedimentos judiciais, mas também a problematização de questões mais amplas sobre o sistema de justiça criminal nos Estados Unidos, incluindo suas falhas estruturais e o impacto social das condenações.

A abordagem de Koenig se distingue pela recusa ao sensacionalismo, concentrando-se nas nuances do caso e nas implicações emocionais e humanas para todos os envolvidos, o que não apenas engajou uma audiência global, mas também fomentou debates éticos e acadêmicos sobre a relação entre mídia, verdade histórica e memória. O sucesso de *Serial* transcendeu o entretenimento, gerando repercussões concretas, como a revisão judicial do caso e a eventual anulação da condenação de Syed, em 2022, destacando o potencial dos *podcasts* como veículo de produção e circulação de narrativas históricas críticas. O resultado impulsionou o formato a ser compreendido como um exemplo de como a cultura digital contemporânea reconfigura a maneira como as sociedades revisitam e reinterpretam o seu passado jurídico e social, ao mesmo tempo em que mobiliza novos formatos de investigação histórica. Nesta mesma esteira, no Brasil, destaca-se o *podcast* de Ivan Mizanzuk, que abordou longamente o Caso Evandro, em sua série Projeto Humanos. O trabalho rendeu uma retomada de atenção para o caso que a mídia havia espetacularizado três décadas antes para revisões judiciais. Os *podcasts true crime* são meramente uma reformulação de abordagens feitas em outras mídias. Suas origens estão enraizadas na longa tradição de fascínio público por histórias de crimes reais, que remonta ao jornalismo investigativo e às publicações de tabloides do século XIX. Nos Estados Unidos, esse

¹⁰² O termo *cliffhanger* refere-se a um recurso narrativo com foco em criar suspense ao encerrar uma cena, capítulo ou episódio em que se monta um momento de tensão ou incerteza, com o intuito de conduzir o público a saber o desfecho. A origem do termo remonta à imagem literal de um personagem “pendurado em um penhasco”, comum em folhetins do século XIX, típica em histórias de Charles Dickens.

interesse foi revigorado com o advento de programas de rádio e televisão, como *Unsolved Mysteries* e *America's Most Wanted*, que exploravam casos reais, mas se valendo de estruturas folhetinescas para gerar maior engajamento com os espectadores.

A leitura brasileira para produções com essa mescla de entrevistas, apresentações e dramatizações de crimes reais teve como título mais evidente o programa *Linha Direta*, produzido pela Rede Globo entre 1990 e 2007. O programa consolidou-se ao combinar entretenimento e serviço público, destacando-se inicialmente por utilizar reconstituições dramatizadas como ferramenta para elucidar crimes não resolvidos e estimular a participação do público, encorajando denúncias que muitas vezes resultaram na captura de foragidos. Em sua primeira fase, o programa esteve focado em casos pontuais e sem destaque particular na mídia na ocasião dos crimes que, em geral, eram mais recentes. A partir de 2004, o programa passou a ter especiais mensais com o nome “Linha Direta - Justiça”, o programa passou a revisitar crimes históricos, contextualizando-os dentro de marcos sociais e culturais brasileiros. Essa estrutura narrativa, que explorava tanto o impacto social do crime quanto suas dimensões emocionais, refletia e reforçava o interesse popular por histórias de mistério e justiça, enquanto legitimava a televisão como espaço de produção de memória coletiva e ferramenta de cidadania. Nesta fase, o programa esmerou-se em seu valor de produção para abordar casos notórios como o naufrágio do *Bateau Mouche*, os crimes da Rua Arvoredo, Chico Picadinho, entre outros. Em 20 de novembro de 2004, o programa levou ao ar o episódio sob o título “Febrônio, o Filho da Luz”¹⁰³.

A partir da reformulação do programa em 2004, percebe-se uma dualidade entre a fidelidade documental e a liberdade artística, que cria uma narrativa que simultaneamente informa e dramatiza, resultando numa representação ambígua de Febrônio. Observando os depoimentos das entrevistas e das sequências dramatizadas, registra-se que o episódio tenta equilibrar a objetividade jornalística com uma abordagem mais poética e simbólica, especialmente ao explorar os delírios místicos de Febrônio e sua demonização no imaginário popular. Esse equilíbrio é central para compreender como a figura de Febrônio é construída tanto como um “monstro” infame quanto como um produto das complexas interações entre homossexualidade, misticismo e criminalidade. No desenrolar do episódio, o exercício revela uma sequência de demonstrações de como o *Linha Direta* faz uso de estratégias narrativas e estéticas que oscilam entre representação factual e construção dramatúrgica para criar uma

¹⁰³ O episódio em questão foi analisado aqui a partir de cópia digital feita de gravação pessoal diretamente da transmissão do programa em TV aberta.

narrativa com poder de cativar seu público alvo, ao mesmo tempo em que se pretende problematizar as questões levantadas, trata-se de um padrão constante do formato, assim como cada escolha, seja na dramatização, na seleção de elenco ou na condução narrativa, carrega implicações sobre a forma como o programa aborda questões como racismo, fetichização da violência e tensões entre realidade e o *outro-real*. O Linha Direta não se descola do reforço a estereótipos enquanto busca atrair audiência com elementos sensacionalistas e ritualísticos que perpassam pela história de Febrônio Índio do Brasil.

A estrutura do Linha Direta, tanto em sua primeira fase como no modelo “Justiça”, alternava quatro eixos condutores. O primeiro foca na figura do apresentador Domingos Meirelles e da narração em *off*. Com sua voz grave e expressões severas, o apresentador não se esquivava de trazer uma postura parcial, ainda que de maneira bem mais contida se comparado a outros programas policiais da época como o Aqui Agora. No entanto, o caráter de julgamento explícito era proeminente, ainda que dentro de barreiras pretensamente ponderadas. O contraponto do *voiceover* de Nina de Pádua parece querer trazer uma frieza distante, mas evidentemente o uso de adjetivações coloca o mecanismo em lugar de opinião em sintonia com o apresentador. Esta postura denota uma mudança de paradigma para o jornalismo tradicional da Rede Globo em busca de um segmento público seduzido pelo sensacionalismo presente em emissoras concorrentes. Conforme observa Martins (2005):

A atuação de Domingos Meirelles rompe com esse caráter de neutralidade do apresentador que, mesmo sem assumir seu papel de opinador – de voz editorial do meio ao qual está associado – expressa em sua atuação uma profusão de notações semióticas, observadas tanto na linguagem verbal quanto não-verbal de que faz uso (p. 50).

O segundo eixo condutor é o de entrevistas. Sem mostrar o repórter, o Linha Direta traz cortes de entrevistas com testemunhas, especialistas e outras figuras que pudessem trazer a credibilidade necessária para a contextualização de realismo da narrativa apresentada em cada episódio e também “(...) no intuito de causar um efeito de neutralidade e de obtenção da verdade absoluta do acontecimento” (Martins, 2005, p. 50). O terceiro eixo é o de imagens de arquivo. Em alguns momentos resgatando reportagens da época do crime ou, quando nas narrativas temporalmente mais distantes, com o uso de imagens que pudessem auxiliar na contextualização do período histórico em que o caso havia ocorrido. O quarto eixo, e o que mais distancia o programa de tradições formais de jornalismo na televisão, são as sequências de dramatizações dos casos. Fazendo uso de atores e atrizes dramaticamente potentes em contratos com a TV, sobretudo para telenovelas, a Rede Globo conseguia manter uma qualidade cênica

superior à de outros programas semelhantes, mesmo os originais estadunidenses, com um elenco e também uma razoável qualidade dramática. Para os especiais “Linha Direta Justiça”, havia ainda uma atenção especial à reconstituição de época dos casos ocorridos décadas antes, naturalmente como era o caso de Febrônio. O especial recebeu o título “FEBRÔNIO - O FILHO DA LUZ”, escrito por Charles Peixoto, com texto final de George Moura e Flávio Araújo, direção de Edgard Miranda, Edson Erdmann e Márcio Trigo, sob a direção geral de Milton Abirached.

Antes de passar para uma nova etapa de análise ampla e conceitual do Linha Direta sobre Febrônio, convém traçar aqui uma decupagem técnica do programa. Com uma montagem de registros filmicos mesclados com imagens estéticas da década de 1920, a narradora elenca alguns momentos icônicos do período: a fundação do Partido Comunista, a Semana de Arte Moderna, a revolta dos dezoito do Forte e o impacto dos crimes do “assassino perverso” Febrônio Índio do Brasil. A introdução corta para uma entrevista com o professor da USP, Carlos Augusto Calil, maior responsável pela descoberta de uma cópia de *Revelações* na Biblioteca de Mário de Andrade, relatando sobre o banimento do nome Febrônio dos cartórios brasileiros. O pré-ato do programa apela ao público mostrando previamente uma cena dramatizada do encontro com a “Santa Loura”. A narradora, no entanto, distancia-se de uma postura fantástica atribuindo a sequência ao assassino que dizia “ter visões místicas”. É justamente este o ponto em que as escolhas do Linha Direta mais abertamente criam uma convergência entre o levantamento de fatos e o delírio do personagem como elemento visual que está em conjunto com os pilares narrativos desta história. O Linha Direta traz uma narrativa singular do caso Febrônio, que se constroi debaixo de um ambiente que se apresenta como jornalístico, porém assumidamente artificializado dentro de sua proposta de formato.

A aparição da Santa Loura é grandiosa e imponente em uma estrutura que a faz flutuar em tradição ao impacto das incursões *deus ex machina*¹⁰⁴ nas tragédias gregas. Diante da Santa, Flávio Bauraqui interpreta o tal Filho da Luz. Em uma escolha pontual de elenco, Bauraqui traz ao personagem alternâncias entre poético fervor religioso, uma inerente ingenuidade e a feroz loucura assassina. Atende, portanto, com precisão às colisões complementarmente contraditórias presentes nas características do personagem base. A Santa é interpretada por Leona Cavali, em outra escolha pontual que dialoga com as decisões estéticas da dramatização. Em sintonia com Bauraqui e o restante do elenco, Cavali é uma atriz de tradição dos palcos que

¹⁰⁴ *Deus ex machina* é um termo mais usado como recurso narrativo, onde uma divindade ou força externa é introduzida de maneira abrupta para resolver um conflito ou desfecho aparentemente insolúvel. O termo, que significa “deus vindo da máquina” em latim, tem origem no uso material de uma máquina cênica para baixar um ator representando uma divindade no palco.

faz uso constante de grandiloquência teatral em suas interpretações. A mesma que a direção busca para estas visões. Retornaremos mais adiante a algumas escolhas de interpretação do elenco que interferem na forma como Febrônio é apresentado. Assim como em todas as sequências com cenas dramatizadas, esta traz continuamente, no canto inferior esquerdo, uma marca, aos moldes de um carimbo, com a palavra “simulação” em atitude que busca conferir “um efeito de autoridade e seriedade à construção promovida pelo programa” (Martins, 2005. p. 56). A estratégia, em meio aos demais recursos mais tradicionais ao formato de jornalismo, tem objetivo claro, como observa Martins:

Como elementos pertencentes ao mundo real, pode-se identificar a presença de atores sociais convocados a dar depoimentos sobre os casos exibidos: vozes oficiais de promotores, advogados de defesa, secretários, testemunhas oculares, e a figura fundamental do Ministério Público, cuja menção das denúncias intenta legitimar a veracidade de toda simulação a ser apresentada em Linha Direta. (*op. cit.*, p. 49)

Ainda na introdução, a edição traz cortes opinativos do psicanalista Joel Birman, do jornalista Toni Marques (autor de livro sobre a história da tatuagem no Brasil), e do psiquiatra forense Talvane de Moraes. Este último traz a afirmação com o peso dramático para fechar o prelúdio: “Ele chegou a ser usado como símbolo de monstro”. Gráficos de abertura marcam o título do especial como o nome Febrônio escrito em letras vermelhas que simulam sangue escorrendo e o subtítulo “O FILHO DA LUZ” surgindo em brilho solar sobre o fundo preto. A estrutura tradicional do programa, corta para o estúdio onde o jornalista Domingos Meirelles faz nova introdução: “Mulato, pobre e homossexual, Febrônio tornou-se um assassino cruel”. O crítico literário Wilson Martins traz um relato pessoal de como o nome do assassino da ilha do Ribeiro havia se tornado sinônimo de bicho papão para as crianças na época das mortes. A partir deste ponto, a narrativa passa a seguir um fio condutor cronológico com inserções de comentários dos convidados e convidadas. Uma delas é a jornalista Marcia Cezimbra, por sua experiência em entrevista, conforme já abordado em capítulo anterior. O antropólogo Peter Fry, autor de textos seminais sobre Febrônio, junta-se ao coro de comentaristas como complemento às imagens de dramatização dos primeiros anos do jovem “filho da luz” no Rio de Janeiro após fugir de casa em Minas Gerais. Fry expressa seu fascínio por Febrônio ter se “tornado um personagem”, mesmo diante da série de características com tradicional lugar sob opressão social naquele período e além. Ainda que ressaltando que os crimes iniciais de Febrônio, assim como seu temperamento, sejam resultado das agressões do ambiente familiar e de resposta ao processo de marginalização do menino preto e pobre no Rio e Janeiro do início do século, o apresentador Domingos Meirelles destaca as 37 prisões de Febrônio em menos de uma década,

fortalecendo, assim, a necessária imagem de “monstro” pretendida nos objetivos de manutenção da atenção e anseios do segmento de espectadores do programa. Ainda assim, a construindo narrativa pautada por participações de especialistas segue em contínuo esforço de qualificar algum tipo de isenção ou imparcialidade. No entanto, esta ilusão está ali apenas para sustentar a complexidade, ainda que sustentado a atribuição monstruosa ao personagem central.

No caso de Linha Direta, as diferentes vozes são como permeadas por um discurso dominador a determinar a pertinência de sua inserção na história, que é a própria fala narrativa do programa, sua instância produtiva. As falas, portanto, não se manifestam de forma autônoma: são escolhidas e editadas por interesses claros e específicos (Martins, 2005. p. 65)

A maior parte dos especialistas convidados fala como pesquisadores distantes e não como testemunhas. Embora a jornalista Cezimbra tenha entrevistado Febrônio quando vivo, ela não está ali, assim como a quase totalidade dos entrevistados, como testemunhas da história narrada. A única exceção é o psiquiatra forense Talvane de Moraes, que havia atuado como diretor do Manicômio Judiciário Heitor Carrilho nos últimos anos de vida de Febrônio. Na ocasião de sua morte, Talvane foi entrevistado pelo jornal *O Globo* para a matéria/obituário que recebeu o título “Morreu Febrônio, de 89 anos, o ‘tarado perverso’”. A chamada, assim como o tom sensacionalista do Linha Direta, apontava para mais uma sentença. O texto não se furta de repetir os termos apetitivos e simplistas dos jornais da década de 20 como “depravado” e “demente”. No entanto, é justamente a voz de Moraes que traz um distanciamento sereno e ainda que notadamente crítico ao caso. Além de afirmar as tentativas de transferência para um hospital psiquiátrico, o médico comenta que “até antropólogos consideram Febrônio - preto, homossexual e vadio - apenas um bode expiatório para o escárnio e a agressividade da sociedade carioca, em 1927 altamente moralista, reprimida e repressora”¹⁰⁵. Da mesma forma, Moraes é, no especial do Linha Direta, uma voz equilibrada no reconhecimento dos crimes e no pontual diagnóstico psiquiátrico de Febrônio. Enquanto cada convidado traz algum tipo de especialidade literária, histórica, ou psiquiátrica, Moraes discorre sobre todas estas áreas como conhecedor da história daquele com quem ele conviveu em seu ofício de diretor. Em distinta e justa expressão de equilíbrio, o psiquiatra recorre a uma alegoria, no penúltimo bloco do programa, que explica a condigna do assassino inimputável: “Não é à toa que os gregos na antiguidade, usavam para descrever as doenças mentais uma frase que eu acho muito valiosa: ‘enquanto o sonho - esse sonho que temos diariamente - é uma loucura curta, a loucura é um sonho longo’”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ em *O Globo*, 29 de agosto de 1984, p. 8.

¹⁰⁶ Talvane de Moraes em entrevista ao programa Linha Direta Justiça.

Ao longo dos 42 minutos, o Linha Direta estabelece abertura de espaço para conexões com obras e artigos dos entrevistados: o psicanalista Joel Birman, o jornalista Toni Marques, o psiquiatra forense Talvane de Moraes, o crítico literário Wilson Martins, o professor Carlos Augusto Calil, a escritora Ilana Casoy e o antropólogo Peter Fry, que elabora pontos tangentes aos que aqui se discutem em seu artigo sobre Febrônio:

As ligações feitas pela Psiquiatria entre homossexualidade/misticismo e sadismo, erigindo a figura de Febrônio ao status de um princípio universal, atingiram em cheio a consciência dos indivíduos e conquistou seu lugar no senso comum dos cidadãos. (FRY, 1982, p. 80)



Figura 18. Flávio Bauraqui interpreta Febrônio Índio do Brasil no especial “Febrônio - O Filho da Luz” para o programa Linha Direta Justiça. Na cena, Febrônio está prestes a tatuar o menino Jonjoca para depois matá-lo.

A partir das escolhas do programa, a figura de Febrônio passa por uma anti-canonização. Sua caracterização como infame monstruoso se dá pelos seus atos criminosos na mesma medida em que a demonização é multiplicada por conta da homossexualidade e da inimputabilidade que seguem sob olhares discriminatórios da sociedade ainda nestas primeiras décadas do século XXI. Ao mesmo tempo, o programa deliberadamente faz escolhas narrativas ligadas a misticismos e religiosidade, seja pela forma como a Santa Loura surge, que remonta a uma ingenuidade precária e anacrônica, mesmo considerando o período de realização do programa, de imagens de aparições espirituais, seja pela escolha da trilha sonora original com o uso de metais e vozes em coro sintetizados que buscam, com as limitações orçamentárias, reproduzir o tom de músicas de filmes bíblicos dos anos 1950. Sob estas decisões, o audiovisual busca reforçar a imagem do personagem como um criminoso herege. Mais do que isso, o uso da aparição da Santa Loura cria confrontos entre significantes e significados. “O

fantástico, (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, p. 47). A hesitação sobre a veracidade das alucinações místicas de Febrônio é central à narrativa do Linha Direta. A escolha de dramatizar a aparição da Santa Loura com efeitos visuais grandiloquentes coloca o espectador em uma posição semelhante à da personagem: decidir se a visão é fruto de uma crença religiosa sincera, de uma condição mental ou de manipulação narrativa. Todorov argumenta que o fantástico existe enquanto essa incerteza persiste. O programa, ao construir visualmente essas cenas, prolonga essa hesitação para maximizar o impacto emocional e engajar o público na ambiguidade.

Ainda que sabidamente não se pretenda que o programa Linha Direta tenha tradição como plataforma para excelência ou ousadias em experimentos tespianos, o ator Flavio Bauraqui claramente busca se esmerar em seu retrato do assassino, trazendo escolhas interessantes que provam a complexidade e as dualidades do personagem. Em dois momentos em particular, o intérprete assume o contraste como forma de expressão. Na cena em que Febrônio quer compartilhar seus escritos de *Revelações do Príncipe do Fogo* com um colega de cela, ele primeiro fala com intenção simpática, doce e quase infantil: “Quer ouvir o trecho de abertura?”, ao que o colega responde: “Eu sou analfabeto, Febrônio”. Há uma brusca transformação e o autor brada colérico: “Não importa!”. Mais adiante, na recriação da chegada à Ilha do Ribeiro, Febrônio é perguntado por um morador local sobre o que ele quer naquele lugar. Num primeiro momento, ele sorri e declama como uma poesia ingênua e apaixonada em sorriso e braços abertos para o céu: “Tudo isso aqui pertence a minha mãezinha, Estrella do Oriente Índio do Brasil”. Em outra quebra, o sorriso passa por súbita mutação para uma expressão severa e quase ameaçadora para dizer: “É que sou chofer. Planos de montar uma empresa de ônibus aqui no bairro”¹⁰⁷. Estas escolhas de interpretação se tornam um ponto crucial para estabelecer alguma verdade narrativa e um envolvimento emocional com o personagem. Não faria sentido que o “monstro”, dentro do *modus operandi* de Febrônio, se manifestasse de forma monstruosa continuamente. Esta alternância de estados é registrada no laudo de Heitor Carrilho:

(...) o paciente, via de regra, apresenta-se de humor calmo; com tudo, em certas ocasiões manifestou no Manicómio Jndiciario exaltações emotivas momentâneas, as quase sobre tudo se manifestavam ao testar contra a sua reclusão ou quando reivindicava direitos que julgava postergados. O que impressiona, entretanto, desde logo, na psychologia de Febronio é a sua grande e evidente insensibilidade moral. A longa permanência deste acusado no Manicómio Judiciario deixou bem á mostra, esse factó. Febrônio é um individuo habitualmente expansivo; a sua physionomia,

¹⁰⁷ Fragmentos retirados de cenas do programa Linha Direta Justiça.

quasi sempre, reflecte essa disposição de humor; as suas façanhas de fraudador são contadas por elle numa enorme demonstração de alegria, rindo-se das suas victimas, vaidoso, talvez, de suas artimanhas. (Carrilho, 1931, pp. 134-135)

O próprio contato com Heitor Carrilho recebe uma sequência de dramatização enfatizando o quanto seu laudo se tornou referencial na jurisprudência brasileira. Em entrevista com Cristiano Carrilho, professor de direito e bisneto do psiquiatra, o documento é tido como “um marco” na psiquiatria forense. Ainda que se considere a importância histórica do laudo, a opinião maculada pela proximidade familiar situa-se em um lugar de tentativa de equilíbrio entre o factual e a homenagem ao bisavô. O sobrenome assegura ao entrevistado quase um grau de testemunha, mostrando, assim, mais uma vez, as estratégias do programa para controlar a oferta manipulada de veracidade à narrativa. Conforme observado por Martins (2005), este ambiente pendular é uma constante na própria essência do Linha Direta:

Dessa forma, ao trabalhar competentemente com os diferentes níveis de realidade televisiva, o programa Linha Direta constrói o seu discurso e concretiza um texto realista, que convence como verdadeiro e verossímil. Ao mesclar elementos factuais, ficcionais e auto-referenciais, arquiteta-se um produto midiático híbrido e carregado de estratégias persuasivas. A realidade discursiva, através da referência incontestável do documental registrado pela denúncia oficial e da sedução já consagrada dos recursos dos gêneros ficcionais (em especial, no caso desse programa, das telenovelas), materializa-se como relato fiel dos fatos aos seus espectadores. Com a reiteração constante sobre a eficiência desse modelo, as estratégias propostas se concretizam por definitivo e colocam Linha Direta como um programa bem sucedido nos objetivos que pretende (op. cit., p. 60).

O pêndulo de verdades do Linha Direta é parte eficiente de suas cartas táticas. Entre sequências de simulação e depoimentos reais, os significados e as percepções do que é factual se confundem, e tudo o que se apresenta vira uma grande verdade. Há que se notar, no entanto, dois erros factuais evidentes na edição e roteiro. Um deles é contraditado pelo próprio programa. O apresentador Domingos Meirelles afirma que Febrônio iria, conforme promessa de cenas a serem apresentadas no próximo “bloco”, marcar com tatuagens e assassinar “outros 10 meninos”. O bloco seguinte mostra os procedimentos do assassino ao matar Alamiro e Jonjoca. O público fica com aquelas sequências como se fossem dois exemplos das dez mortes causadas pelo assassino, quando Febrônio não havia oficialmente matado mais ninguém além dos dois. O segundo, na figura do entrevistado Alexandre Wunderlich, o advogado afirma que o caso Febrônio deflagrou a construção dos manicômios judiciários pelo Brasil, quando, na verdade, este movimento já havia sido iniciado décadas antes e, mesmo o manicômio onde Febrônio ficou detido, já existia dez anos antes de sua inimputabilidade ser decretada, e ele passar a ser, então sim, o primeiro interno inimputável após a apresentação do laudo de

Carrilho. Os erros se mostram diluídos no conjunto narrativo que busca estar em consonância exclusiva com comprovações factuais. Durante o trecho que dramatiza o envolvimento do Filho da Luz com Bruno Gabina, o desaparecimento do dentista não tem responsabilidade a ele atribuída, tendo em vista a falta de evidências. No entanto, ecoando o mesmo tom de insinuação dos jornais de 1927, o roteiro do Linha Direta tenta fazer uma conexão entre o crânio que Febrônio foi flagrado limpando e o sumiço de Gabina. Esta opinião recebe a voz da escritora Ilana Casoy¹⁰⁸ como contribuição, ofertando, assim, novos pesos de credibilidade para a afirmação.

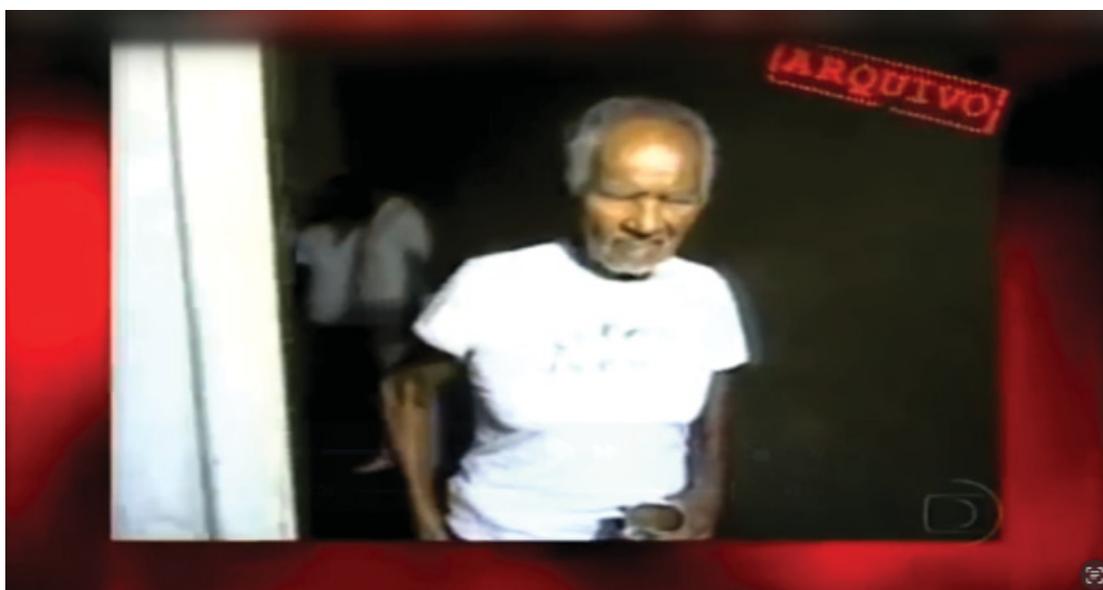


Figura 19. Febrônio, poucos anos antes de morrer, em imagem de arquivo do jornalismo da Rede Globo. “Passou 57 anos de sua vida no manicômio”, diz a narradora do Linha Direta Justiça.

É delicado falar em erros factuais, quando o programa celebra por meio de cenas, com manifesto esmero de produção, diálogos de Febrônio diante da aparição de uma fantasmagórica Santa flutuante. Nestes casos, a fantasia passa a ser um elemento integrante do elenco de situações que fazem parte central da construção narrativa. A figura de Febrônio é, por si só, um catalisador de distorção de noções entre real e “outro-real”. Eis aí um fator que motiva a escrita deste trabalho e que também se evidencia na postura de diversos dos entrevistados do especial Linha Direta. Em Febrônio, habitam diversas ambiguidades. “O Febrônio, por mais terríveis

¹⁰⁸ Ilana Casoy é uma escritora e criminóloga brasileira, reconhecida por suas investigações e publicações sobre crimes reais e comportamento criminoso. Especialista em psicopatia e criminologia forense, escreveu obras que compilam casos de assassinos seriais, incluindo *Serial Killers - Made in Brazil* (Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017), dedicado exclusivamente a casos ocorridos no Brasil. Atua também como consultora em séries e filmes sobre crimes.

coisas que pudesse ter feito, revela uma agilidade mental de escroque”¹⁰⁹, diz Peter Fry, mostrando mais uma vez o seu fascínio pelo personagem mesmo diante de suas atrocidades. O mesmo acontece com Birman quando elabora sobre a crueldade e a compaixão em Febrônio. Em sua análise, os assassinatos se justificavam na mente do criminoso com o intuito de proteger as vítimas com as inscrições tatuadas no corpo. O psiquiatra atribui os delírios místicos violentos a um mecanismo ou resposta sistemática de Febrônio à crueldade do mundo representado pela figura paterna. Calil, de um lado, comenta o sadismo de Febrônio em suas incursões como falso dentista, de outro, reverbera encantamento com o interesse de Mário de Andrade pelos escritos do “sádico”. Neste mesmo tema, Wilson Martins compara o processo criativo de Febrônio às práticas dos escritores modernistas das décadas de 1920, ao mesmo tempo em que relata o medo que sentiu, em sua infância, da imagem construída pela mídia e pelas mães para o assassino. “Era bom paciente. Todo mundo gostava dele.”, depõe em entrevista Ladislau Carvalho, ex-funcionário do Manicômio, talvez a testemunha com mais proximidade e tempo de contato com Febrônio entre todos os “especialistas” convidados. Nesta declaração afetuosa, ainda que distante, reside por definitivo as paradoxais relações de temor e fascínio por Febrônio. Forças em atrito que, em qualquer ambiente acerca desta história, tomam forma de ferramentas que invariavelmente irão borrar linhas narrativas.

A relação estreita com misticismos populares na cultura brasileira, as ditas “simpatias”, encontram um segmento do programa que mostra, ainda que de forma superficial, um fascínio tangente ao dos escritos do “Príncipe do Fogo”. O episódio aborda a passagem em que ele, durante sua “atuação como ginecologista” no Espírito Santo, utilizava credences populares como ferramenta para conquistar a confiança de mulheres vulneráveis. Talvane de Moraes menciona em seu depoimento que essa técnica de ludíbrio ilustra a maneira como Febrônio manipulava as crenças e o imaginário popular. Ao explorar uma fé no exercício de controle, Febrônio não apenas recebia honorários mas também se satisfazia com um poder sobre suas vítimas. Moraes ainda observa que essas práticas ocasionalmente geravam resultados positivos ainda que de forma acidental. Em sua abordagem, o psiquiatra ressalta mais uma complexidade do personagem: um indivíduo que transitava entre o papel de charlatão ou criminoso e o de alguém que ocasionalmente obtinha resultados concretos, ainda que não intencionais. Este novo ponto de contradições reflete o limite entre realidade e mito, tema inescapável não apenas no episódio, como na própria história de Febrônio. Entretanto, ao retratar essa passagem, Linha Direta opta por dramatizá-la de maneira a reforçar a ideia de que ele era essencialmente fraudulento e manipulador, ofuscando complexidades por meio da

¹⁰⁹ Peter Fry em entrevista ao programa aqui em análise.

ausência de contextualização sobre condições sociais, acesso limitado à saúde, bem como o papel das crenças populares nessas interações. O formato reduzido de menos de uma hora, consequentemente, reduz os eventos a uma caricatura de oportunismo individual.

Com foco no segmento dedicado às dramatizações de Febrônio vendendo seu livro *Revelações do Príncipe do Fogo* em ruas e bares do Rio de Janeiro em 1927, percebe-se um conjunto de atritos conceituais e sociais acidentalmente abordados pelo programa. A sequência explora o entusiasmo do público da época por experimentos literários não ortodoxos que, no caso de Febrônio, inadvertidamente flertam com conceitos do surrealismo. A encenação traz um dos compradores fazendo uma leitura entusiasmada de um trecho da página 28 do livro: “EIS-ME, ó potente Leviathan do Santuario do Tabernáculo do Testemunho que ha no Céu; já que, prodigiosamente emergido, o eminente antigo, precursor pertinaz do bem, encanto da justiça honrada” (ÍNDIO DO BRASIL, 1926, p. 28). O colega na mesa, empolga-se junto e traz o comentário avaliativo: “Isso é escrita automática. Surrealismo puro. Muito bom”. Os dois compradores, brancos e se deleitando com bebidas e comidas na mesa do restaurante, fazem um exercício dúbio. Uma atitude semelhante à de Mário de Andrade, muito embora na forma narrativa do Linha Direta isto se torne mais agressivo. Apesar de os personagens não serem nomeados pelo roteiro do programa, a passagem se refere ao já mencionado episódio narrado por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto no livro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio. A construção da sequência no programa, no entanto, acaba se tornando mais problemática do que lisonjeira. Há, ainda que não intencional, uma presente arrogância de uma *intelligentsia* branca que só é capaz de validar uma expressão oriunda de um autor preto e pobre ao encaixar em rótulos de vertentes artísticas das vanguardas sustentadas pela burguesia do início do século. Como pode ser visto no capítulo sobre *Revelações*, o compromisso do autor não era com metodologias de vanguarda artística, mas residia na organicidade de suas crenças obsessivas.

O segmento faz mais uma vez as inevitáveis comparações entre a obra de Febrônio e os movimentos da Semana de Arte Moderna, deflagrada alguns anos antes da publicação de *Revelações* e dos assassinatos. Entra aí então uma tensão entre conceitos. Da mesma forma que os modernistas brasileiros valorizavam expressões orgânicas nacionais, a obra de Febrônio, que ainda se proclama com o sobrenome fictício **Índio do Brasil**, é uma construção espontânea do que o movimento prega, justamente por não ter nenhuma intenção de representar o movimento, mas apenas a si mesma. Ambivalências, como já se pode entender, estão frequentemente atreladas nas narrativas sobre Febrônio. Isso inclui escolhas por reforçar o fascínio do público por sua obra. Por um lado, a inserção narrativa situa o personagem em um contexto cultural

relevante, mas, por outro, pode ser interpretada como uma tentativa de legitimar ou romantizar um material intrinsecamente problemático. O programa, ao focar no sensacionalismo de narrativas criminais, tange tópicos sobre identidade cultural, mas derradeiramente evita mergulhar em uma análise crítica sobre significados inerentes do conteúdo do livro. Da mesma forma, não há espaço para melhor desenvolver a instrumentalização do livro por Febrônio para justificar suas ações.

Em outra sequência da narrativa do Linha Direta, enfatizam-se os elementos de ritualização nos atos de Febrônio, em especial nas cenas de *simulação* dos acontecimentos entre Febrônio, Jacob Edelman e Octávio Bernardes, na Ilha Grande, e na circunstância em que ele dançou pintado de amarelo diante de um menino amarrado a uma árvore nas matas do Corcovado. Essas duas dramatizações transformam os procedimentos de Febrônio como se ele fosse um condutor de espetáculos ou cerimônias ritualísticas. Mais uma vez, há a escolha de uma trilha sonora incidental que emula os filmes bíblicos de Cecil B. DeMille¹¹⁰, para reforçar a mitificação do personagem. A ênfase aos aspectos ritualísticos posiciona Febrônio como um vilão quase teatral. Há nestas decisões uma eventual desumanização e um distanciamento. Endossam-se, portanto, as dinâmicas sociais que moldaram o personagem para o grande público. Esse foco no ritual, embora grandiloquente em termos de impacto visual e narrativo, também reitera o estereótipo de Febrônio como um “outro”. Uma figura herege diante do cristianismo e, portanto, exótica e perigosa. O programa, mais uma vez e inevitavelmente pautado pela espetacularização do crime, faz uma abordagem que reduz a complexidade dos eventos a um espetáculo grotesco e apelativo. O foco da perversidade está em sua postura herética e como origem para os atos de violência. Na dramatização, Febrônio subjuga Jacob e Octávio e, em mais uma liberdade poética, marca o peito do primeiro com cortes de uma espada e não com a agulha de tatuagem. A opção pelo uso da lâmina em vez das ferramentas rústicas é reflexo dos anseios por uma hipérbole visual que sublinha a caracterização desviante e apóstata que simplifica Febrônio diante de olhares contaminados por uma lógica judaico-cristã. É uma expressão artisticamente grandiloquente do gesto máximo do que o público pode considerar vilania, determinando caminhos curtos ao espectador por uma decisão imediata por condenação.

Há uma curiosa alteração no padrão narrativo ao longo da sequência dedicada à morte de Alamiro José Ribeiro. O trecho em questão retrata o aliciamento, o sequestro e o assassinato da vítima, mas os eventos são apresentados sob a narração em *off* do próprio Febrônio. Essa

¹¹⁰ Cecil B. DeMille (1881–1959) foi um renomado cineasta estadunidense, pioneiro do cinema de Hollywood, conhecido por suas produções épicas e grandiosas. Dirigiu filmes icônicos como *Os Dez Mandamentos* (1923 e 1956) e *Cleópatra* (1934), que marcaram a era de ouro do cinema.

escolha, inédita até então, causa estranhamento, pois o programa delega ao criminoso a narrativa de seu próprio crime. Considerando que o roteiro de Linha Direta vinha construindo Febrônio como um personagem delirante e louco, a decisão de empregar essa estratégia levanta questões sobre subjetividade e confiabilidade do narrador. Por que legitimar, ainda que momentaneamente, a perspectiva do assassino?

Na literatura, a figura do narrador não confiável é um recurso que subverte a expectativa de veracidade associada à narração, introduzindo ambiguidade e complexidade à interpretação dos eventos. Esse tipo de narrador caracteriza-se por sua incapacidade ou recusa em oferecer uma representação fiel da realidade, seja por limitações cognitivas, motivações ocultas ou uma perspectiva enviesada. Um paralelo literário evidente é o conto “The Tell-Tale Heart”, de Edgar Allan Poe (1843), em que o narrador é o assassino. Ele apresenta distorções claras da realidade ao refutar ser chamado de “louco”, contrastando sua insanidade com alegadas habilidades auditivas que, evidentemente, são fruto de seus delírios. No caso de Febrônio Índio do Brasil, sua narrativa, marcada por delírios místicos e autoproclamações como “Filho da Luz”, configura-o como um narrador essencialmente não confiável, cuja visão de mundo distorce a fronteira entre realidade e fantasia. Essa característica narrativa desafia a credibilidade dos eventos que ele relata e transforma sua história em uma arena de disputa interpretativa, onde o público é levado a ponderar entre as versões apresentadas por ele, pela mídia e pelos especialistas. A ambivalência do narrador não confiável permite um diálogo dinâmico entre o factual e o simbólico, questionando não apenas a autenticidade dos relatos, mas também a construção de narrativas históricas e criminais. Entretanto, no caso de Linha Direta, essa escolha narrativa parece mais acidental do que intencional. Isto a torna problemática, pois posiciona o público, ainda que temporariamente, em um lugar de proximidade perigosa, assumindo a subjetividade de Febrônio como uma verdade absoluta, sem estabelecer uma leitura crítica do ato criminoso. Essa decisão estética evidencia as tensões entre os objetivos documentais e dramáticos do programa. Embora ofereça uma perspectiva rara sobre os pensamentos e justificativas do criminoso, a estratégia pode ser interpretada como uma romantização ou estetização de sua violência, desviando o foco das vítimas e das implicações sociais de seus crimes. Nesse sentido, a narrativa transita por uma via paradoxal de sensacionalismo, que aplica pesos iguais tanto à espetacularização do crime quanto à criação de um julgamento público superficial.

Flávio Bauraqui demonstra em seu trabalho como ator contínuas provas de escolhas que buscam *tridimensionalizar* o personagem de Febrônio para além do simplismo de um monstro psicopata. Sua interpretação frequentemente traz à tona um personagem sedutor,

educado, carismático e hábil com as palavras. Esta postura é maximizada em especial na cena em que Febrônio convida o menino Jonjoca para trabalhar. Esta faceta do assassino é provada e conhecida, pois esteve cercada de testemunhas, como os pais de Jonjoca, que atestaram isso em seus depoimentos para a polícia e os jornais. Não é possível afirmar, no entanto, se esta postura serena se manteve durante o assassinato. A placidez de Febrônio no aliciamento contrasta com outros momentos em que a sua interpretação transborda para o retrato de uma figura mais crua e grotesca. Esta variedade traz adequados matizes de complexidade ao personagem. No entanto, essa abordagem também abre espaço para questões sobre a fetichização da violência e do próprio Febrônio. Na cena da morte de Jonjoca, a câmera enquadra em *close up* o rosto de Febrônio apresentando feições de satisfação sexual. De um lado, a imagem reforça o impacto dramático do infanticídio, porém, de outro, há novamente o retorno a um fetiche sensacionalista sobre o momento do assassinato. Esse plano prolongado do rosto transforma o ato violento em um espetáculo, fazendo com que o estudo sobre o crime seja sobreposto por uma manipulação das emoções do espectador que, por sua vez, está aberto e ávido por isso. Este padrão de controle sensorial e opinativo dos espectadores não era, na ocasião do Linha Direta, uma novidade para a Rede Globo. Este sistema esteve sempre presente nas teledramaturgias e na linha editorial de jornalismo. No entanto, o amálgama destes dois núcleos, representado pelo Linha Direta, juntamente como a novidade de aplicação desta manobra sobre narrativas oriundas de crimes reais, era algo novo e que buscava dialogar com públicos novos. Para Martins (2005), esta política

(...) alarga o conceito do chamado “padrão Globo de qualidade”, dando lugar a um discurso que mistura linguagens jornalísticas e dramáticas na concretização de uma narrativa de cunho policial, que muitas vezes opera como suíte do jornalismo diário (como, por exemplo, foi observado no programa veiculado em 21 de outubro de 2004, no qual se reconstituiu a chacina de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, após onze anos de sua ocorrência). Dessa forma, esse novo espaço na grade da emissora reflete uma tendência na Rede Globo a buscar audiência em um determinado nicho de público, o de telespectadores adeptos a programas sensacionalistas produzidos com maior frequência por outras emissoras (pp. 46-47).

Além disso, essa escolha estilística reflete um dilema ético recorrente no Linha Direta: até que ponto a espetacularização de um crime contribui para a compreensão histórica ou apenas reforça uma estética sensacionalista? A fetichização do assassino, em um contexto como este, corre o risco de transformar a figura de Febrônio em uma atração mórbida, ofuscando as verdadeiras complexidades deste caso.

Um olhar sobre o modelo sensacionalista do Linha Direta não se resume a escolhas formais estéticas, mas abrange também um olhar crítico sobre posturas éticas em espectros amplos. Provavelmente, o maior problema no conjunto de decisões feita pela pauta de formato do Linha Direta, transcende o campo de signos imagéticos e extrapolação fetichista da criminalidade. A maior questão reside no racismo estrutural que se sobrepõe e que mostra evidência maior na direção de *casting* para o episódio. Se José Sette havia cometido um equívoco ao escalar um ator branco para interpretar Febrônio Índio do Brasil, isto se contrapõe aqui com a excelente escolha de Bauraqui, um ator que representa o personagem em todas as camadas para trazer tanto verossimilhança física quanto potência dramática. No entanto, há uma gritante incongruência com a caracterização dos demais personagens do especial, em particular na escolha de elenco dos intérpretes para as vítimas. Na recriação do Rio de Janeiro dos anos 1920, a cidade está esbranquiçada. À exceção dos atores que interpretam os pais de Febrônio e coadjuvantes que contracenam nas cenas de cadeia, todo o restante do elenco é branco. O estranhamento é ainda maior no que se refere à escolha do ator mirim para Jonjoca, historicamente descrito como um menino de cabelos escuros e traços que refletiam a diversidade racial brasileira, e que, no programa, é retratado como louro e de pele muito clara. Uma decisão que reforça um imaginário racial que isola Febrônio como um “outro”. Essa escolha estética não é um detalhe superficial, mas um reflexo de como o racismo estrutural opera. A decisão de “esbranquiçar” as vítimas estabelece um contraste visual que amplifica a alteridade de Febrônio, reforçando a estigmatização de uma figura externa e que, por sua diferença, é potencialmente perigosa. Esse processo não apenas distancia Febrônio de seus contextos históricos e sociais, mas também reduz a complexidade racial da narrativa, apagando a diversidade que de fato compunha os cenários em que os crimes ocorreram. A ausência de especialistas negros entre os entrevistados agrava ainda mais essa narrativa assimétrica. O episódio recorre a acadêmicos, psiquiatras e jornalistas brancos para interpretar e contextualizar a figura de Febrônio, ignorando as contribuições que poderiam ser feitas por especialistas negros, especialmente em temas relacionados à exclusão social, ao racismo institucional e à criminalização de corpos negros. Essa lacuna reflete não apenas uma negligência editorial, mas também uma reprodução das desigualdades sistêmicas que marginalizam vozes negras nos espaços de saber e poder. Ao centralizar o protagonismo negro exclusivamente na figura do criminoso, o programa perpetua um estereótipo que associa a cor da pele à violência e à criminalidade, enquanto as vítimas e os especialistas brancos ocupam o lugar da inocência, da expertise e da autoridade. São escolhas que perpetuam formas de pensar que pautaram um sistema penal que surge posteriormente à abolição dos sistemas de escravidão e criaram

sistemas de segregação. Como afirma Loic Wacquant na introdução de *O medo na cidade do Rio de Janeiro*, “A demonização da ‘ralé’ que se desvinculou do campo é aqui inseparável da criminalização da ‘multidão urbana’, que vai se somar à patologização dos escravos e de sua descendência”(em Batista, 2003. p. 21). É também no estudo de Batista que se apontam formações culturais para a criação de conceitos de medo. Segundo ele:

No Rio de Janeiro do século XIX, as elites brancas lidam cotidianamente com o medo da insurreição negra e com os desdobramentos do fim da escravidão em seu cotidiano. (...) Numa dessas gravuras em que um africano abana uma branca, o sentimento predominante dos proprietários brasileiros em meados do século XIX seria similar à indignação diante da iminência do fim da brisa. Se o medo na Europa do século XIX era o medo da revolução, no Brasil e na América Latina esse temor era acrescido pelo fim da escravidão, não só pelo fim da brisa, mas também pelas fantasias acerca do desfecho brutal da escravatura. (BATISTA, 2003, p. 85).

A manifestação da direção do Linha Direta é decorrente desta mesma equação de fobia. A segregação é resultado da paranoia racista de proteção contra a dita ordem estabelecida. Esta escolha de elenco e de entrevistados não pode, portanto, ser dissociada das implicações históricas do racismo estrutural no Brasil. Febrônio, como um homem negro e pobre, foi alvo e se torna aqui mais uma vez um “bode expiatório”, como já mencionado por Talvane de Moraes no episódio. Sua marginalização não foi apenas uma consequência de suas ações criminosas, mas também um reflexo de um sistema que historicamente criminaliza corpos negros. Essa criminalização é reforçada pelo programa, de forma ativa ou passiva, como parte de sua caracterização monstruosa.

A racialização de Febrônio como um “outro” perigoso que, em sua representação, sente êxtase ao enforcar um menino louro, apaga a identidade demográfica da vítima e insere um elemento visual que apela a um imaginário racial que associa a brancura à pureza e a inocência e a negritude ao maníaco assassino. A representação desproporcional de brancos entre os entrevistados e personagens coadjuvantes também ecoa essa lógica, marginalizando vozes negras e apagando as complexidades raciais do caso. Portanto, não é de se estranhar que, embora alguns dos convidados ensaiem uma abordagem sobre o modo como o racismo institucional moldou a trajetória de Febrônio, a discussão está ausente no roteiro do programa. Embora o episódio mencione suas múltiplas prisões e sua marginalização social, ele falha em conectar esses eventos ao contexto histórico de exclusão racial e econômica que estruturou sua vida. A criminalização de Febrônio não pode ser separada do fato de ele ser um homem negro em um período de forte repressão social e racial no Brasil. Sua trajetória, marcada por pobreza, exploração e estigmatização, é representativa de um padrão sistêmico que historicamente

associa corpos negros à violência e à criminalidade, ignorando os contextos estruturais que contribuem para essas narrativas.

Deve-se destacar que essas escolhas não são meramente inconscientes ou desprovidas de impacto. Elas revelam como o racismo estrutural opera de maneira insidiosa na produção cultural, moldando narrativas e representações de forma a reforçar hierarquias raciais. O Linha Direta, ao não reconhecer nem problematizar essas dinâmicas, acaba reproduzindo um sistema que marginaliza e perpetua estereótipos racializados. Como consequência, é uma abordagem que não apenas limita a compreensão histórica do caso Febrônio Índio do Brasil, mas também reforça as desigualdades raciais que continuam a moldar o país. Ao problematizar essas escolhas, atravessa-se uma essência para poder entender como o audiovisual, como uma poderosa ferramenta de memória coletiva, pode tanto reproduzir quanto desafiar estruturas opressivas. No caso de Linha Direta, a ausência de uma reflexão crítica sobre o papel do racismo nas representações de Febrônio e de seus contextos históricos expõe os limites de um modelo narrativo que prioriza o sensacionalismo em detrimento da análise crítica.

Ainda que apontando estes evidentes problemas, há que se reconhecer que, entre todas as representações de Febrônio, o programa se sobressai por trazer, em pouco mais de quarenta minutos, uma razoável quantidade de elementos que nos fazem conhecer melhor a história do personagem. Reconhece-se a qualidade de discurso dos convidados, assim como a entrega plena do ator em representar uma figura controversa. Os direcionamentos sensacionalistas e segregatórios agem, portanto, como uma camada densa que esconde e oprime as qualidades da produção. Em mesma medida, a boa qualidade da realização também põe a postura reprovável debaixo de um véu.

O episódio apresenta uma preocupação constante em equilibrar as informações trazidas pelas “cabeças” dos entrevistados com a compreensão da liberdade artística para, em suas passagens dramatizadas, assumir o descolamento da realidade. Este entendimento é crucial, pois ele se faz matéria mister para verdadeiramente compreender Febrônio, seja por seus delírios místicos como propulsores de seus atos, seja pela própria construção de sua figura no imaginário popular da época, que contribuiu para a construção mítica do “monstro”. O programa interpreta com a solidez que uma construção narrativa mais completa sobre os assassinatos da Ilha do Ribeiro precisa tanto para circular em meio às informações supostamente duras dos periódicos e registros médico-legais quanto para mergulhar em possibilidades de delírios tropicalistas do cineasta José Sette atravessado pelo olhar poetizado de Cendrars. As duas partes, aparentemente opostas, são complementares para melhor compreender Febrônio.

Apesar do episódio ter seu roteiro construído com razoável equilíbrio, tudo se desfaz quando, na necessidade midiática de interação com o público pautada pela premissa do programa, o apresentador Domingos Meirelles convoca o público a opinar sobre como “pessoas com problemas mentais que cometem crimes em série devem ser tratadas”, apresentando como opções as alternativas:

- a) *Como qualquer criminoso*
- b) *Devem ficar internadas pelo resto da vida*
- c) *Devem ficar internadas até ganharem alta*
- d) *Podem ficar livres para tratamento*

Este plebiscito moral junto a um público exposto a um conjunto espetacularizado de crimes faz retornar às enquetes moralizantes dos periódicos cariocas de 1927, com abertura de espaço para que os leitores decretassem na mídia “Que castigo merece Febrônio?”. Este é um caminho sensorial e emocionalmente guiado pela estrutura de um programa em que cada estratégia tem a intenção clara de gerar esses padrões de conexão com o público, padrões a partir dos quais o factual levantado pelos procedimentos de jornalismo se mistura com emoção por meio da verdade cênica da natureza da dramatização. Para Martins,

Trata-se de um elemento típico do jornalismo informativo que, nesses detalhes, indicações espaciais, temporais e nas quantificações em geral, aponta a uma apuração minuciosa do fato e à imposição de um real concreto, incontestável e passível de comprovação. Ao mesmo tempo, essas notações desempenham uma função típica dos relatos da cultura oral primária – com a qual a linguagem televisiva está profundamente relacionada –, de associar o conhecimento expresso com referências mais ou menos próximas da vida cotidiana real. (*op. cit.*, p. 57)

Todavia, a tentativa do programa de interagir com o público por meio de um plebiscito sobre o tratamento de criminosos com problemas mentais revela uma tensão entre o propósito informativo e a necessidade de engajamento midiático. A enquete moralizante realizada pelo apresentador, convidando o público a decidir sobre o destino de tais indivíduos, reativa práticas históricas de julgamento público, remanescentes das enquetes de jornais do início do século XX. Esta abordagem não apenas simplifica questões complexas, mas também perpetua estigmas associados à saúde mental e a criminalidade, destacando a persistência de atitudes discriminatórias na sociedade contemporânea. Desse modo, este capítulo, valendo-se também das reflexões já trazidas aqui pela abordagem da mídia nos anos 1920, tenta expor as implicações éticas e sociais de representar figuras criminais na mídia, observando as ambiguidades e responsabilidades nessas formas narrativas. A necessidade de restabelecer a ordem diante do *infamiliar* e da morte é tratada por Berger e Luckmann:

O terror que acompanha a morte de um rei, especialmente se ocorre com súbita violência, exprime este terror. Acima e além das emoções de simpatia ou de preocupações políticas práticas, a morte de um rei em tais circunstâncias traz o terror do caos a uma proximidade consciente. A reação popular ao assassinio do presidente Kennedy é uma clara ilustração. Pode-se compreender facilmente por que estes acontecimentos têm de ser seguidos imediatamente das mais solenes reafirmações da permanente realidade dos símbolos protetores (Berger; Luckmann, 1985, p.141)

Pode-se afirmar que a maneira como as dramatizações são utilizadas neste episódio tem como diretriz seus flagrantes flertes com o sensacionalismo. Na mesma medida, pode-se afirmar que o Linha Direta efetua suas escolhas tendo como justificativa a tarefa de democratizar o acesso à informação sobre criminalidade, por meio da construção de narrativas dramatizadas. Ao tratar do caso Febrônio, o programa tensiona as áreas limítrofes entre realidade e fantasia, assim encontrando abertura para o uso de encenações que transcendem reconstituições factuais. Diferentemente de outras abordagens, o episódio sobre Febrônio não apenas dramatiza eventos históricos, mas também amplifica os elementos simbólicos e mitológicos presentes na trajetória do personagem. A escolha de reconstituir sua experiência mística com a Santa Loura ultrapassa a busca artística por retratar as alucinações de um celerado. Como resultado de impacto, a passagem insere o espectador em uma experiência estética e emocional que reforça a construção de Febrônio como um trágico e monstruoso profeta. Essa operação narrativa, longe de ser apenas ilustrativa, destaca-se como um exemplo de como o Linha Direta mobiliza recursos do “outro-real” para produzir uma versão que busca engajar visualmente seus espectadores e criar um vínculo emocional mais intenso com eventos históricos.

Este embate de significados das decisões estéticas do programa é prova dos atritos éticos na abordagem do papel da memória coletiva na construção das narrativas televisivas. O caso em si já vem pronto em um manto de ambiguidades, sem mencionar as marcas já direcionadas pelo sensacionalismo da imprensa do final dos anos 1920. Sobrepe-se a isso a camada das regras estéticas e editoriais adotadas pela direção do Linha Direta. Este último é o fator preponderante no reforço e ressignificação de memórias. Martins observa que o Linha Direta constroi um discurso que “convence como verdadeiro e verossímil, ao mesclar elementos factuais, ficcionais e autorreferenciais” (Martins, 2005, p. 66). Não obstante, no caso de Febrônio, essa mescla não apenas reforça a legitimidade do relato, como também reinscreve seu lugar na história cultural brasileira. Ao fazer isso, o programa transforma o personagem histórico em um mito midiático, oferecendo ao público uma interpretação que é, ao mesmo tempo, sedutora e problemática. Entretanto, é importante notar como a pauta do Linha Direta

também reflete as tensões sociais de sua própria época de produção no início dos anos 2000. A ênfase aos aspectos mais fantásticos da trajetória de Febrônio, como suas visões religiosas e sua *auto-profetização* como o “Filho da Luz”, dialoga com questões contemporâneas sobre moralidade, exclusão e a necessidade de grupos sociais em criar arquétipos ingenuamente definitivos para o mal. Essas escolhas não só reforçam caricaturas já enraizadas na cultura brasileira, mas também evidenciam como a televisão utiliza a espetacularização para negociar as fronteiras entre o real e o “outro-real”. Martins destaca que “as falas [...] são escolhidas e editadas por interesses claros e específicos” (Martins, 2005, p. 70) e, no caso de Febrônio, esses interesses parecem estar orientados para atender à demanda do público por narrativas que combinam mistério, violência e justiça, ainda que à custa de diluir as complexidades de um personagem real.



Figura 20. A atriz Leona Cavalli interpretando a aparição da Santa Loura no "Linha Direta Justiça" sobre Febrônio Índio do Brasil.

Ao notar que o Linha Direta explora casos como o de Febrônio Índio do Brasil com estratégias de construção narrativa que instiga a hesitação interpretativa no espectador, é inevitável mais um retorno a Todorov. Por meio de reconstituições dramáticas, narração grave e uma estética que tem como fonte elementos do melodrama de mistério, o programa construiu uma atmosfera em que o público recebe uma condução por um caminho estreito, ainda assim em direção à natureza dos eventos retratados. Ainda que trazendo todos os elementos factuais e depoimentos de *experts*, o retrato do personagem usa tintas de dúvida sobre se Febrônio era

movido por uma loucura puramente racional ou se suas crenças místicas poderiam sugerir algo sobrenatural. As imagens de aparições da Santa colocam o espectador exatamente na posição central do fantástico, onde o “estranho” ou o “infamiliar” freudiano não é resolvido. O programa toma decisões para amplificar essa sensação ao apresentar os elementos grotescos e simbólicos da biografia de Febrônio como parte de um enredo pendular entre o documental e o teatral. Essa hesitação acidentalmente todoroviana torna-se essencial no conjunto estratégico para envolver o público, uma vez que suspende julgamentos pragmáticos definitivos e opta por tornar a narrativa instigante pelo uso de elementos sobrenaturais. Assim como Todorov observa que o fantástico exige uma leitura que não seja nem puramente alegórica nem estritamente literal, o Linha Direta fez uso da incerteza como um mecanismo que direciona o espectador a se situar em um local limítrofe entre o racional e o sobrenatural. O conjunto de escolhas estéticas do programa é ao mesmo tempo simplista enquanto se apresenta não desejando oferecer resoluções fáceis. Estas forças contrárias são a essência do efeito central do fantástico, provocando no público a mesma dificuldade de interpretação que a figura de Febrônio suscitou em 1927 e em sua fuga em 1935, uma vez que ele havia se tornado ao mesmo tempo um personagem real das páginas policiais e uma entidade do mal no imaginário do público. O Linha Direta assume, dessa forma, que não apenas buscava informar, mas também objetivava uma participação no processo de construção cultural de Febrônio como um personagem ambíguo, ao mesmo tempo real e mítico.

“O fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo”, conforme apontado por Todorov (2019, p. 48). A narrativa de Linha Direta constantemente flerta com o limiar entre o estranho e o maravilhoso. O episódio, assim, utiliza o potencial evanescente do fantástico para alternar entre as esferas da crença e da racionalidade, transformando a história de Febrônio em um exemplo visualmente potente de como o fantástico pode operar como um gênero “em trânsito”. Como representação fiel ou imparcial, trai o espectador prometendo as duas qualidades. No entanto, há um conjunto emocional de elementos na realização que consegue encontrar uma conexão emocional entre espectador e Febrônio que, ao mesmo tempo, celebra a sua monstruosidade e busca, com eventual dificuldade diante de sua natureza, revelar elementos de sua humanidade. A construção narrativa do Linha Direta sobre Febrônio, em seus caminhos pelos ambientes de uma *outra-realidade*, testa limites entre realismo e fantasia, conforme descritas por Todorov, ainda que testem e conflitem com algumas das duras e engessadas barreiras de convenção que o autor estabelece. Um programa como o Linha Direta não se pretende e não caberia na

definição de fantástico, mas, ao assumir em suas dramatizações eventos como o encontro com a Santa Loura, o programa entra no campo dos “temas do *eu* e do *tu*” de Todorov e passa a habitar o universo do “estranho”. É criada uma linha narrativa que existe apenas na interação entre linguagem visual e dramaturgica. O universo do fantástico, segundo Todorov, embora baseado em fatos, se descola deles ao adotar uma abordagem estilística que amplifica os aspectos simbólicos e míticos de Febrônio, ressaltando o papel do fantástico como uma ferramenta.

Reconhece-se derradeiramente que, ao observar a representação de Febrônio pelas lentes dos formatos preestabelecidos do Linha Direta, evidencia-se um espelho de dinâmicas midiáticas contemporâneas em tensionar os limites entre o factual e o “outro-real”. Tal processo não apenas reforça as camadas de mitificação em torno do personagem histórico, mas também reitera o papel central da mídia em moldar os imaginários coletivos de justiça, violência e exclusão social. Os choques acerca do conceito sobre verossimilhança, conforme apontado por Maura Martins, cria caminhos de leitura para que Febrônio, ao ser narrado pelo programa como um arquétipo do “outro” marginalizado, torne-se símbolo de um paradoxo que transcende sua própria história: ele é, ao mesmo tempo, produto e artífice de estruturas sociais que o condenam enquanto fascinam. O episódio revisita o passado na mesma medida em que ressignifica o presente e, nesta oscilação, demonstra como o entretenimento, a memória coletiva e o discurso jornalístico são capazes de se confundir para criar narrativas cujo pêndulo ora está em campos de espetacularização, ora em tentativas de compreensão crítica, expondo, assim, as ambiguidades e responsabilidades éticas intrínsecas em programas assumidamente sensacionalistas como o Linha Direta.

As posturas contraditórias na realização do *Linha Direta - Justiça sobre Febrônio Índio do Brasil* se destacam de forma gritante na sequência final. De um lado, a qualidade de produção pode ser notada mesmo na direção de arte, que fez sua pesquisa corretamente e foi a um nível de detalhismo excelente ao reproduzir o número 5849 na cruz sobre a cova de Febrônio, o exato número que factualmente estava estampado sobre a terra que cobria o interno 0001. O cuidado em retratar a informação com precisão, no entanto, contrasta com a imagem seguinte, na qual a Santa Loura surge flutuando e gargalhando sobre a cova. Embora dramaticamente impactante, precisa ser apontada como uma escolha estética que subverte qualquer tentativa de abordagem séria ou reflexiva, transformando a história em uma fábula grotesca. A gargalhada da Santa Loura sobre o corpo mestiço enterrado não faz sentido com a mitologia pessoal de Febrônio, mas apenas com as diretrizes do programa. Ao mesmo tempo, a cena reforça o caráter mitológico e fantasioso de Febrônio, encerrando o episódio com um tom

de espetáculo que esvazia as questões sociais e históricas subjacentes à sua trajetória. A sequência final do episódio exemplifica a ambiguidade entre o compromisso com a verossimilhança e a escolha por elementos dramáticos. Esse tensionamento entre o real e o “outro-real”, que transforma a narrativa em uma fábula, conecta-se à análise de Martins sobre como o programa constrói um texto híbrido, fundindo estratégias documentais e ficcionais:

Dessa forma, ao trabalhar competentemente com os diferentes níveis de realidade televisiva, o programa Linha Direta constrói o seu discurso e concretiza um texto realista, que convence como verdadeiro e verossímil. Ao mesclar elementos factuais, ficcionais e auto-referenciais, arquiteta-se um produto midiático híbrido e carregado de estratégias persuasivas. A realidade discursiva, através da referência incontestável do documental registrado pela denúncia oficial e da sedução já consagrada dos recursos dos gêneros ficcionais (em especial, no caso desse programa, das telenovelas), materializa-se como relato fiel dos fatos aos seus espectadores. Com a reiteração constante sobre a eficiência desse modelo, as estratégias propostas se concretizam por definitivo e colocam Linha Direta como um programa bem sucedido nos objetivos que pretende. (Martins, 2003. p. 60)

Como uma balança continuamente em desequilíbrio, estes pesos são justamente as variáveis na questão central desta tese: Qual é a forma ponderada e ética para se contar a história de Febrônio Índio do Brasil? A mistura de precisão e fantasia no programa evidencia os desafios de narrar personagens historicamente complexos sem cair em simplificações ou espetacularizações desnecessárias. Esta dificuldade não está apenas no campo do entretenimento, mas se estende a outros domínios narrativos, incluindo o próprio espaço acadêmico. No capítulo seguinte, retornarei aos experimentos empíricos, já mencionados na introdução, para fazer uma análise crítica dos percursos pessoais pelo universo do Príncipe do Fogo. Essa exploração buscará formas de balancear as demandas de precisão histórica e responsabilidade ética com as exigências criativas e reflexivas que a figura de Febrônio demanda, posicionando-o como um enigma narrativo que testa limites entre o real e o mitológico.

7. Agora talvez você seja compreendido: adaptações empíricas

Este capítulo talvez seja o mais difícil de todos e, por estar em um lugar tão subjetivo, dedico menor espaço para que não se perca em um involuntário cabotinismo. Por se tratar de um espaço de reflexão sobre as experiências próprias na criação de narrativas sobre Febrônio, seria feito o exercício de distanciamento do olhar para estes trabalhos, embora reconheça a impossibilidade de uma total execução dessa tarefa. Não obstante, não é possível se furtar de fazer isso, quando se leva em consideração que um dos objetivos desta pesquisa é justamente que ela tenha um novo desdobramento de criação narrativa, assumidamente dramatizadora, sobre o tal Príncipe do Fogo.

Conforme já relatado na introdução, meu envolvimento com a história de Febrônio data de mais de 30 anos. A primeira experiência criativa na prática com a história de Febrônio aconteceu em 1999 com a peça teatral *DCVXVI - Eis o Filho da Luz*. Anos depois, em 2023, em meio ao processo de pesquisa desta tese, veio uma criação em duplo formato: *Agora Talvez Você Seja Compreendido* foi um projeto que envolvia a produção de uma *graphic novel*, com meu roteiro, arte de José Aguiar e arte final de André Stahlschmidt, e um *motion comic*. Para estabelecer referência e diálogo com este capítulo, o texto da peça, uma seleção de páginas da *graphic novel* e um link para o *motion comic* estão disponíveis como anexos ao final desta tese.

Há que se reiterar que o desenvolvimento desta pesquisa teve dois objetivos: 1) compreender melhor e amplamente as formas narrativas para personagens contraditórios e complexos, tomando Febrônio como exemplo; e 2) usar os resultados desta pesquisa como material referencial e reflexivo para escrever um roteiro de longa-metragem ou minissérie sobre a história de Febrônio Índio do Brasil. Reconhecendo os filtros interpretativos e os conjuntos de escolhas estudados anteriormente, além dos já experimentados na *graphic novel/motion comic*, vislumbrou-se construir, então, um roteiro audiovisual com critérios estéticos distintos para a transposição às telas em um processo de assumidas traduções/traições. Antes disso, porém, é preciso olhar para as experiências anteriores, aplicando o conhecimento de todos os temas dos capítulos anteriores para que o distanciamento seja uma possibilidade neste.

7.1. O boneco do ventríloquo

Esta obra tem sua importância destacada por ser a primeira experiência prática e criativa em teatro a contar a história de Febrônio Índio do Brasil. Mais de um quarto de século após a encenação, reconhecendo os diversos problemas narrativos elencados nas escolhas

artísticas, desenvolve-se aqui uma arqueologia crítica da própria obra. Na ocasião de suas únicas três apresentações, o espetáculo foi recebido com frieza e desagrado por parte do público e a quase totalidade da crítica. Quais são, no entanto, os motivos para uma recepção dessa? Onde residem as questões na dificuldade de comunicação? Ao fazer uma revisão crítica sobre a peça *DCVXVI - Eis o Filho da Luz*, encenada sob produção da Vigor Mortis, em março de 1999, percorro um campo pessoal de análise de uma produção determinante em um momento chave como criador e artista, e isso está registrado em diversos lugares, incluindo na introdução do compilado de texto teatrais *Palcos de Sangue*:

Em 1999, veio a derrocada. A Vigor Mortis apresentou no Festival de Teatro a peça *DCVXVI - Eis o filho da Luz* – um delírio cênico sobre a vida de Febrônio Índio do Brasil. O assassino serial e primeiro paciente do Pinel. O retumbante fracasso de crítica fez com que eu dissolvesse a Vigor Mortis e decidisse abandonar o teatro. Não conseguia encontrar uma saída adequada para o que pretendia fazer com o tal do Grand Guignol. (BISCAIA FILHO, 2012, p. 34)

O parágrafo evidencia de imediato o equívoco em dizer que Febrônio foi o primeiro paciente do Instituto Phillippe Pinel. De fato, Febrônio até havia sido paciente ali, compreendendo que o hospital psiquiátrico situado em Botafogo, Rio de Janeiro, é um desdobramento direto do Hospício Pedro II, onde ele esteve por diversas ocasiões na década de 1920. No entanto, a intenção da frase é dizer que ele fora o primeiro, o que é um claro erro. Ao iniciar a preparação de fontes primárias para este capítulo, veio uma surpresa: nenhuma das críticas feitas à peça *DCVXVI - Eis o filho da luz* foi encontrada na hemeroteca da Biblioteca Nacional ou no acervo de periódicos diversos. O que foi encontrado, ironicamente, foi uma nova afirmação, do próprio autor, sobre o insucesso de crítica da peça. Ao comentar a morte da crítica de teatro Barbara Heliodora, em matéria da *Gazeta do Povo*, há um comentário do diretor:

“Óbvio, foi uma pessoa que promoveu o pensamento teatral no país. Mas ela nunca falou coisa boa de mim”, diz o diretor Paulo Biscaia Filho. Em turnês cariocas de sua companhia Vigor Mortis, a crítica assistiu a *Graphic*, *Hitchcock Blonde* e *Zéfiro*. Já *DCVXVI* ela viu durante o Festival de 1999. “Nessa ela tinha razão. Era ruim mesmo”, brinca Biscaia.¹¹¹

No entanto, a crítica em si não está disponível em nenhuma plataforma de busca. Mesmo mais próxima da produção da peça, a dissertação de Geraldo Peçanha, de 2002, que faz uma compilação de todas as peças apresentadas no Festival de Teatro de Curitiba, endossa tanto o que se percebeu pela crítica quanto a escassez de material de referência:

¹¹¹ *Gazeta do Povo*, em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/teatro/barbara-heliodora-critica-temida-morre-58s1qldfafsfa1omue080cz/>

Foi considerado um dos piores espetáculos apresentados no VIII Festival de Teatro de Curitiba. Não localizamos críticas tecidas especificamente ao espetáculo, porém em vários momentos pudemos perceber, nas entrelinhas das notícias, o posicionamento desfavorável dos críticos em relação à montagem. (Peçanha de Almeida, 2002, p. 230)

À parte desta observação, são encontradas apenas matérias de divulgação do espetáculo. No *JB*, um dia antes da estreia, a matéria “O teatro ‘serial killer’ de Curitiba” antecipava a promessa de ser ser “uma das encenações mais polêmicas da VIII edição do Festival de Teatro de Curitiba” (*Jornal do Brasil*, 26 de março de 1999, p. 2), mostrando o foco de divulgação pela ótica sensacionalista e o gosto popular por histórias de assassinos seriais. Ao final da matéria, que traz mais uma vez a forte conexão entre a direção e a estética do *Grand Guignol*, evidencia-se uma característica estética a se tornar pontos chave na questão da construção da dramaturgia e da encenação:

O diretor foi assistente de Gerald Thomas nas montagens de *Nowhere man* e *Os reis do iê-ié-ie*. E o teatro segmentado de Gerald está claramente inserido na encenação de *DCVXVI*. O cenário, por exemplo, limita-se a um gigantesco telão onde um vídeo mostra cenas da cidade, como se Febrônio passeasse por caminhos conhecidos do público. Impunemente. (...) E o público, depois de assistir ao pesadelo autobiográfico não-autorizado de Febrônio Índio do Brasil, não precisa se desculpar se sentir um incômodo calafrio (idem).

A notória influência do encenador Gerald Thomas na forma narrativa do espetáculo, em contraponto aos estudos estéticos do *grandguignolesque*, mostraram-se mais excludentes e do que complementares. O trabalho do diretor britânico-brasileiro foi inspiração direta para a dramaturgia da peça na qual o diretor (Biscaia) se insere como personagem, aos moldes de Thomas. O foco de discussão da peça então passava a ser as dificuldades criativas de fazer uma peça de teatro, mais do que sobre o já bastante rico personagem. Na ocasião, nos mesmos moldes da dissertação de Gláucia Bastos, não havia sido difundida ainda a cópia de *Revelações do Príncipe do Fogo* e parte da pesquisa ainda se encontrava restrita aos escritos de Cendrars e pequenos compilados de recortes de jornal. A vida (real e fantasiosa) de Febrônio já é por si só complexa e não cabe inserir discussões externas. Para Fernandes e Guinsbourg, reside aí a questão central dos problemas de comunicação da montagem:

A exploração do espaço mental do artista se reproduz em cada espetáculo. A impressão que se tem é a de um todo repartido em seções que destacam um ou outro elemento dessa simbolização particular. O palco é o lugar de reunião de alguns temas que a memória de Thomas convoca, com os quais o espectador consegue identificar-se por congenialidade. O que está em cena é o equivalente de situações intelectuais e emotivas de um encenador de si mesmo.¹¹²

¹¹² Sílvia Fernandes e Jacó Guinsbourg na introdução de *O Encenador de Si Mesmo*, de Gerald Thomas.

A liberdade e o direito de levar ao palco a sua própria persona foi algo que Gerald Thomas havia construído ao longo de mais de uma década ao desconstruir imagens míticas como a da cigana na montagem *Carmen com filtro* (1986), de Gregor Samsa e Josef K., na *Trilogia Kafka* (1987) ou nos Beatles em *Reis do Je Je Je* (1997). Esta edificação de uma identidade que se apresenta ao lado da própria obra, como se vê nas propostas de conceito de *pós-dramaticidade*¹¹³ de Hans Thies Lehmann, foi algo que veio com as bênçãos de Samuel Beckett. Thomas iniciou sua carreira encenando, em Nova York, textos inéditos do lendário dramaturgo irlandês. No Brasil, veio com o endosso de Antonio Abujamra e se apresentou à massa crítica brasileira com uma montagem de *Quartett*, de Beckett, trazendo Tonia Carrero e Sérgio Britto aos palcos. Este sólido processo de edificação da figura deste encenador permitia-lhe a encenação de seu alter ego. O mesmo não valia para mim em *DCVXVI*. Este comparativo nos leva a fazer, neste estudo, uma referência à peça teatral *The Ventriloquist*, de Gerald Thomas, encenada mais tarde naquele mesmo ano de 1999. A absorção da linguagem pessoal do diretor era algo que havia se estabelecido junto ao público e, em especial, junto aos que tinham tido proximidade com o seu trabalho. Isto é reconhecido em texto de Nelson de Sá sobre a peça *Ventriloquist*:

Gerald Thomas e sua arte desordenada não precisam mais de "explicação" -outro alvo do discurso. A leitura não-linear se vulgarizou, com a disseminação da Internet, do cabo. O público, hoje, pouco se importa com a falta de "história". Até pelo contrário, pode-se afirmar que a fragmentação se incorporou à norma, estabeleceu-se. Daí, talvez, uma certa sensação de "déjà vu".¹¹⁴

Thomas vencera suas batalhas sobre as dificuldades de comunicação com um público que já havia absorvido suas linguagens. No entanto, nas mãos de outros realizadores, havia uma sensação de um formato que se mostrava imitador e requeitado. Como diretor, em *DCVXVI*, verifico a ação inadvertida de uma estética mais que influente. Ela era imitadora, como um trágico boneco de ventríloquo que acredita ter vida própria. Havia uma proposta de dialogar a existência de Febrônio como um artista contemporâneo da modernidade e do período das vanguardas. Há um texto que, por sinal, muito emula o estilo de Gerald Thomas, que evidencia isso:

Depois fui pra cama com ele. Dei carona para Rodin até à casa de Camille Claudel. E então apareceu na minha vida a chance de encontrar Febrônio Índio do Brasil. Para

¹¹³ Os estudos de Hans-Thies Lehmann exploram formas teatrais que rompem com a estrutura tradicional do drama centrado em narrativa e conflito. Lehmann destaca um teatro que privilegia a experiência sensorial e estética sobre a linearidade textual, frequentemente utilizando fragmentação, multimedialidade e interatividade. O foco desloca-se do enredo para a performance como evento, promovendo uma relação mais aberta e ambígua entre palco e espectador. A proposta, portanto, encontra no trabalho do encenador o principal elemento construtor dos signos da cena.

¹¹⁴ *Folha de São Paulo*, 18 de dezembro de 1999. p. 9.

Febrônio que a aqueles loucos do Teatro Municipal eram muito simpáticos e tal, mas que aquilo não adiantava nada. A arte deveria se mostrar muito mais viva que aquela falsa imagem de vigor. Febrônio deveria pensar em Dadá, Cabaret Voltaire, Xanti Schawinski, Vassili Kandinsky e acima de tudo em Ich... I ... eu... Que fizesse a sua própria arte e montasse uma exposição. Que escrevesse um livro falando de todos os equívocos. Febrônio deveria pensar em Dadá, Cabaret Voltaire, Xanti Schawinski, Vassili Kandinsky e acima de tudo em Ich... I ... eu... os símbolos da arte viva, ainda que com pinceladas furiosas.¹¹⁵

A proposta mostra ideias dotadas de articulações justificáveis no roteiro como plataforma para uma encenação, apesar da ausência de uma legitimidade artística própria capaz de sustentar as escolhas. Havia também um descompasso com o interesse pela figura de Febrônio. Embora o jornal *O Globo* tenha publicado uma matéria com os diretores das peças *DCVXVI* e *Roberto Zucco* (direção de Nehle Franke), que tinham suas estreias no mesmo festival de Curitiba e que se tangenciavam por histórias reais de assassinos, as abordagens eram totalmente distintas e os temas estavam derradeiramente em lugares diferentes. Este descompasso, no entanto, acabou por marcar a peça *DCVXVI - Eis o filho da luz*, conforme já mencionado, como a primeira abordagem cênica em torno do personagem.



Figura 21. À esquerda: O ator Clóvis Inocêncio como Febrônio Índio do Brasil na peça *DCVXVI - Eis o Filho da Luz*. Foto de Divulgação de Marvem HD. À direita: Captura das páginas 418 e 419 do livro *Arquivo Serial Killers*, de Ilana Casoy.

Esta produção gerou adicionalmente um equívoco peculiar que novamente faz com que a história de Febrônio mais uma vez tivesse passos no que aqui chamo de “outro-real”. Na edição de 2017 do livro *Arquivos Serial Killers*, de Ilana Casoy, existe um capítulo dedicado a Febrônio Índio do Brasil. Para ilustrar este capítulo, na página 418, está impressa uma foto,

¹¹⁵ Excerto do roteiro da peça teatral *DCVXVI - Eis o filho da Luz*, de Paulo Biscaia Filho. Disponível em anexo.

com impressão reticular aos moldes estéticos de jornais dos anos 1920, que sugere ser do personagem título, por trazer um homem com expressão de sofrimento, e uma marca com os dizeres “Eis o filho da luz” no peito (vide figura 21 acima). Não há nenhuma indicação de autoria ou de data da foto. Foi imensa surpresa ao me deparar com esta foto logo no início desta pesquisa, pois ela não é uma foto de Febrônio, mas sim do ator Clóvis Inocência interpretando Febrônio em imagem de divulgação da peça *DCVXVI - Eis o filho da luz*. O erro da edição, para além de um deslize de confirmação de fonte, serve aqui como mais um caso no qual o que é factual ou não sobre Febrônio é colocado em um lugar de estranhamento e confusão.

Entre as virtudes e os vícios verificados pelos resultados da encenação original de 1999 da peça *DCVXVI - Eis o filho da luz*, reside a certeza dos benefícios da revisão crítica como instrumento imprescindível para as necessárias reinvenções. Este processo, que outrora fora particularmente penoso pela receptividade negativa, foi catalisador para esta apaixonada pesquisa, além da obra dupla que seria analisada a seguir, e também outras que certamente estão por vir. As revisões provam a riqueza de elementos ainda pertinentes lançados pela controversa vida de Febrônio Índio do Brasil.

7.2. O traço do que não se vê e o ritmo do que é visível

A proposta de criar uma obra amalgamada entre *graphic-novel*/curta-metragem esteve sempre em um local orgânico de experimentação para contar a história de Febrônio Índio do Brasil. O roteiro do projeto *Agora Talvez Você Seja Compreendido* era uma tarefa curiosa porque deveria servir, com as devidas modificações, para duas mídias distintas: quadrinhos e audiovisual. O texto foi escrito no primeiro trimestre de 2023, logo depois da metade do processo de pesquisa deste estudo, já com toda a parte da cronologia da história de Febrônio bem desenvolvida, assim como a organização dos recortes de jornal que foram parte central para a sua elaboração. Da mesma forma, passagens de *Revelações do Príncipe do Fogo* foram selecionadas para ilustrar momentos da biografia de Febrônio, como se essas palavras estivessem sempre lá, pautando cada ato de Febrônio, ou se desenhando, conforme aqui defendido, que o livro também lhe serviu uma autobiografia mitopoética.

Os desenhos para a *graphic novel*, com traço de José Aguiar e arte final de André Stahlschmidt, segundo o projeto, serviriam de base para a animação em formato *motion comics* do curta-metragem. Esta forma estética e narrativa encontra definição em Smith (2015) para quem o estilo

(...) se apropria da narrativa original da história em quadrinhos e obras de arte como a principal fonte de material visual para sua criação. A arte única desenhada à mão do artista de quadrinhos é normalmente digitalizada e convertida em um formato de imagem digital. A arte de cada painel é frequentemente separada em camadas visuais distintas, que podem ser animadas separadamente umas das outras para dar uma impressão de velocidade/tempo, movimento da câmera e profundidade espacial. Uma combinação variável de balões de fala de quadrinhos, narração narrada, narração de personagem individual e trilha sonora normalmente acompanham a imagem em movimento (p. 4).

A opção por abordar a história de Febrônio como curta/HQ antes de partir para o roteiro de um longa não é presumivelmente sem critérios. Além da restrição da duração que, ao mesmo tempo, comprime e exige capacidade sintética narrativa, o desenho, em vez da fotografia, oferece à obra uma licença para decisões que levam a descolamentos factuais. Ao ser indagado sobre o roteiro para a biografia de Steve Jobs, icônico CEO da Apple, o roteirista Aaron Sorkin disse que sua escrita deveria ser lida como “uma pintura em vez de uma fotografia”¹¹⁶. Ainda que trazendo em seus créditos a referência da biografia escrita por Walter Isaacson, Sorkin assume uma artificialidade em sua escrita para audiovisual, buscando preservar a essência do significado dos fatos sobre a necessidade da representação factual em si. Existem recortes e enquadramentos na fotografia que podem definir ou modificar narrativas, mas a pintura é o controle completo do movimento da cena. Todos os signos estão na mão do criador, e este percebe o pincel como um traidor poético que invariavelmente lê a ação a ser ilustrada não como testemunha, mas eternamente como intérprete dela. Ao assumir esta consciência, o artista traz para si a obrigação de manter um equilíbrio de pactos ficcionais/factuais no diálogo com seus interlocutores. É característica da expressão audiovisual e sua inerente abstração:

(roteiristas) precisam entender que abstrações são neutras. Por abstrações eu quero dizer estratégias de design gráfico, efeitos especiais, saturação de cor, perspectiva sonora, edição de ritmo e similares. Estas não têm um sentido nem interno nem externo. O mesmo padrão de edição aplicado a seis cenas diferentes resulta em seis interpretações distintas. (MCKEE, 2006, p. 37)

Idealiza-se um apontamento para aberturas de diálogo com o espectador. Não uma indicação dura de informação pretensamente factual, mas uma representação que questiona junto ao público sua validade, sem jamais desmerecê-la. Rancière aponta uma oposição das formas novas de arte audiovisual em relação às formas tradicionais de representação. Nesta experiência empírica, adota-se, portanto, o procedimento verdadeiramente demandado para sua

¹¹⁶ Conforme citado em “Steve Jobs’ film is a ‘painting, not a photograph,’ moviemakers say”, disponível em: <https://www.cnet.com/tech/mobile/steve-jobs-film-is-a-painting-not-a-photograph-moviemakers-say/>, acessado em 8 de Janeiro de 2025.

real expressão, experienciando, assim, uma equalização nos espaços entre referências e subjetividades.



Figura 22. Imagens da *graphic novel* “Agora Talvez Você Seja Compreendido”, com roteiro de Paulo Biscaia Filho, desenho de José Aguiar e arte final de André Stahlschmidt

O processo de escrita de uma HQ deve levar em conta não apenas o desenvolvimento emotivo da história, mas como isso se dá na distribuição de quadros por página e na virada da página em si. Depois de parcerias em outros trabalhos, como *Vigor Mortis Comics Volumes 1 e 2* e *Museu dos Horrores*, já existia uma intimidade e fluidez no processo de trabalho entre eu e José Aguiar. Esta roteirização de diagramação foi crucial para que o projeto ficasse pronto em poucos meses. O *workflow* para cumprir o prazo de lançamento em outubro tornou-se exemplar: Aguiar fazia o desenho e uma página, esta página era enviada para Stahlschmidt enquanto Aguiar fazia a página seguinte, a arte final era enviada em camadas separadas de

níveis de profundidade da cena para eu produzir os movimentos das imagens e a edição, enquanto os dois já trabalhavam nas páginas seguintes. Este processo quase industrial não permitiu a nenhum de nós três muito espaço para reflexão sobre o que estávamos fazendo. Isso já havia sido feito no momento da roteirização.



Figura 23. Página 49 da *graphic novel Agora Talvez Você Seja Compreendido*

Uma das diretrizes era ter um controle consciente dos espaços de espetacularização da história. Compreender, sobretudo, que aquele exercício criativo, pelo simples fato de usar a história de Febrônio, já era por si só uma ação *espetacularizadora*. Ter ciência disso seria o norte para que a história fosse contada com equilíbrios entre a sobriedade de não enaltecer um crime nem tampouco de exacerbar as emoções que os mais de 50 anos encarcerados poderiam sugerir.

A estrutura de inversão temporal, apresentada na cronologia desta pesquisa, foi uma das experiências, justamente para tentar manter o equilíbrio proposto acima. Iniciar com a história da morte de um homem preso por décadas, atravessar pela loucura e os crimes, e finalizar com os abusos sofridos em sua infância. Não há lugar seguro para a relação com Febrônio. Constroi-se uma empatia que será destruída por situações de estranhamento e repulsa para depois retornar a empatia. Além de auxiliar neste desenho dramático, as idas e vindas temporais também colaboram em propostas de transmutações visuais, como a cabeça de Gabina se transformando no crânio, mas sobretudo na sequência final que está carregada de detalhes importantes que o diálogo entre o roteirista e o desenhista estabeleceram para o tom de encerramento.

A partir da página 49 do livro, há uma alternância entre dois momentos de violação de inocência. A morte de Jonjoca e a infância de Febrônio. Nos primeiros dois quadros, palavras de *Revelações* preenchem o fundo, produzindo ao mesmo tempo uma textura e mostrando como a cosmogonia pessoal havia tomado conta de todo o ambiente em volta de Febrônio. Fiz uma indicação central para Aguiar: que não mostrasse nada da morte de Jonjoca nem mesmo seu cadáver. Então, no terceiro e último quadro da página, Aguiar trouxe a solução de sugerir os pés caídos de Jonjoca quase que se misturando com a grama no chão. A página 50 mostra, em *flashback*, o momento de nascimento de Febrônio com o pai já exibindo sua postura agressiva (“Pelo menos é garoto. Vai poder ajudar no açougue”) em contraste com uma mãe apaixonada, que beija o bebê decretando que “Esse menino tem cara de quem vem pro mundo com uma missão”. É clara a intenção de ironia desta “missão” ao mesmo tempo em que se considera o afeto dedicado da mãe e que se perdeu ao longo de sua trajetória. Dois elementos presentes na biografia de Febrônio.



Figura 24. Páginas 50, 51 e 52 da *graphic novel* *Agora Talvez Você Seja Compreendido*

A página 50 mostra uma proposta de movimentação de câmera já adequada para o processo em *live action*. É mostrado um *zoom in* em direção ao olho do bebê Febrônio, para que na página 51 inicie um *zoom out* do olho de Febrônio deitado na relva, com os olhos marejados por acreditar ter cumprido parte de sua “missão”. O movimento se distancia do corpo de Febrônio, em 1927, ao lado do cadáver de Jonjoca, até mostrar seu corpo inteiro para que, na página 52, em encadeamento semelhante ao último da página anterior, se visse agora o caixão de Febrônio, em 1984, com a coroa de flores dizendo “Agora Talvez Você Seja Compreendido”. Então inicia-se uma descida, ou um novo *zoom in*, até as flores da coroa e então a escuridão. Estas estratégias - de mostrar e sugerir leituras em vez de contar em palavras - são compatíveis e favoráveis para narrar uma história que melhor pode se resolver nos espaços de subjetividade do espectador.

Embora a experiência de transformar a *graphic novel* em *motion comic* tenha gerado um trabalho audiovisual impactante e pleno de experiências técnicas envolventes, percebe-se um fator que prejudica o trabalho: o tempo. Tempo em excesso de exposição das imagens prejudica o fluxo e o ritmo narrativo de um audiovisual. No entanto, detalhes como o pé de Jonjoca só podem ser emocionalmente melhor percebidos no tempo individual de leitura de uma *graphic novel*. Ademais, como foi visto nas páginas anteriores, a própria história de Febrônio traz elementos que precisam ser desenvolvidos com maior amplitude temporal para que seja adequadamente absorvida pelo espectador.

7.3. *A arte como ferramenta de investigação*

A partir das provocações de Rancière sobre o fazer cinematográfico e já com a ciência das experiências anteriores de Da-Rin, Sette e do programa Linha Direta, foi feita a carpintaria do roteiro deste projeto que antecede algo que virá depois da completa finalização desta pesquisa: a redação de um roteiro de longa metragem *live action*. Ainda nestas experiências relatadas acima, com uma proteção poética dos traços desenhados, experimentaram-se formas e estruturas narrativas que podem, como mostrado, encontrar tradução para o *live action*. Este processo vindouro naturalmente compreenderá a nova transposição midiática e suas particularidades, mas, sobretudo, com foco na qualidade narrativa que se valerá de todos os elementos constantes nesta pesquisa.

Todas estas experiências artísticas realizadas versam, cada qual em sua linha estética, sobre leituras possíveis dos eventos que cercam a biografia de Febrônio Índio do Brasil. Durante a escrita dos textos e após suas construções, permanecem ainda em pauta as questões sobre suas particularidades midiáticas e os inevitáveis atritos e impasses sempre presentes na criação de narrativas sobre este personagem singular. Haverá sempre um espaço adicional para discutir as zonas de risco na espetacularização da história de um pária e assassino, cuja biografia ainda carrega questões raciais e de gênero, bem como suas tensões e discursos fóbicos. Parte-se do princípio da provocação de Debord quando fala que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 9). A representação em palavras que serão imagens é um compromisso ético da interlocução e dos seus resultados. É essencial compreender e localizar os riscos de glamourização da violência e da estigmatização de segmentos sociais. Em igual medida, deve-se reconhecer os conflitos no processo de punição de Febrônio dentro do que se considera loucura moral cujo conceito é

tão abrangente que cabe nele toda e qualquer pessoa que aja contra as normas estabelecidas como "normais" pela Justiça ou pela Psiquiatria. No caso, loucura não é nem metáfora de desordem, é a sua própria definição. (FRY, 1982, p. 80)

Este capítulo que antecede a conclusão traz em sua natureza uma característica fundamentalmente distinta. Se, antes dele, foram feitas análises e decupagens de escritos e demais obras criadas por outros, aqui fez-se um breve processo de memorial e estudo reverso de criações próprias e uma reflexão sobre as articulações necessárias para essas obras. Os pesos sobre a balança de maniqueísmo da representação de Febrônio Índio do Brasil são tanto

delicados quanto imensos. Há que se continuamente ponderar os pontos de repulsa e os pontos de empatia, assim como os eventos comprovadamente factuais e sua inquebrantável conexão com os delírios do personagem. Em igual medida, tratou-se aqui de processos criativos em suas essências estéticas no intuito de compreender as estratégias usadas e como os seus resultados afetaram a comunicação da obra com o espectador.

Desde o lançamento da peça *DCVXVI – Eis o Filho da Luz*, passando pela realização do curta-metragem e da *graphic novel*, minhas práticas artísticas têm buscado explorar as ambiguidades que circundam a figura de Febrônio Índio do Brasil. A interseção entre a arte e a investigação histórica emerge aqui como um método de tensionamento das já borradas linhas entre real e o “outro-real”, permitindo que se construa um espaço crítico e sensorial para refletir sobre os dilemas éticos, estéticos e narrativos que o caso suscita.

Em *DCVXVI*, por exemplo, a dramaturgia revelou-se um espaço propício para investigar os conflitos de Febrônio com a sociedade, consigo mesmo e com as instituições que o marginalizaram. A peça apresentou desafios narrativos significativos: como transformar um personagem tão intrincado em uma figura que não apenas chocasse, mas também provocasse uma reflexão sobre os sistemas que o moldaram? Como Mário de Andrade sugere em sua análise sobre *Revelações do Príncipe do Fogo*, “as camadas de misticismo e erudição involuntária presentes no texto de Febrônio configuram uma força poética inegável, mas carregam o peso da violência”¹¹⁷. Incorporar essa dualidade ao palco exigiu que iluminação, trilha sonora e o trabalho corporal dos atores fossem moldados de forma a capturar tanto a atração quanto o desconforto que sua figura inspira.

Já o curta-metragem abordou a questão sob um ângulo visual e visceral, fazendo uso de uma linguagem cinematográfica que mesclava elementos do surrealismo com o horror psicológico. Influências como *Un Chien Andalou* (Buñuel e Dalí) serviram como referência para a construção de cenas que transitavam entre o simbólico e o explícito. A câmera ora mergulhava na subjetividade delirante de Febrônio, ora adotava um olhar clínico e distanciado, evocando o que Heitor Carrilho chamou de “o abismo entre a lucidez intelectual aparente e a fragmentação psíquica”¹¹⁸. Essa dualidade foi fundamental para capturar as tensões entre o indivíduo e os sistemas jurídico-psiquiátricos que o classificaram como inimputável.

A *graphic novel*, por sua vez, explorou as possibilidades da narrativa visual em interseção com a pesquisa e o texto. Por meio do uso de *Revelações do Príncipe do Fogo* e nos laudos psiquiátricos, o projeto integrou a iconografia mística do próprio Febrônio às

¹¹⁷ *O Estado de São Paulo*, 1935, p. 5.

¹¹⁸ Conforme conta no laudo de Heitor Carrilho

representações visuais de seus atos e delírios. O uso dos mantras “Santuário do Tabernáculo Vivo”, “Fiel Diadema Excelso” e outros como uma textura que é ao mesmo tempo visual e sonora deu suporte no diálogo contraditório entre a complexidade simbólica de sua obra e a sua busca por transcendência. Ouvir e compreender o “libertarianismo perverso”, como disse Calil, na poética de Febrônio, é estar em sintonia com as tensões necessárias às obras. Já o exercício no palco com *DCVXVI*, com as reconhecidas barreiras de comunicação, trouxe para a história de Febrônio uma outra forma de prática de “outro-real” e encontra o seguinte paralelo em Berge e Luckmannr:

O teatro fornece uma excelente ilustração desta atividade lúdica por parte dos adultos. A transição entre as realidades é marcada pelo levantamento e pela descida do pano. Quando o pano se levanta, o espectador é “transportado para um outro mundo”, com seus próprios significados e uma ordem que pode ter relação, ou não, com a ordem da vida cotidiana. Quando o pano desce, o espectador “retorna à realidade”, isto é, à realidade predominante da vida cotidiana, em comparação com a qual a realidade apresentada no palco aparece agora tênue e efêmera, por mais vívida que tenha sido a representação alguns poucos momentos antes. A experiência estética e religiosa é rica em produzir transições desta espécie, na medida em que a arte e a religião são produtores endêmicos de campos de significação. (Berger; Luckmann, 1985, p. 43)

A execução destes projetos, embora distintos em suas formas, convergem em um ponto: a arte aqui não é apenas uma reconstituição dos fatos, mas uma reinterpretação que busca trazer à tona as contradições da sociedade que produziu Febrônio. Mais uma vez evocando as articulações de Rancière, compreende-se que as tensões propostas por ele atuam como ferramentas contemplativas, sobretudo quando aplicadas por uma expressão artística, seja ela o teatro, o cinema ou a narrativa gráfica. Esta tarefa permite, com espaços salubres para reflexões abertas, questionar não apenas o homem e seus crimes, mas também os sistemas jurídicos, médicos e midiáticos que contribuíram para a construção de seu mito. A prática artística que assim emerge desses processos não apenas interpreta Febrônio como indivíduo, mas o reposiciona como símbolo de questões diversas sobre ética, loucura, literatura, religião, direito, etc. Por meio destas criações artísticas, histórias como a dele não apenas são revisadas, mas também ressignificadas, ampliando a compreensão coletiva de um passado permeado por sutilezas e contradições.

8. Como se narra Febrônio?

O título desta conclusão faz direta referência e homenagem à dissertação de Mestrado escrita por Gláucia Bastos em 1994. O estudo de Bastos foi o primeiro trabalho acadêmico com reflexões mais aprofundadas sobre a figura de Febrônio Índio do Brasil e já pautava as dificuldades de estudo circundando este personagem tão emblemático. Esta tese, conforme já mencionado, vem na sequência de uma série de ótimos trabalhos, como os de Ferrari, Mossambani, Bacelar, Damasceno, entre outros. Todos eles, em suas respectivas áreas e em certa medida, retornam à mesma pergunta proposta por Gláucia no título de sua dissertação: “Como se escreve Febrônio?”.

É evidente que esta escrita se mostrou impossível sobretudo para o próprio Febrônio que, mesmo em sua tentativa de registrar uma crença e se autobiografar, buscava acima de tudo uma validação existencial pontual. Uma ação legitimadora que tenta encontrar uma “‘exatidão’ da identidade subjetiva do indivíduo” (Berger; Luckmann, 1985, p. 136).

Este estudo optou por usar a expressão “outro-real” para descrever os ambientes de ambiguidade ou contestabilidade do real cotidiano nas narrativas de Febrônio. Esta escolha se dá a partir da compreensão, em primeiro lugar, de que sempre haverá a subjetividade como ponto de partida para iniciar um relato. Com o acompanhamento de um universo mítico proposto pelo personagem e a mácula dos sentimentos diante das mortes de jovens inocentes, esta realidade invariavelmente passará por alterações neste relato. Como sugere Rancière, “[o] real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível” (2014, p. 73). A partir dessa perspectiva, o conceito de “outro-real” aqui proposto permite uma abordagem narrativa que não apenas aceita, mas integra as tensões entre o factual e o imaginado, entre o palpável e o simbólico. Este espaço, onde o real se enlaça ao mito e à ficção, desafia as noções tradicionais de representação e sugere que a própria construção da realidade depende de pactos interpretativos. O “outro-real” em Febrônio é, portanto, um território de dissenso, como propõe Rancière, no qual a “arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (*op. cit.*, p. 63). Aqui, o dissenso não apenas denuncia a distância entre o que é contado e o que é, mas revela também que essa distância é o próprio motor da narrativa, uma forma de rearticular o espaço do visível e do dizível.

Ao transitar por essas zonas de ambiguidade, as narrativas de Febrônio também desafiam o leitor a questionar a sua própria posição como espectador. Somos levados a um papel ativo, interpretativo, obrigados a confrontar as diferentes camadas de subjetividade que o

texto apresenta. Esse processo, por sua vez, não apenas reposiciona Febrônio como figura histórica e mítica, mas também desloca nossa compreensão do próprio ato de narrar. Como Rancière aponta, “o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta” (*op. cit.*, p. 17). Assim, as narrativas construídas ao redor de Febrônio exigem de seu público não apenas uma leitura, mas uma construção de significado que oscila entre a empatia e o julgamento.

Nesse sentido, o “outro-real” não é apenas uma ferramenta narrativa, mas também uma lente ética e estética, que desafia pactos convencionais entre verdade e representação, explorando os limites entre a arte e a história, entre a monstrosidade e a humanidade. O espaço do “outro-real” torna-se, assim, um espelho das próprias ambiguidades que sustentam a sociedade que o criou e que, simultaneamente, o rejeita e o consome. É nesse espelho que Febrônio se projeta como um símbolo ao mesmo tempo perturbador e fascinante da nossa própria construção da realidade.

Entenda-se também o “outro-real” como uma ponte de expansão de diálogo com a provocação de Rancière: “Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação” (*op. cit.*, p. 64). As narrativas que orbitam em torno da figura de Febrônio Índio do Brasil não se limitam a reconstruir ou inventar a sua trajetória; elas efetivamente reposicionam os elementos sensíveis – imagens, palavras e símbolos – para criar novos campos de interpretação. O “outro-real”, assim, não se estabelece como um lugar de negação da realidade, mas como uma reorganização dos modos pelos quais essa realidade é percebida e comunicada. Nesse sentido, a tarefa da criação artística em torno de Febrônio não se restringe a uma tentativa de preenchimento de lacunas factuais ou à estetização de sua história. Ela realiza um dissenso ao deslocar as formas normativas de narrar a realidade, tensionando os limites entre o aceitável e o desconcertante, entre o conhecido e o incompreensível. A narrativa não apenas representa; ela intervém nos pactos de sentido que sustentam as noções de realidade. Por meio desse deslocamento, o “outro-real” nas narrativas sobre Febrônio transcende o relato e se torna um campo de disputa sobre os próprios significados atribuídos à história e a memória.

Essa capacidade de reposicionar o sensível é fundamental para entender o modo como essas narrativas impactam a percepção histórica de sua figura, bem como as práticas de criação em geral. Ao reformular modos de enunciação, essas narrativas não apenas contam, mas também questionam o próprio ato de contar: quem narra, como narra e com que finalidade. Nesse ato, estabelecem-se novas conexões, que desafiam as convenções sobre verdade, mito e moralidade. Assim, a ficção em torno de Febrônio cumpre o seu papel não só de reinterpretar,

mas de transformar a experiência sensível, abrindo espaço para novos diálogos éticos e estéticos. As narrativas sobre figuras complexas como Febrônio Índio do Brasil nos colocam diante de um desafio intrínseco: como articular um equilíbrio narrativo que reconheça a violência de seus atos sem, contudo, obliterar a densidade de suas dimensões humanas? Ao tensionar os limites do real, a construção dessas histórias resvala no paradoxo apontado por Rancière, em que a ficção, ao invés de criar mundos alternativos, reconfigura modos de percepção e articulação do sensível. O “outro-real”, aqui proposto, retorna então como conceito que busca trazer à tona zonas de dissenso entre os fatos históricos e a subjetividade dos relatos, atuando como um espaço de resistência ao simplismo narrativo. Assim, torna-se possível considerar que, mais do que redimir ou condenar, narrativas com subjetividades factuais buscam problematizar. Deste modo, permitem ao espectador ou leitor confrontar suas próprias interpretações éticas e culturais.

Este exercício de escrita, como já se percebe, caminha por um campo minado de riscos. A estetização do sofrimento e a simplificação maniqueísta são armadilhas frequentes em histórias que envolvem personagens contraditórios. Para Febrônio, cujas camadas entre o humano e o mítico se entrelaçam de forma quase inextricável, este problema é ampliado pela dimensão mística que permeia sua auto-representação e pela recepção midiática sensacionalista que o transformou em figura de fascínio e repulsa. É neste ponto que a narrativa sobre Febrônio se torna uma arena de constante negociação entre a fidedignidade histórica, a interpretação poética e a inevitável subjetividade de quem conta sua história. Febrônio, como objeto de estudo e narrativa, transcende sua própria história para se tornar um espelho de inquietações sobre moralidade, exclusão e a natureza da memória coletiva. É nesse espelho que se projeta o dilema da representação: como dar voz ao outro sem se apropriar de sua história, e como expor os horrores sem ceder ao fascínio por eles? Este é o terreno que a narrativa sobre Febrônio, ao navegar por suas contradições e ambiguidades, convida a explorar.

5/

SERVIÇO DE PESQUISA

JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Dr. Antonio Vianna de Lima
 Oficial do Registro Civil das Pessoas Naturais da Seção Circunscrição e Tabelionato — Fungendo do
 Espírito Santo — Comarca do Rio de Janeiro
 RUA JOAQUIM PALMARES, 267-B — Tel. 273-3595
 WALDIR JORGES QUINTANILHA - Substituto

ÓBITO

CERTIFICO que às folhas 184 do livro n.º 277 de registro de Óbitos n.º 11034
 foi lavrado hoje o assento de "FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL"

falecido aos 27 de agosto de 1964 às 10,30 horas na no Hospital Cen-
 tral Penitenciário - nesta

estado civil solteiro

Residente rua Frei Caneca, 463

Sexo masculino Idade 86 anos

Profissão ~~XXXXXXXXXXXX~~

Natural do Estado de Minas Gerais

Pai o de Theodoro Índio do Brasil

e de Estrela do Oriente Índio do Brasil

Foi declarante Ana Maria de Almeida Montalvo
 sendo atestado de Óbito firmado pelo Dr. Maria Liana de O. Adad
 que deu como causa da morte enfisema pulmonar.

O Sepultamento será no Cemitério de São Francisco Xavier

Observações: ~~XXXXXXXXXXXX~~

O Referido é verdade e dou fé.

Rio de Janeiro, 34 de setembro de 1964

O Oficial *Waldyr Jorges Quintanilha*
 WALDIR JORGES QUINTANILHA
 Oficial do Registro Civil das Pessoas Naturais
 Comarca do Rio de Janeiro

NOME: FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL. RG

Figura 25. Registro de óbito de Febrônio Índio do Brasil. Imagem capturada dos arquivos do Museu Penitenciário do Rio de Janeiro.

A escrita sobre um personagem que perpassa por lugares de extremos foi pautada por uma série de desafios intrínsecos que amontoam complexidades para a elaboração de uma narrativa coerente e justa. Se, inicialmente, a dificuldade reside na tensão entre a necessidade de uma representação factual e a tentação da dramatização, atravessa-se, derradeiramente, o problema de que a redação de tal história não tem permissão para se afastar nem da crueldade de seus atos nem do esquecimento jurídico que caiu sobre a penalização de Febrônio.

Nestes atritos e objetivando uma construção narrativa que equilibre a necessidade de informar com variações de empatia catártica inerentes a expressões artísticas, demanda-se habilidade para evitar estereótipos e simplificações. Este equilíbrio naturalmente não se

restringe a Febrônio. Como é possível narrar de forma temperada sobre figuras como a assassina serial Aileen Wuornos, a atriz Joan Crawford, Bonnie Parker, Patricia Hearst, ou mesmo o Getúlio Vargas e Lampião? Todos estes nomes¹¹⁹ correm de um lado para o outro na balança entre repulsa e compaixão.

No documentário *Cropsey* (2009), mencionado anteriormente, os realizadores tentam fazer contato por carta com André Rand, assassino condenado pelo sequestro e morte de crianças. De dentro da prisão ele envia uma resposta que diz: “Enquanto eu estiver na prisão, darei razões para diversos cineastas me representarem como uma pessoa má. A maldade vende. Este é o nome do jogo”¹²⁰. Esta natureza de fascínio pela maldade e loucura estão inexoravelmente presentes na curiosidade humana, transitando pelas mesmas vias da atração pela “ameaça” de que Roas fala ou pela “hesitação” de Todorov.

A tentativa de retratar tais personagens cruza com dilemas situados no fio da navalha entre uma compreensão sócio-psicológica isenta e uma potencial glorificação da violência. A representação dos aspectos mais nefastos de sua personalidade formam um problema destacado por Sontag (2003), quando ela alerta sobre os riscos da estetização do sofrimento. No caso de Febrônio, esta estetização se torna um risco dobrado, pois reside nos extremos da tríade repulsa-fascínio-compaixão.

Este desafio não se limita ao desenvolvimento sobre figuras históricas, mas também pode ser encontrado na tridimensionalidade do personagem ficcional Mersault em *O Estrangeiro*, de Albert Camus. Tome-se como exemplo a passagem: “Ontem, mamãe morreu. Ou talvez tenha sido hoje, não sei. Recebi um telegrama do asilo: ‘Mãe falecida. Enterro amanhã. Sentidas condolências.’ Isso não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem.” (CAMUS, 2019, p. 11). Nesta passagem logo no início da obra, Mersault demonstra indiferença em relação à morte da mãe. Sua falta de reação emotiva pode suscitar inicialmente perplexidade e aversão, em manifesto contraste com expectativas sociais sobre o luto e o afeto filial.

No entanto, ao longo da narrativa, Camus segue gradualmente revelando nuances em Mersault, criando uma quiçá desconfortável intimidade e confortabilidade com o personagem. Mersault é retratado como um homem que busca viver seguindo sua própria filosofia, aceitando

¹¹⁹ Aileen Wuornos, conhecida como uma das assassinas em série mais notórias dos Estados Unidos, protagonizou uma vida marcada por abusos e marginalização. Suas alegações de agir em legítima defesa contra agressores enquanto trabalhava como prostituta geraram uma mistura de repulsa por seus crimes e empatia por suas experiências traumáticas. Joan Crawford, atriz de Hollywood, teve sua vida pessoal marcada por um passado de pobreza e abuso e, no entanto, as acusações de maus-tratos contra seus filhos lançaram uma sombra sobre sua carreira. Bonnie Parker, da dupla Bonnie e Clyde, é uma figura da era da depressão cuja vida de crimes violentos é contrastada com sua origem humilde e as condições socioeconômicas da época. Patricia Hearst, herdeira envolvida em atividades criminosas após ser sequestrada pelo grupo terrorista SLA, desperta uma ambiguidade de sentimentos, pois enquanto suas ações criminosas são condenáveis, sua defesa argumentou que ela foi vítima da Síndrome de Estocolmo. Getúlio Vargas, presidente do Brasil, e Lampião, líder cangaceiro, representam figuras cujas biografias se alternam entre ações violentas e lutas contra injustiças sociais ou políticas.

¹²⁰ Extraído do documentário *Cropsey* (2009).

a falta de sentido intrínseco à existência humana. Essa atitude de indiferença inicial pode ser interpretada não apenas como falta de empatia, mas também como uma forma de resistência à hipocrisia e às convenções sociais que ele considera vazias. Camus nos desafia, assim, a confrontar nossa própria compreensão de moralidade e empatia.

A ambiguidade encarnada em Mersault tem seu desequilíbrio desenhado com os mesmos fiéis extremos das balanças de Febrônio. Estes casos demandam uma abordagem que permita ao leitor formar uma opinião informada sem ser manipulado emocionalmente pela narrativa. Este equilíbrio é fundamental para garantir que a obra não apenas informe, mas também inspire uma reflexão crítica sobre a complexidade ética dos seres humanos. Escrever sobre um personagem repleto de extremos éticos é um exercício consciente de imprecisões acadêmicas, pautadas apenas por sensibilidade ética e habilidade narrativa, exigindo da autoria uma capacidade singular de navegar por oceanos de ambiguidade moral.

Nas devolutivas de qualificação desta tese, o membro da banca, Prof. Dr. Rodolfo Stancki, falou uma frase que serve de caminho para mais esta tentativa de elaboração sobre a pergunta de Bastos. Disse ele: “A resposta está na arte”. Compreendendo que uma das metas deste estudo é compreender a trajetória de Febrônio para compreender como narrá-la na arte, os dois objetos se confundem na igual impossibilidade de concretizar conceitos definitivos. Ao usar a pauta de Berger e Luckmann, cada vez que uma narrativa de um personagem como Febrônio for construída, a pergunta que deve ser feita não é “Isso realmente aconteceu na realidade?”, mas sim “Essa realidade (ou *outra-realidade*) realmente importa?”.

Compreender como contar a história de Febrônio não está no mergulho profundo no delírio, nem em se ancorar em uma realidade pragmática (e, neste caso, infértil). É preciso encontrar os pontos de interseção de ambas a partir dos conjuntos de códigos que conhecemos e aqueles construídos por Febrônio e seus narradores, que também foram mito-construtores. Como sugere Roas (2014), “A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (p 54). Os lugares deste equilíbrio são difusos e vaporosos como a *Santa Louira*, que “decretou” a missão de Febrônio.

Entre muitas formas narrativas que podem ser feitas acerca do “Filho da Luz” uma fica destacada ao final deste estudo. Febrônio foi um homem que, em uma trajetória socialmente conturbada, perdeu sua sanidade ansiando pela legitimação de sua existência. Esta busca se deu pela incorporação de uma identidade social nova, pela escrita de uma obra de um misticismo que tomou conta de sua realidade e pelo assassinato cruel de dois jovens. O reconhecimento – e de certa forma o respeito – que ele tanto almejava, parecia ter vindo

quando ele foi qualificado como “monstro”. No entanto, Febrônio derradeiramente encontra sua trágica legitimação quando se transforma em um homem esquecido. Na obscuridade da desmemória, não há espaço para maniqueísmos. Desta forma, no real e no “outro-real”, a trajetória do *Príncipe do Fogo* cumpre a sua função de complexificar, ao longo de uma viagem mítica, os extremos das dualidades e as espirais, desenhadas por estes traços, na natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, Catherine Barrett, "**The Reverend Jim Jones and Religious, Political, and Racial Radicalism in Peoples Temple**" (2015). University of Wisconsin-Milwaukee. Theses and Dissertations. <https://dc.uwm.edu/etd/1037>
- ALVAREZ, Marcos César. **A criminologia no Brasil ou como tratar desigualmente os desiguais**. Dados [online]. 2002, vol.45, n.4, pp.677-704.
- ANDRADE, Mario de. **Macunaíma: o herói sem caráter**. São Paulo: Montecristo Editora, 2021. (Versão EPUB)
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANGRISANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**. São Paulo: Summus, 1995.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Intrínseca, 2019. (edição Kindle)
- BASTOS, Glaucia Soares. **Como se Escreve Febrônio**. 1994. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.
- BATISTA, Vera Malaguti. **O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985..
- BISCAIA FILHO, Paulo. **Palcos de Sangue**. São Paulo. Ed. Estranho, 2012.
- BRASIL, Febrônio Índio do. **Revelações do Príncipe do Fogo**. Rio de Janeiro: Monteiro & Borrelli, 1926. (cópia digitalizada do acervo de Mário de Andrade)
- CALIL, Carlos Augusto. **Aí vem o Febrônio!**. **Teresa revista de Literatura Brasileira** [15]; São Paulo, EdUSP. p. 101-116, 2015
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007. Trad. Adail Ubrirajara Sobral.
- CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CARRARA, Sérgio. **Crime e loucura : o aparecimento do manicômio judiciário na passagem do século**. – Rio de Janeiro : EdUERJ ; São Paulo : EdUSP, 1998.
- CARRILHO, Heitor. **A curiosa mentalidade de um delinquente**. Arquivo Judiciário (suplemento) 1930. pp. 127-149
- CARROL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papyrus, 1999.
- CASOY, Ilana. **Arquivos Serial Killers: made in brazil e louco ou cruel**. Rio de Janeiro: Darkside, 2017. 704 p.
- CENDRARS, Blaise. Febrônio Índio do Brasil. In: CENDRARS, Blaise. **Etc., etc. (Um livro 100% brasileiro)**. São Paulo: Perspectiva, 1976

- D'ANDREA, Anthony Albert Fischer. **O Self Perfeito e a Nova Era: Individualismo e Reflexividade em Religiosidades Pós-Tradicionais**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido. Tradição e transformação documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DEÁK, František. The Grand Guignol, in **The Drama Review**. New York: pp 34-43, Março 1974.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. e-Book. 2003
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2. ed., revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2001. 553 p.
- FERRARI, Pedro Felipe Marques Gomes. **Mosaicos do Filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre crime, a redenção e o delírio**. 2013. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha Mãe, minha Irmã e meu Irmão: um caso de parricídio do século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977. 294 p. Trad. Denize Lezan de Almeida.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288 p. Tradução do original em francês: *Surveiller et punir*.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.203-222.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** [recurso eletrônico] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. tradução Walderedo Ismael de Oliveira. - [20. ed.]
- FREUD, Sigmund. **O incômodo: Das Unheimliche**. (1919). Kindle Edition. São Paulo: Editora Blucher, 2021.
- FRY, Peter. Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei. In: EULÁLIO, Alexandre et al. **Caminhos cruzados: linguagem, antropologia e ciências naturais**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 65-80.
- GARCÍA FERRARI, Mercedes; GALEANO, Diego. **Polícia, antropometria e datiloscopia: história transnacional dos sistemas de identificação, do rio da Prata ao Brasil**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016, p.171-194.
- GORDON, M. **The Grand Guignol: Theatre of fear and terror**. Revised ed. New York: Da Capo Press, 1997.
- GUTMAN, Guilherme. Febrônio, Blaise & Heitor. Pathos, violência e poder. In: **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 175-189, junho 2010
- LOMBROSO, Cesare. **O homem delinqüente**. São Paulo: Ícone, 2007.
- KALIFA, Dominique. **História, crime e cultura de massa**. Entrevista. Topoi – Revista de História, v. 13, n. 25, 2012.
- KAMINSKI, Rosane. **Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes**. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (Orgs.). São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93

- KEHL, Maria Rita. “O sexo, a morte, a mãe e o mal” in NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio(orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.
- KYRILLOS NETO, Fuad; DUNKER, Christian Ingo Lenz. Depois do Holocausto: efeitos colaterais do Hospital Colônia em Barbacena. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 952-974, dez. 2017
- MACHADO, A. P. S. **O conceito de alma e o pensamento dos nativos norte-americanos: algumas reflexões**. Gaudium Sciendi, n. 6, p. 85-99, 1 jun. 2014.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1975.
- MARTINS, Diana Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- MARTINS, Maura. **Estratégias de representação do Real - Um olhar semiótico às narrativas do New Journalism e de Linha Direta**. Dissertação de mestrado. Universidade do vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. São Leopoldo, Janeiro de 2005.
- MCKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- MELLO E SOUSA, Gilda de. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2023.
- MOREIRA, Juliana Maria Brandão. **Arqueologia da loucura: narrativas alternativas, cultura material e história do Hospital Colônia de Barbacena**. 2021. 217 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2021. Orientador: Andrés Zarankin.
- MONTEIRO, I. C. C., & ARAÚJO, M. L. S. de. (2022). **Documentários e a fragmentação narrativa: entrevista com Sílvio Da-Rin**. Cambiassu: Estudos Em Comunicação, 203–212. Recuperado de <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/18583>
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Notícias do Fantástico**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- NIELSON, Rex P. **A identidade sinfônica e Diacrônica em Macunaíma**. Revista de Estudos Universitários, Sorocaba, SP, v. 34, n. 2, p. 129-136, dez. 2008
- PEÇANHA DE ALMEIDA, Geraldo. **Palco Iluminado: O Festival de Teatro de Curitiba**. 2002. Dissertação. Volume 2. Mestrado em Mestre, Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- PIERRON, A. **Le Grand-Guignol : Théâtre des Peurs de la Belle époque**. 2e ed. Paris: Robert Laffont, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Trad. Ivone C. Benedetti.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009. Trad. Mônica Costa Netto.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. In: **Novos estudos. CEBRAP** (86). Mar 2010. Trad. Carolina Santos.

- RIAVIZ, Vanessa Nahas. **Rastros Freudianos em Mário de Andrade**. 2003. 257 f. Tese (Doutorado) -Curso de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2013
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Tradução de Julián Fuks. Edição Kindle. São Paulo: Editora Unesp, 2014. Disponível em: [Amazon Kindle]. Acesso em: 11 de janeiro de 2025.
- ROBBINS, Rossel Hope. **The Encyclopedia Of Witchcraft & Demonology**. Girard & Stewart. 2015 (versão Apple Books)
<https://books.apple.com/br/book/the-encyclopedia-of-witchcraft-demonology/id1616675378>
- RODLEY, Chris. **Cronenberg on Cronenberg**. Londres: Faber and Faber Limited, 1992.
- SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- SANTOS, A. L. G. DOS .; FARIAS, F. R. DE .. Criação e extinção do primeiro Manicômio Judiciário do Brasil. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 17, n. 3, p. 515–527, set. 2014.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2013. recurso digital
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003. trad. Rubens Figueiredo
- SONTAG, Susan. **Notes on camp**. Reino Unido: Penguin Random House UK, 2018.
- SMITH, C. 2015. **Motion comics: the emergence of a hybrid medium**. Writing Visual Culture. 7.
- STANCKI, Rodolfo. **A zona crepuscular**. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2021. 178 p. ISBN 978-65-87071-25-1.
- THOMAS, Gerald. et al. **Um encenador de si mesmo**. São Paulo. Perspectiva, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- VAZ OLIVEIRA, William. Índio do Brasil: um sujeito entre o discurso jurídico e o discurso médico-psiquiátrico. Rio de Janeiro: **REVISTA MARACANAN n. 23**, p. 206-220, jan.-abr. 2020
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, Cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga**. São Paulo: Ed. Publifolha. 2004.

Referências audiovisuais:

- O PRÍNCIPE do Fogo. Direção de Silvio Da-Rin. [S.I.]: Lumiar Produções Audiovisuais e Embrafilme, 1984. (14 min.), Vídeo digital. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=KbrSJ3ZQO8A&t=155s> . Acesso em: 17 jun. 2024.
- UM FILME 100% Brasileiro... . Direção Jose Sette. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=4gY8W9crV2Y> . Acesso em: 17 jun. 2024.

ACABA DE chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars (L'AVENTURE EN UTOPIALAND). 1972. Direção de Carlos Augusto Calil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qg2Orpwld84> . Acesso em: 17 jun. 2024.

LINHA DIRETA JUSTIÇA - FEBRONIO, O FILHO DA LUZ. 2004. Realização Rede Globo.

Referências de periódicos :

AÍ VEM o Febrônio (Os crimes do príncipe do fogo). Revista Panorama, Curitiba, mai. 1979.

AO JORNAL DO BRASIL veio ontem o Sr. Febrônio Simões Mattos Índio do Brasil. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 6, 24 jul. 1919.

AS INVESTIGAÇÕES da polícia carioca em torno de um crime monstruoso. A Noite, Rio de Janeiro, p. 3, 19 ago. 1927.

DESAFIANDO a argúcia da polícia. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 4, 31 ago. 1927.

DISFARÇADO de homem sério. A Noite, Rio de Janeiro, p. 1, 19 jan. 1922.

FACTOS Policiaes - Ponta pé. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, p. 10, 25 dez. 1926.

FEBRÔNIO, o scelerado. A Rua, Rio de Janeiro, p. 1, 6 set. 1927.

FOI IMPRONUNCIADO. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 5, 20 jul. 1927.

INTERNOS 000001, móveis e utensílios. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 12, 29 maio 1983.

MORREU FEBRONIO, de 89 anos, o 'tarado perverso'. O Globo, Rio de Janeiro, p. 8, 29 ago. 1984.

O CRIME da ilha do Ribeiro. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 4, 2 set. 1927.

O ESTRANGULAMENTO da ilha do Ribeiro. A Rua, Rio de Janeiro, p. 1, 19 ago. 1927.

O HEDIONDO crime da ilha do Ribeiro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 3, 2 set. 1927.

O TEATRO “serial killer” de Curitiba. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, 26 mar. 1999.

OS CRIMES do scelerado que se diz “filho da luz”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p. 5, 6 set. 1927.

PRESO, afinal. A Rua, Rio de Janeiro, p. 1, 1 set. 1927.

QUE CASTIGO merece Febrônio? A Rua, Rio de Janeiro, p. 1, 8 set. 1927.

REPELENTE. O Paiz, Rio de Janeiro, p. 10, 27 mar. 1927.

UMA COOPERATIVA e tanto. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 4, 15 fev. 1920.

UM CRIME hediondo. A Noite, Rio de Janeiro, p. 4, 17 ago. 1927.

UM POETA Mystico, Mário de Andrade. O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 nov. 1939.

VARAS CRIMINAES. O Imparcial, Rio de Janeiro, p. 8, 1 abr. 1927.

VIOLÊNCIAS policiaes - “Moleque Tibúrcio” em scena. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 2, 28 mai. 1920.

VIOLÊNCIAS policiais - A história complica-se. “Moleque Tibúrcio” está comportado.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 4, 29 set. 1920.

Hyperlinks

'Steve Jobs' film is a 'painting, not a photograph,' moviemakers say

<https://www.cnet.com/tech/mobile/steve-jobs-film-is-a-painting-not-a-photograph-moviemakers-say/> (acessado em 8 de janeiro de 2025)

Barbara heliodora, temida crítica, morre - Gazeta do Povo

<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/teatro/barbara-heliodora-critica-temida-morre-58s1qldfafqosfa1omue080cz/>

"Ventriloquist" se despede do século, rindo - Folha de são paulo

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1812199918.htm>

ANEXOS

Anexo 1

Texto de sentença de inimputabilidade, conforme publicada em A Noite, 29 de abril de 1929. Página 01.

“Vistos e examinados esses autos vindos das sétima pretoria criminal, em que a autora a justiça, por seu promotora junto, e é réu, Febrônio índio do Brasil: foi o acusado denunciado naquele juízo como incurso no art. 294, parágrafo primeiro do Código Penal, pelo seguinte fato:

"Cerca das 16h00 do dia 3 de agosto de 1927, o acusado, que tem péssimos antecedentes judiciários, seguia pela estrada que liga Jacarepaguá a Várzea da Tijuca, quando a certa altura encontrou-se com o João Francisco de Oliveira, mais conhecido pelo jogo de "João marimba", pedindo-lhe, então, que ele mostrasse onde ficava a Ilha do Ribeiro. Atendido, examinou detidamente o local e certificou-se de quem era a propriedade da mesma.

Deixando o seu cicerone, continuou a caminhar pela dita estrada da Tijuca até que encontrou, no lugar denominado Marinheiro, a porta de sua casa, que era a residência de Antônio José de Moura, e do cunhado deste Alamiro José Ribeiro, um menor chamado José de Moura, filho de Antônio. Entabulada a conversa, o menor José referiu a Febrônio o que eu tio, de nome Alamiro, estava precisando de emprego e, a seguir, convidou a entrar. Isto feito foi apresentado Alamiro dizendo se chofer da empresa do Auto ônibus do Lopez e andar a procura de alguém para empregado dessa companhia,

Acrescentou que o serviço seria perto da casa, pois a empresa estabelecer uma linha de Auto ônibus do Leblon até a porta da água, tendo assim de passar por ali e que Alamiro teria como emprego tomar conta de um depósito de material que deveria ficar próxima residência do mesmo.

Insinuando-se junto aos presentes, foi convidado jantar, aceitando, não tendo feito uso de bebidas alcoólicas.

Depois induziu Alamiro acompanhar-lo até a sede de tal empresa de Auto ônibus.

E, a uma consideração do dono da casa Antônio José de Moura, que alegou ser tarde para seguirem, o acusado replicou o que é Alamiro tinha que assinar um “painel na empresa” e que a linha de ônibus deveria começar a funcionar na segunda-feira, vencendo a resistência de Antonio.

Iludindo a boa fé de sua vítima, captando li a estima, dirigiu-se com Alamiro pela estrada da Tijuca, andando a pé, até defrontar se com a Ilha do Ribeiro para onde se encaminhou embrenhando-se na mata, já noite alta.

Protestando, então, já ser tarde, achou melhor dormir em ali, afim de no dia seguinte tomar rumo.

Escolher um local para se deitar, cobrindo o chão de folhas secas e com uma faca, tirando a seguir a roupa e eu tendo que Alamiro também se despisse, pretendeu obrigar a-lo a deitar-se.

Alamiro percebendo as verdadeiras intenções do acusado, ofereceu resistência a solicitação que ele fora feita, entrando em formidável luta com Febrônio, ocasião em que este segurando Alamiro pelo pescoço, estrangulou.

Derrubando a sua vítima no chão acabou o acusado de matá-lo, por asfixia, em laçando li o pescoço com cipó que foi encontrado pelos peritos médicos legistas ainda em volta do pescoço de Alamiro.

No processo foram guardadas as formalidades legais.

A materialidade do delito está aprovada pelo auto exame cadavérico nas folhas 45.

O acusado, perante autoridade policial, folhas 52 55, e em presença de testemunhas, confessou a prática do delito que ele é imputado, havendo sido decretada a sua prisão preventiva.

Na fase de instrução criminal, em que depuseram oito testemunhas numerárias, sete informantes e três referidas, ficou irretocável mente provado caberá ao acusado a prática dos atos descritos na denúncia. O curador do acusado, longe de negar autoria, sustentou ser ele um irresponsável requerendo fosse o mesmo submetido a exame de sanidade mental, o que ele foi feito por determinação do honrado titular efetivo deste juízo — despacho de folhas 231.

O parecer dos peritos encontra-se a folhas 240 a 260.

Trata-se de um trabalho de grande proficiência, que servia para, de uma vez por todas, demonstrar o critério científico e o valor intelectual do doutor Heitor Carrilho — o perito que redigiu o laudo —, sendo o atestado, o mais eloquente, do merecimento daquele aqui então boa honra, foi entregue a direção do manicômio judiciário.

No laudo em questão que está dividido em cinco capítulos — Anamnese, exames de sangue, exame mental, considerações clínicas e considerações médico legais —chegaram os peritos as seguintes conclusões:

1a. — Febrônio Índio do Brasil é portador de uma psicopatia constitucional caracterizada por desvios éticos, revestindo a forma da "loucura moral" e perversões instintivas, expressas no homossexualismo com impulsões sádicas, — estado esse aqui se juntam ideias delirantes de imaginação de caráter místico.

2a. — a suas reações anti sociais os atos delituoso de que se acha acusado resultam desta condição mórbida que lhe não permite anormal utilização da vontade.

Terceira — em consequência, a sua capacidade de importação se acha prejudicada ou dirimida.

4a. — deve se ter em conta porém que as manifestações anormais de sua mentalidade são elementos que definem a sua inelegível temibilidade e que, portanto deve ele ficar segregado "ad vitam" para os efeitos salutareos e elevados da defesa Social em estabelecimento apropriado a psicopatia os delinquentes.

O fato que encerrar este processo é daqueles que mais tem a balada opinião pública nesses últimos tempos e daí é fácil deduzir se a grande responsabilidade que pesa sobre os ombros do jogador, moralmente quando se vê que o Ministério Público — o órgão da sociedade, diverge em seu parecer de folhas 266 a 277, da opinião dos peritos, admitindo seja o acusado um simulador. Como juiz criminal, sou um dos que entendem com toda sinceridade, seja Mister, sempre que possível, o exame médico de todos os delinquentes, loucos ou não, de mau dia que o estado, cuidando da defesa da sociedade, proporcione uma orientação científica no tratamento de todos os que mereçam o afastamento do convívio social, em consequência de moléstia.

Ademais sabido que atualmente, a luz da ciência criminal, mais vale o criminoso que o crime.

Já se disse alhures, e com muita felicidade, que hoje a doentes e não doenças, e que dia virá em que todos Se convenceram que mais vale prevenir do que punir.

Admitindo-se para argumentar, que o acusado fosse um simulador, capaz de embarque ir a boa fé dos peritos, ainda assim teríamos que sua simulação de loucura nada mais representaria que uma modalidade do seu estado degenerativo. Aí estão as páginas admiráveis escritas pelo grande engenheiros a respeito de "sobre-simulação".

Não seria lícito a esse juízo abandonar o laudo dos peritos para pronunciar o acusado e submeter ela julgamento perante o júri, para que ele fosse aplicada a penalidade máxima

prevista, para casos tais pelo nosso estatuto penal. Um procedimento desta ordem importaria em faltar ao julgamento sagrado de bem e fielmente cumprir o dever.

Ademais, ao lado do referido, em resposta esquisitos formulados pelo próprio Ministério Público, respondem os peritos de maneira taxativa senha mais leve sombra de dúvida.

Assim aqui dizem os peritos: ao 1º quesito: — "o réu pelo seus gestos, palavras, atitudes, evidencia um caso de simulação da loucura, ou sofre, realmente, de uma enfermidade mental?"

Resposta - "Os peritos chegaram a conclusão de que o acusado é portador de uma psicopatia constitucional, caracterizada por desvios éticos revestindo a forma da "loucura moral" e perversões instintivas expressas no homossexualismo com impulsões sádicas, estado é esse aqui se juntam ideias delirantes de imaginação de caráter místico"

Ao 2º quesito:—"em caso afirmativo: a) qual espécie no zoológica - resposta - prejudicado.b) essa enfermidade anterior, concomitante ou posterior a prática do delito?"

Resposta - é anterior.

Se fecha parênteses tal enfermidade é de natureza a impedir que se responsabilidade pelos crimes que prático" ou a sua responsabilidade criminal persiste integral?

Resposta - "jogam os peritos que a suas desordens mentais dirimem a sua capacidade de importação Rua sua responsabilidade pelos crimes praticados."

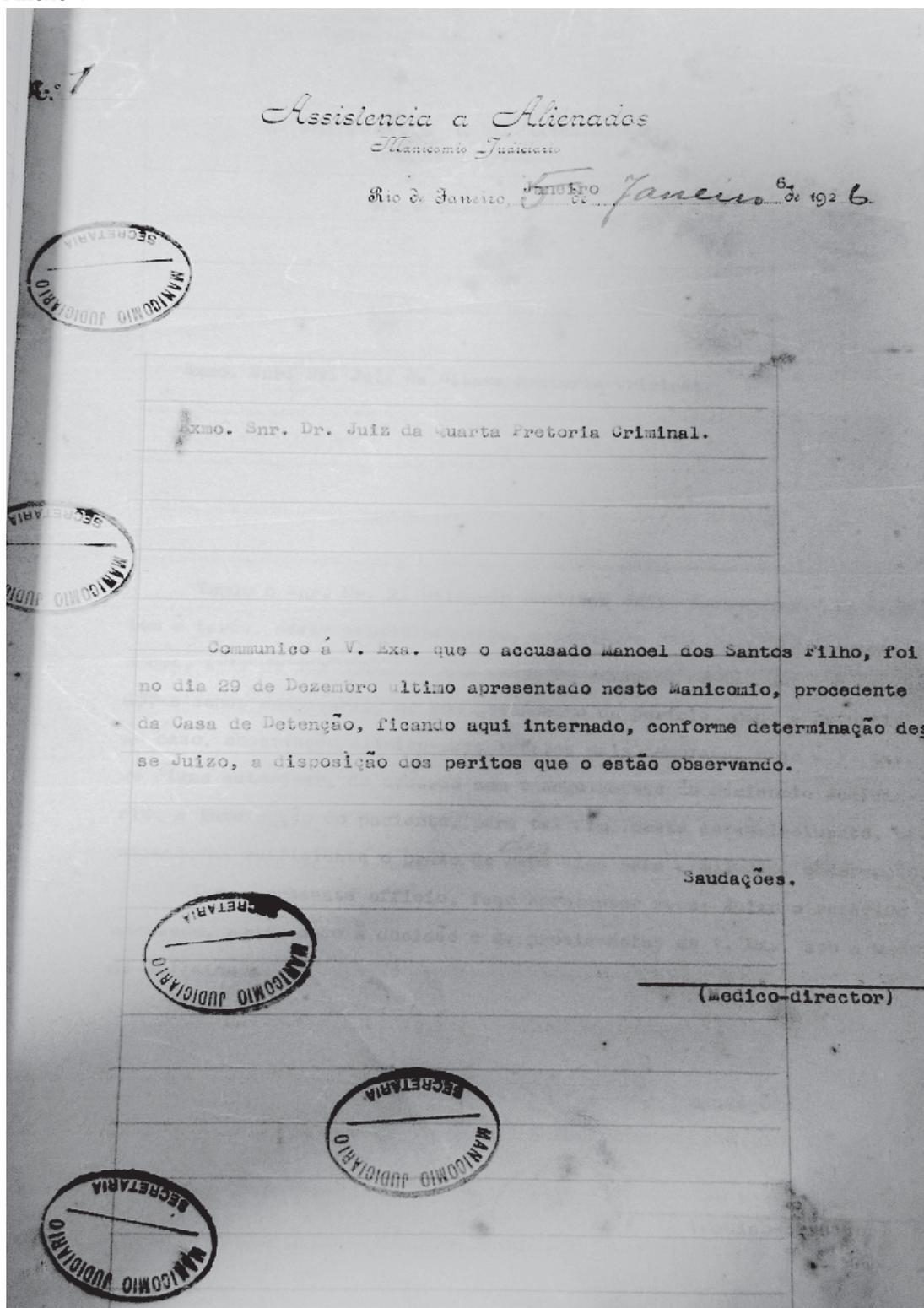
Em tais condições, jogo improcedente a denúncia de folhas 27, e absolve Febrônio Índio do Brasil da acusação que ele foi intentada, com fundamento no art. 27, parágrafo quarto, do Código Penal, irmã do que em face da conclusão do laudo médico de folhas 240 260 e tendo em vista o art. 29 do referido código penal, e usando a atribuição que me confere o art. 82, parágrafo quarto do Decreto número 16.273, de 20 de dezembro de 1923, seja ele internado no manicômio judiciário desta cidade.

Sem custas. Publique-se, intime-se, registre-se e cumpra-se.

Na forma de lei recorro ex officio desta decisão para a igreja primeira câmara da corte de apelação.

— Rio de Janeiro, de. F., Aos 12 de abril de 1929 o Juiz de Direito interino, Ary de Azevedo Franco. ”

Anexo 4



Anexo 5

a. J.

Assistencia a Alienados
Manicomio Judiciario

Rio de Janeiro, *8* de *Janeiro* de *1926*
Janeiro 6.

8

Snr. Dr. Director Geral da Assistencia a Alienados.

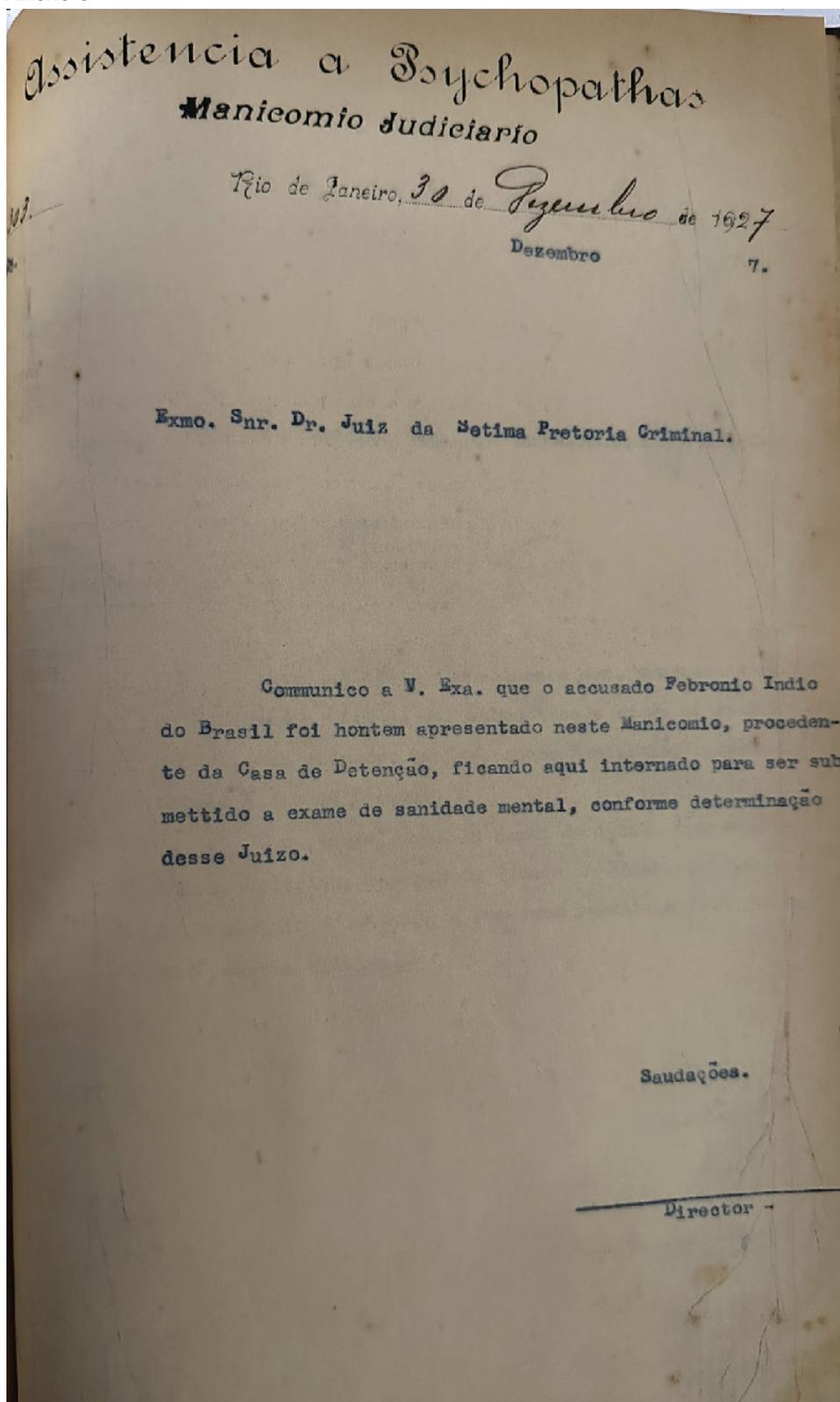
Levo ao vosso conhecimento que, procedente da Casa de Deten-
ção, foi apresentado neste Manicomio, no dia 29 de Dezembro ulti-
mo, o detento Manoel dos Santos Filho, afim de ser submettido a
exame de sanidade mental.

O paciente conta 22 annos de idade, é brasileiro, solteiro,
está accusado de contravenção de vagiagem e responde a processo
perante o Juizo da 4a. Pretoria Criminal.

Saudações.

(medico-director)

Anexo 6



Anexo 7

Anexo 2

Link para o motion comic *Agora Talvez Você Seja Compreendido*



The image shows a screenshot of a Vimeo video player. The video title is "Agora talvez você seja COMPREENdido (Motion Comic)" by Vigor Mortis. The video is 30:00 long and is marked as "MATURE". The video player interface includes a search bar, a search button, and a "New" button. The video content shows a character in a dark, stylized environment with the text "Agora talvez você seja COMPREENdido" and "motion comic" overlaid. The character is holding a piece of paper that says "EIS O FILHO DA LUZ". The video player also shows a "Manage" button and a "1 year ago" timestamp.

Agora talvez você seja COMPREENdido (Motion Comic)

1 year ago **MATURE**

Vigor Mortis

Roteiro e Direção:
Paulo Biscaia Filho

Desenho, decupagem e direção de arte:
José Aguiar

<https://vimeo.com/865432412/65491b77c9>

Anexo 8

Texto teatral : D.C.V.X.VI. - Eis o Filho da Luz

De Paulo Biscaia Filho / Jan.1999

(Blecaute.)

Voz em off - Não há muito o que se falar. Pra ser sincero, ninguém tem muita vontade de falar nada. E eu... eu estou tomado por uma preguiça enorme em dizer o que é preciso, afinal de contas, é tudo tão óbvio, mas vá lá.. .os fatos são muito simples... o nome deste sujeito era Febrônio Índio do Brasil, médico e dentista sem licença, profeta auto-proclamado, um confuso, determinado, contraditório assassino, enfim, Febrônio era um sujeito perfeitamente adequado a nossos tempos... adequado porque não se encaixava, não entendia, de certa forma contestava e mais importante que tudo... tinha uma missão. Quem, nestes tempos da reinante masturbação indecisa, pode ter a coragem singular de prestar-se a uma missão, ainda que interrompida por uma fogueira de livros que poucos leram. Por mais familiar que esta história esteja soando, e sim, ela se repetiu mais do que você imagina, as memórias de Febrônio Índio do Brasil são únicas. Quem aqui guarda na memória a visita da loura Nossa Senhora, do paterno demônio na figura de um boi enfurecido, do sangue de escolhidos melando a tatuagem que você mesmo fez. A tatuagem que é o símbolo do Deus-vivo. A santa tatuagem, o dístico, as letras pregadas no corpo do Príncipe do Fogo: D.C.V.X.VI. O que estou prestes a escrever são os pesadelos autobiográficos não-autorizados de Febrônio Índio do Brasil.

(Surge Febrônio, nu, à frente dele, uma maleta, ele abre e começa a ritualisticamente retirar instrumentos médicos, odontológicos e de tatuador. Malu vai até Febrônio e começa a fazer a tatuagem no corpo de Febrônio. Em outros cantos estão Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Eles Mário recita trechos de Paulicéia Desvairada e Oswald trechos de Manifesto Antropófago.)

Oswald de Andrade/Demian – Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente. Única li do mundo. Expressão massacrada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy or not Tupy, that is the question. Contra toda as catequeses. Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago. Estamos Fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amarrados ferozmente com toda a hipocrisia da

maldade, pelos imigrados e pelos traficados e pelos “touristes”. No país da cobra grande. Foi por que nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa mundi do Brasil. Uma coincidência participante, uma rítmica religiosa.

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade do ouro anunciada pela América. A idade do ouro e todas as girls.

Mário de Andrade/Dani – está fundado o Desvairismo. Este prefácio apesar de interessante, inútil. Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões., confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou. Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas; porque verdades filosóficas, religiosas, não são convencionais como a Arte. São verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho. A língua brasileira é das mais ricas e sonoras e possui o admirabilíssimo “ão” Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras freqüentam o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser...

(Durante o texto, Febrônio fica crescentemente irritado, até chegar o ponto em que ele derruba os apetrechos na mão de Malu, pega um instrumento cirúrgico, enfia na barriga de Dani, que cai no chão aos gritos. Imediatamente depois, Febrônio corre até Oswald/Demian e corta seu dedo. Pega o pedaço do dedo cortado e tapa o buraco na barriga de Mário de Andrade. Os dois modernistas se arrastam para fora de cena. No caminho de saída, Dani deixa cair uma folha de papel que estava dentro do livro que ele segurava. Febrônio volta para a posição de tatuagem à frente de Malu. Ela corre até a folha de papel, mas ela pega fogo em suas mãos. O som cessa. Silêncio total.)

Febrônio(após alguns segundos) - Eis aqui, meu Santo Tabernáculo-Vivente hoje dedicado a vós os encantos que ligaste ontem a mim na Fortaleza do meu Fiel Diadema Excelso. ... ao Altíssimo Deus- Vivo.

Padilha - A lesão, o abate e o sacrifício é produzida por instrumento cortante ou corto-contundente, situada na nuca, podendo ser apenas uma ou diversas, de localização

mediana ou pósterio lateral, de direção transversa ou oblíqua. Para o efeito desejado, a profundidade varia. Pode chegar até a coluna vertebral. O abate ou o sacrifício resulta da hemorragia, quando você atinge vasos calibrosos da região, da secção de nervos frênicos e pneumogástricos - para uma morte instantânea - ou por embolia (quando entra ar nos vasos cortados ou ainda por corte da medula espinhal, quando o golpe é dado com força suficiente. Entendeu? Agora faça você...

Malu (voltando a fazer a tatuagem em volta do corpo de febrônio) - Onde é que eu acho o teu livro? Queria escrever um livro também.

Febrônio - Pra queimarem o teu livro também?

Malu - Nem que seja pra isso.

Febrônio - Deixa eu ler o que você escreveu. Aí eu te mostro o que eu escrevi. Malu - Qualquer coisa?

Febrônio - Qualquer coisa...

(Malu entrega algumas folhas de papel para Febrônio. Ele lê.)

Febrônio (lendo) - 'Pequenas histórias sobre crimes hediondos. ... Além das notícias dos jornais, sabe-se que outras seis pessoas foram assassinadas nestas redondezas. Duas com um tiro na cabeça, uma foi enforcada com um cordão de nylon, duas foram torturadas com furadeiras elétricas até a morte e outra, grávida de cinco meses, foi sacrificada em uma cerimônia supostamente satânica... Talvez um destes assassinos esteja sentado ao seu lado... (vira de página) Pra começar, o senhor deve amarrá-lo e estuprá-lo, assim... umas seis ou sete vezes. Não se esqueça de enfiar uma cueca na boca do menino, para o caso de ele gritar. Ele deve morrer engasgado com o próprio vômito. Se isso não acontecer, então o senhor tem que estrangulá-lo. Quando ele morrer, enfie o corpo num saco plástico e depois esconda o cadáver. Fica um cheiro horrível, não se assuste, é normal. Se passar cal no corpo dá uma melhorada. Antes de ele morrer, depois de estuprar o garoto pela terceira ou quarta vez, ofereça para ele um sanduíche de geleia. Ele adora sanduíches de geleia.... (Devolve as folhas. Em tom cínico) mmm... Sei...

Malu - E o teu livro?

Febrônio - O que é que tem ele? Malu - Posso ler?

Febrônio - Não.

Malu - Por que?

Febrônio - Queimaram.

Malu - O livro?

Febrônio - Claro.

Malu - Por que?

Febrônio - Por que dizem que eu sou um assassino. Malu - E isso não é verdade?

Febrônio - É?

Malu - É o que está escrito.

Febrônio - No meu livro não.

Malu - Não sei. Eu não li o seu livro.

Febrônio - E nem vai.

Malu - Porque queimaram?

Febrônio - É.

Malu - E por que queimaram?

Febrônio - Porque dizem que eu sou um assassino? Malu - E o que uma coisa tem a ver com a outra? Febrônio - Nada.

Malu - Nada?

Febrônio - Nada.

(silêncio. Febrônio veste suas calças)

Dani(em outro canto escrevendo numa rudimentar máquina de escrever) – Nada me vem à cabeça. Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. (para de escrever. Pega um livrinho ao lado da máquina de escrever. Lê.) Eis, ó terra do Santuário do Tabernáculo que há no Céu; cujos habitantes são descendentes de Adão e aliados de Noé; já que, a minha Santa Mãe ajudas-te, benigna boca tuda foi aberta engulindo o Rio do dragão maldito. (para a Platéia) Continuo preocupado em definir a revelação que não sei bem se o que li é revelação ou não, sei que é a verdade. Febrônio não é um símbolo, nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas.

Febrônio – Tem alguém tem um livro meu. Não faço idéia de quem seja, mas acho que matei ele. Malu – Quem é?

Febrônio – Andrade.. alguma coisa com Andrade... Alguém que se dizia no futuro, mas parece que o futuro chegou e ele ficou para o passado mais cedo do que esperava.

Malu – Como foi?

Febrônio – Agora não sei mais se o que posso contar é conto ou não, sei que é verdade. Malu – A tua verdade?

Febrônio – Não existe outra.

!3

Malu – Como foi?

Febrônio – Tinha um açogueiro nessa história. Ele me disse: “o abate... sacrifício ...na nuca, ...a profundidade varia ...até a coluna. ... a hemorragia... os nervos ... morte instantânea ... por embolia... corte da medula“. Eu não entendi e ele fez em mim, mas não tudo. Espera... eu tô começando a contar a minha história, mas não posso TE contar a minha história.

Malu – Não te preocupa. Sou eu quem está contato a história... (escreve) Não te preocupa.

Sou eu quem está contato a história... (para Febrônio)Continua...

Febrônio – Foi no terceiro ano do reinado do rei de Judá... quando o profeta Marinetti foi chamado por Nabucodonozor para ver o futuro. E Daniel chamou outros sábios para ver o futuro...

(Febrônio recita trechos da Bíblia sussurrados)

Voz em off – Além de Marinetti, nem Mário, nem Oswald entenderam que os outros sábios da antigüidade, Picasso, Joyce, Rodchenko, Duchamps, jamais aprovariam aquela missa negra do Teatro Municipal. A arte não era do país, não havia xenofobia, nem provincianismo, muito menos uma preocupação com o folclore afim de encontrar uma identidade que não era deles. Os sábios procuravam e encontraram a sua identidade. A identidade do artista. Febrônio não sabia de nada, mas entendeu tudo isso.

Febrônio - Eis que te farei saber o que há de acontecer no último tempo da ira; porque ela exercerá no determinado tempo do fim. Continua com a marca...

Malu – Febrônio Índio do Brasil?

(Febrônio prega textos nos painéis. Entra Mariana)

Mariana – Tem um cigarro?

(Malu dá um cigarro para Mariana, mas o isqueiro não funciona)

Mariana(para Malu) – Deixa... deixa... Você quer saber pra que é que eu estou aqui? Nem eu sei direito, mas vou tentar explicar. A primeira vez que eu vim para cá foi há alguns anos atrás. Eu me chamava Virgínia naquela época, apareci para Edgar Poe... ele não entendeu o que eu disse, mas fez o que era certo... depois vieram Van Gogh, Bela Lugosi...

(entra Padilha)

Febrônio – Casa? Eu não tenho casa.... Caçado, desprezado... vivendo como um animal... a selva é a minha casa...

Mariana - Orson Welles, Garrincha, Noel Rosa, Glauber Rocha.. bebi da mesma taça Salieri ...

Padilha – E Mozart?

Mariana – Depois fui pra cama com ele. Dei carona para Rodin até à casa de Camille Claudel. E então apareceu na minha vida a chance de encontrar Febrônio Índio do Brasil. Para Febrônio que a aqueles loucos do Teatro Municipal eram muito simpáticos e tal, mas que

aquilo não adiantava nada. A arte deveria se mostrar muito mais viva que aquela falsa imagem de vigor. Febrônio deveria pensar em Dadá, Cabaret Voltaire, Xanti Schawinski, Vassili Kandinsky e acima de tudo em Ich... I ... eu... Que fizesse a sua própria arte e montasse uma exposição. Que escrevesse um livro falando de todos os equívocos. Febrônio deveria pensar em Dadá, Cabaret Voltaire, Xanti Schawinski, Vassili Kandinsky e acima de tudo em Ich... I ... eu... os símbolos da arte viva, ainda que com pinceladas furiosas.

Febrônio – A santa loura, com longos cabelos de ouro, me disse que Deus não estava morto e que era a minha missão anunciá-lo ao mundo inteiro. Que, para isso, eu devia escrever um livro e marcar os eleitos com as letras D.C.V.X.V.I., tatuagem que é o símbolo do Deus-Vivo, ainda que com o emprego da violência.

Mariana – Como Edgar Allan Poe, ele não me entendeu, mas fez o que era correto. Febrônio tinha então uma missão.

(Febrônio pega uma faca e vai até o proscênio)

Febrônio – Sou o Príncipe do Fogo. (para Malu) E tenho uma missão.

Malu – Qual?

(Febrônio fica desconfortavelmente sem resposta. Por trás de Mariana Surge Padilha com um quadro de Anita Malfatti em papel numa mão e com um isqueiro na outra.)

Padilha – Tem dois tipos de artista. Um que vê normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas... os processos clássicos dos grandes mestres. O outro vê anormalmente a natureza e interpreta à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão ... estrábica excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência

Mariana (para Padilha) – Cala tua boca, belzebu... Que coisa mais brega isso de ficar queimando folha de papel. Jacu. (Padilha resmunga algo) Seja útil e empresta o fogo, fazendo o favor. (Padilha acende mais um cigarro para Mariana)

Febrônio – Sai. Todo mundo. (para Malu) você também. (saem todos) Aqui, nesta selva, completamente desanimado depois da visita da Dama Loura, sem nenhum tostão, sem casa, sem família, vi meu destino revelado. Preciso penetrar o mais fundo possível neste matagal. Preciso relaxar e repousar meu corpo.

(Febrônio pega algumas folhas de papel e lápis e começa a escrever no chão)

Febrônio (escrevendo) – Ao altíssimo Deus-Vivo. Eis aqui, meu Santo Tabernáculo-Vivente hoje dedicado a vós os encantos que ligaste ontem a mim na Fortaleza do meu Fiel Diadema Excelso. Seja bendito o nome de deus para todo o sempre, porque dele é a sabedoria e a força. E ele muda os tempos e a s horas; ele remove os reis e estabelece os reis. Ele dá sabedoria aos

sábios e ciência aos que entendem. Ele revela o profundo e o escolhido; conhece o que está em trevas, e com ele mora a luz. (escreve e murmura. Levanta e olha para a platéia) Meu espírito foi abatido dentro do meu corpo, e as visões da minha cabeça me espantam. (volta a escrever no chão. Todos do elenco se aproximam por trás dele. Mariana no centro. Malu sai e tenta escrever algo no laptop. Não consegue. Todos vão saindo de cena pouco a pouco. Ficam apenas Mariana e Demian)

Demian - Doutor Febrônio?

Febrônio – Sim?

Demian – Você é o Doutor Febrônio?

Febrônio – Sou.

Demian – Vi a placa do lado de fora. É médico novo por estas bandas? Febrônio – Cheguei nesta cidade há duas semanas.

Demian – Vem da capital?

Febrônio – Venho.

Demian – Pode me ajudar?

Febrônio – Claro, qual é o problema?

Demian – Uma dor. Aqui... na boca...

Febrônio – Sente-se.(olha pela primeira vez para Demian. Ele senta. Febrônio vai até Demian)

Abra a boca. (Demian, sentado de costas para o público, obedece. Febrônio observa dentro da boca. Pressiona um ponto) É aqui? (Demian resmungua negativamente. Febrônio toca outro ponto. Demian grita) Posso operar.

Demian – Quando?

Febrônio – Agora.

Demian – Agora?

Febrônio – Dói muito, não dói? Demian – Dói.

Febrônio – Você sai daqui sem sentir nada.

Demian – Nada?

Febrônio – Nada ... O senhor é leitor da bíblia?

Demian – Mais ou menos. Já fiz crisma quando era garoto, mas hoje não vou com muita frequência à Igreja. Tenho que trabalhar, sou tipógrafo numa gráfica, sabe, e o trabalho é muito puxado, aí...

(Febrônio interrompe Demian e começa a arrancar um pedaço de seu lábio inferior com um bisturi. Sangue jorra por tudo)

Febrônio – (Trecho da bíblia a definir)

(Depois de arrancar tudo e jogar o “tumor” fora. Febrônio entrega um pano para Demian tentar estancar o sangue.)

Febrônio – O sangue vai parar. Depois você não sente mais nada de dor. (Mariana, que observava tudo e fumava um cigarro, Demian sai de cena)

Mariana – Não há nada mais misericordioso neste mundo, pelo menos é o que eu acho, do que a incapacidade da mente humana de corresponder tudo o que está dentro dela. Vivemos numa calma ilha de ignorância, no meio de mares negros de imensidão, e não estamos predestinados a viajar além. Fazer feridas para curar.

Febrônio – Fazer feridas para curar outras, esta é a lógica da medicina. Qual o segredo? Qual a minha missão? O sujeito tinha um antraz nos lábios. Sou capaz de curá-lo fazendo uma ferida no lugar da doença. O Deus-vivo me guia. A Santa Loura me disse que eu tinha uma missão. Tenho em minhas mãos o poder da cura, a cura através do fogo. Sou o Príncipe do Fogo e tenho uma missão.

Mariana – Qual?

(Febrônio vai para o centro do proscênio. Fecha os olhos. Ouvimos vozes de um “preto velho” numa cerimônia de umbanda, de um padre numa missa, de um curandeiro indígena-brasileiro e de uma música de Villa Lobos. Entra Malu com o laptop. Começa a escrever. Dani para de falar mas continua andando em círculos tentando ler sua obra)

Malu(lendo o que escreveu) – Por seis dias e seis noites Febrônio tentava dormir, mas era assombrado pelas vozes. Vozes que ele não entendia o que queriam dizer, mas de alguma forma ajudavam a esclarecer suas questões sobre seus rumos. Sua missão. Suas missões. Tentava fechar os olhos para dormir, mas depois, ao abrir os olhos tinha a sensação de cair de muito alto.

Febrônio – Cair do alto não! É pior que isso. Voltando de longe, sinto que estou voltando de muito longe.

Malu(olhando para o laptop) – E Febrônio Jurou que jamais dormiria novamente.

Febrônio – Não mais dormir. Minha Santa Loura, faz da minha alma fortaleza. Me ajuda a lutar contra o sono. Não deixa que a escuridão me domine.

(As vozes continuam. Febrônio concentra-se para não dormir. Seus olhos ficam pesados e ele deixa a cabeça cair. Isso repete por três vezes. As vozes são acrescidas pelas vozes do elenco.

Malu recita Lovecraft. Demian recita Manifesto antropofágico, Dani recita Paulicéia Desvairada, Padilha recita Paranóia ou Mistificação, Mariana apenas sussurra no ouvido de Febrônio que está com os olhos fechados. Ele abre os olhos. Silêncio. Vai atrás de algumas

palhinhas. Começa a fazer uma cruz com as palhinhas, faz o “anel cabalístico” com o polegar e o anular da mão esquerda, o indicador e o mindinho em chifre, o médio encolhido)

Mariana – As ciências, cada uma indo em sua direção, não nos prejudicaram muito; mas algum dia ao unir todo o conhecimento desassociado, serão abertas as terríveis paisagens da realidade e da nossa posição perante tudo. E então terão de escolher entre entregar-se à loucura, ou fugir da luz da morte em direção à paz e à segurança de sombrios tempos novos.

Febrônio – Morte, ó miséria e minha mãe! Ph’nglui mglá’nafh Cthulhu R’yleh wgah’nagl fhtagn.

Padilha (agarrando Febrônio pelas costas e pressionando uma faca contra seu pescoço) –O abate? Já aprendeu a fazer o abate? O sacrifício? Apenas a lesão não basta, Febrônio.

Febrônio, meu filho. Sangue do meu sangue do teu sangue que arranca sangue e reza em nome do sangue. A mãe velha, sentada na prateleira, uma granada embaixo no prato de aveia. (olha para Mariana sem largar Febrônio) Quem diria? Ela é filha de Satã. Feita à imagem da Virgem Maria, pura e inocente. A Grande mentirosa. É você? Sim. Quantos você enganou? Quantos você atraiu e enganou, pra matar como uma vaca gorda? (para Febrônio) Se você pudesse ao menos olhar pra mim agora, pelo menos saberia quem eu sou. Não apenas seu pai, não apenas um açogueiro e muito menos um ilustre contador de histórias para criança. Sou o filho de Sam, eu sou um pequeno canalha, no teu sangue e da sarjeta... a criação de Sam... Magnum 44. Já matei o Cristo e João Batista e a mulher de cabelos negros repartidos no meio... e não vai ser você quem medo. (Padilha larga Febrônio) Posso te matar (bate na cabeça de Febrônio) ... Posso até te comer se quiser(bate violentamente em Febrônio e enfia sua faca dentro das calças de Febrônio e enfia a faca no cu de Febrônio. Tira a faca ensanguentada e limpa o sangue no rosto de Febrônio))

Febrônio - Se você quer me matar, me mata agora mesmo e me coma se quiser. Devora até os meus ossos e não deixe nenhum rastro para lembrarem de mim.

Padilha – Quando eu quiser, meu filho... quando eu quiser...

(música. Febrônio se arrasta pelo palco)

Malu (endo no laptop o que escreveu) Febrônio então desceu do mato e andou como um errante longamente pela cidade, imerso em profunda tristeza que não me deixava (conserta o texto) ... em profunda tristeza que não o deixava nem pensar nem escrever.

Febrônio(que durante o texto acima limpou o rosto do sangue) – Não posso Ter uma missão. Pra que Ter uma missão? Já tentaram antes e foram esquecidos.

Mariana(para Malu) – Já tentaram antes e foram condenados ao ostracismo completo e absoluto. Como é que eu posso ajudar um cão como Febrônio? São depois de cenas patéticas e forçadas como essa que meus abençoados são ungidos com esse meu...

Malu – Dom? Mariana – Não. Malu – Dádiva?

Mariana – Talvez. Poder? Talvez... não importa. Basta uma pequena facada, basta uma pequena violência, uma lauda de texto num jornal, uma miserável fofoca num bar... e eles estão acabados. Por mais que tentem, jamais serão lembrados. Pra que ajudar Febrônio?

Febrônio – Pra que ter uma missão? Malu – Pra que escrever?

Mariana – Ou fazer qualquer outra coisa... pra que pintar? Pra que ensaiar essa peça? Pra que fazer qualquer coisa? Não são estes os momentos em que a gente não tem vontade de fazer mais nada.

Febrônio – Nada?

Malu – Nada me vem à cabeça...

Mariana(melancólica) – Só nos resta considerar as faculdades e impulsos do que compões a alma humana, phrenologistas não conseguem encontrar uma inclinação que claramente existe. Radical, primitivo e irredutível sentimento negligenciado por moralistas. Na pura arrogância da razão, todos nós o negligenciamos, mas sofremos por sua existência escapando os sentidos, apenas através da crença ou da fé. Seja fé na revelação, ou fé na cabala. Esta idéia nunca nos ocorreu simplesmente por causa da negação. Nunca encontramos “necessidade” para este impulso... esta inclinação... Nunca percebemos esta necessidade.... (corre em direção a Febrônio) Febrônio, por que não escreve nem faz nada?

Febrônio – Estou cansado de lutar. Não existe esta missão. Mariana – Consegue uma espada e luta...

Febrônio – Contra o dragão?

Mariana – Que seja contra o dragão ou contra o que você quiser. Mas antes, para ser invencível, escreve teu livro. É isso que você quer fazer? Então faz. Se você duvida da tua missão, o dragão... a inveja sairá vencedora do duelo e o medíocre continuará reinando.

Febrônio – Terei minha espada, marcarei os escolhidos com a marca simbólica. O “dragão” não sairá vencedor do duelo e o Pássaro não continuará dominando o mundo, nem escurecerá a luz do dia, nem fará chover”.

Mariana – Se é o que você quer entender... que o seja... Antes disso, não quero pensar em mais nada...

Malu – Nada?

Mariana – Nada...

(Febrônio corre e agarra desenfreadamente suas folhas de papel e lápis e escreve)

Febrônio(escrevendo) – ...e isto foi um ato supremo de sua caridade quando o Tabernáculo-Vivo do Oriente, escolheu dentre os vivos, numa ilha, o filho-vivo , o herdeiro de uma trombeta viva que anunciava ao mundo , tocando dia e noite, a existência de seu companheiro eterno, vindo do Sol Levante...

(Febrônio levanta, embrulha suas páginas numa folha de jornal e entrega para Dani. Ao mesmo tempo todos se afastam.)

Febrônio(para Dani) – Faça disso um livro.

Dani(olha para as páginas) - Não posso aceitar um manuscrito assim ... nesse estado... Preciso de uma cópia datilografada. (devolve o embrulho para Febrônio)

Febrônio(para Demian) – Isso aí é uma máquina de escrever?

Demian – É.

Febrônio – Esta usando ela agora?

Demian – Eu... estava.. Não... não estou usando agora

Febrônio – Posso usar então?

Demian – Pode...

(Febrônio, de costas para o público, começa a datilografar seu texto. Volta-se para Dani com uma versão mais “limpa” de seu texto)

Febrônio(para Dani) – Faça disso um livro.

Dani(observando o texto) - ... ato leal de seu amor perfeito ... a coroação do jovem menino-vivo no Oriente... entre os homens mais infelizes... o filho-vivo das magias antigas ... celebrar por ti na sua Igreja.... (para Febrônio) Isso tudo me parece meio estranho. Destes trechos que eu li... não consigo entender muita coisa... acha que vale apenas publicar mesmo assim?

Febrônio - Confesso que tudo isso é muito confuso, mas você compreenderá melhor quando aparecer aqui, nesta capital e passear nu na Avenida, o Deus-Vivo.

Dani – Pois não... são 300 ... 350

Febrônio – 350?

Dani – Quanto custa para imprimir o teu... livro... tua obra!

Febrônio – Posso pagar depois?

Dani – Não... normas da casa... Quanto é que você tem?

Febrônio – Uns ... deixa pra lá... eu volto depois com os seus 300...

Dani – 350...

(Febrônio pega seus manuscritos de volta e Dani sai de cena. Febrônio vai até Demian)

(Demian está abraçado a uma pilha de papel.)

Febrônio(para Demian) - Olá.

Demian - Eu te conheço?

Febrônio - Acho que não.

Demian - Posso te ajudar?

Febrônio - Não... Eu só estava olhando. Você é escritor?

Demian - Sou.

Febrônio - Hmmm... Bacana. (silêncio) Agora, olhando melhor, acho que eu te conheço.

Permita- me... Febrônio Índio do Brasil.

(Febrônio estende a mão. Demian estende a sua mão. No momento em que vai dizer seu nome um barulho estrondoso impede a platéia de ouvir. Neste mesmo momento, Malu corre atravessando o palco e rouba os manuscritos de Demian.)

Demian – Filho da Puta!!!!

Febrônio - Era muito importante?

Demian - Quando é que não é?

Febrônio - Escrevi um livro também. Está aqui. Quer ler? Demian - Não. Quero ir embora.

(Demian precipita-se para fora de cena)

Febrônio - Recita os teus manuscritos então. (Demian pára) Você se lembra de trechos, não lembra?

Demian - Quase tudo. De onde é que eu te conheço? Já estive na cadeia?

Febrônio - Algumas vezes.

Demian -E fez amigos por lá?

Febrônio - Não. Mas ganhei respeito.

Demian -De quem?

Febrônio - Quase todo mundo.

Demian - Cite nomes.

Febrônio - Não vou lembrar de ninguém.

Demian - Você conhece o Mário?

(silêncio)

Febrônio - Qual Mário?

(silêncio)

Demian - O Mário de Andrade.

Febrônio - Qual Mário de Andrade?

Demian - Aquele que te comeu atrás da grade. (silêncio) Não comeu?

Febrônio - Não. Deveria?

Demian - Claro.

Febrônio - Porquê?

Demian - Porque só a antropofagia nos une. Febrônio - Como?

Demian - Exatamente. É o que todos nessa terra falam. Como. Come. Comerá. Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. ...(continua com o manifesto Antropófago. Até que é interrompido por Febrônio.)

Febrônio(quase sussurrado) - E Ele veio designar entre os homens mais infelizes, o jovem insignificante, mas de tão precioso valor, o filho-vivo das magias antigas, assim como Ele decide encarná-lo e fazê-lo celebrar por ti na sua Igreja, já que Ele te ensinou como profetizar e anunciar a Vida pela voz da Morte... "

Demian - Quem é você?

Febrônio - Sou o Príncipe do Fogo. E tenho uma missão.

Demian - Qual?

Febrônio - Marcar os escolhidos com o símbolo do Deus-Vivo. D.C.V.X.VI.

Demian - E eu sou um deles?

Febrônio - Tira tua camisa.

(Demian obedece e se ajoelha de frente p/ o público. Febrônio passa os manuscritos para Demian e começa a fazer a tatuagem)

Febrônio - Me conta como tudo começou.

Demian - Não começou. Vai começar ainda. O profeta Marinetti veio até mim e disse...

(Febrônio começa a tatuar as costas de Demian) Queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e temeridade.

Febrônio - Canto o amor ao Deus-Vivo, meu hábito é meu corpo, em minhas mãos estão a força e o medo.

Demian - A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia.

Febrônio - São todos eles meus.

Demian - Vivemos o absoluto. O Tempo e o Espaço estão mortos.

Estamos no promontório extremo dos séculos. Não olharemos mais para trás. Queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível.

Febrônio(termina a marca) - Tu és o primeiro dos escolhidos. Serás Imortal

Demian - Não. Quero destruir os museus, as bibliotecas, e, acima de tudo, quero matar os imortais.

(entra Mariana com a espada. Febrônio pega a espada, sem olhar para ela)

Febrônio - Não. Serás um deles. Quebrarei tuas misteriosas portas do Impossível.

(Corta o pescoço de Demian. Abaixa as calças e curra Demian. Pega dinheiro de seu bolso)

(Febrônio levanta. Entra Dani)

Dani(sem olhar p/ Demian) – Ô, Rapaz. Tava até te esperando. Tá aqui teu livro. (entrega um livro p/ Febrônio)

Febrônio(olhando o livro perplexo) - Macunaíma? Eu não escrevi isso aqui. Dani - É o teu livro... A tua obra...

Febrônio - Eu não escrevi isso aqui.

Dani - Imagina... Você É isso aí. A beleza da malandragem brasileira. Febrônio .- Eu NÃO escrevi isso aqui. Eu quero o MEU livro.

Dani - Tá aí. Leia. O tal "Revelações do Príncipe do Fogo" é... instigante, mas é meio complicado demais. Macunaíma vai ficar pra história! Eu estou te absolvendo do teu crime.

Febrônio - Crime?

Dani - O crime de ser brasileiro. Tá aqui a tua absolvição!

Febrônio - Absolvição? (pega Dani pelo pescoço e o força a ler uma página de "Revelações".) Lê aqui. Lê!!!!

Dani(lendo) - ...justiça divina emana-se a comiseração julgamento: considerando que Eva enganou Adão, considerando que, o Dragão enganou Eva, eles pobres irmãos pecaram na ignorância, em conclusão absolvo a minha criação vivente. Sejam livres. Condeno ao dragão, seja morto: eis aqui, ó criação vivente, o que brada o maior forte vivo, o corvo pela carniça, o Criador pela criação.

Febrônio(enquanto espanca Dani) - Eu, o Real Príncipe da Fortaleza Divina do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu, o que testifico e dou testemunho d'esta maior absolvição.

(Malu, que entrara durante o espancamento, posiciona-se perante Febrônio.)

Malu - Febrônio Índio do Brasil?(silêncio. Febrônio tatua Dani) Febrônio Índio do Brasil?(silêncio. Malu escreve no laptop) Charles Manson e Helter Skelter. (sai)

Febrônio - Quantos livros você escreveu?

Dani - Como?

Febrônio - Não me diga "como"? Quantos livros você escreveu?

Dani - Não sei.

Febrônio - E você é amado? Você é adorado? Você se considera um escolhido?

Dani - Como?

Febrônio - Não me diga “como”? Você se considera o escolhido?

Dani - Sim, eu sou o escolhido.

Febrônio - Então, Eu, o Príncipe Real, o Santo dos Santos do Santuário do Tabernáculo que há no Céu, testifico e dou Testemunho d'esta grande Bemaventurança.

(Corta o pescoço de Dani. Entra Padilha com uma faca no pescoço de Febrônio, que reage e imobiliza Padilha)

Padilha - É isso que você chama de abate? De sacrifício? Moleque. O que você fez ainda não é nada.

Febrônio - Nada? Padilha - Nada.

(entra Mariana toda ensangüentada. Padilha se livra de Febrônio, vai até Mariana e a empurra. Mariana cai de joelhos)

Padilha - Continua rezando. Vai que uma hora dá certo. (sai)

Febrônio - Eu, o Real Príncipe dos Príncipes Oriente, o legítimo herdeiro da Real Corôa po Eterno Reino, o Santo-vivo do tronco nascido, o gênio da puridade, a pedra-viva do monte Santo caída, o Capitão de armas, o General de batalha...

(Mariana solta um grito de angústia e chora descontroladamente)

Febrônio(sem se abalar) - ...o General de batalha, em missão a terra do Santo Guerreiro, e Defensor Perpétuo do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu... (Febrônio repete o texto desde o começo, enquanto Mariana continua soluçando, até que entra a música e cobre a voz dos dois)

FIM