

# Loucura ensimesmada: a outra história das borboletas

---

## *Ensimesman madness: the other story of butterflies*

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes\*  
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

Yago Rhaynan\*  
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

361

---

**RESUMO:** Este trabalho analisa a abordagem do tema da loucura no conto 'Uma história de borboletas', de Caio Fernando Abreu (1948-1996), publicado no livro *Pedras de Calcutá* (1977). A narrativa permite pelo menos duas leituras diferentes, que tomaremos neste recorte como caminhos ou possibilidades de discussão da experiência do delírio e do homoerotismo. O conto é uma releitura de 'Carta a uma senhorita em Paris', de Julio Cortázar (1914/1984), escritor argentino com quem Caio Fernando Abreu sempre dialogou. Para nos auxiliar neste percurso, usamos o conceito de loucura como uma forma de ativação de um saber oculto, recalcado e esotérico, de Michel Foucault (1993), bem como a ideia da figura de Dom Quixote como um dos mitos do individualismo moderno, proposta por Ian Watt (1996).

**PALAVRAS-CHAVES:** Caio Fernando Abreu. Loucura. Homoerotismo. Diálogo. Saberes diferentes.

**ABSTRACT:** This work analyzes the approach to the theme of madness in the short story 'Uma história de borboletas', by Caio Fernando Abreu (1948-1996), published in the book *Pedras de Calcutá* (1977). The narrative allows at least two different readings, which we will take in this

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

\* Mestrando em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

section as paths or possibilities for discussing the experience of delirium and homoeroticism. The short story is a reinterpretation of 'Carta a uma senhorita em Paris', by Julio Cortázar (1914/1984), Argentine writer with whom Caio Fernando Abreu always spoke. To help us along this path, we use the concept of madness as a way of activating a hidden, repressed and esoteric knowledge, by Michel Foucault (1993), as well as the idea of the figure of Don Quixote as one of the myths of modern individualism, proposed by Ian Watt (1996).

**KEYWORDS:** Caio Fernando Abreu. Madness. Homoeroticism. Dialogue. Different knowledge

Neste recorte, analisamos a abordagem da loucura em 'Uma história de borboletas', conto de Caio Fernando Abreu (1948-1996) que estabelece pontos de aproximação e deslocamentos com 'Carta a uma senhorita em Paris', de Julio Cortázar. Publicada no livro *Pedras de Calcutá* (1977), a narrativa de CFA expõe, numa primeira leitura, o percurso de um personagem-narrador que teria enlouquecido após a internação forçada de seu amante, André, num hospital psiquiátrico. Compreendemos que essa encadeação é a superfície do texto, que integra uma obra marcada por um clima de horror, perseguição das subjetividades diferentes, incomunicabilidade e isolamento.

362

Em *Pedras de Calcutá*, quarto livro publicado pelo autor gaúcho Caio Fernando Abreu<sup>1</sup>, os personagens sentem, entre quatro paredes, o caos e o controle hostil de fora, e se debatem na eterna busca de sentido, resistência, transcendência e libertação do mundo real. Às vezes, os personagens morrem grotesca e coletivamente, como no conto 'Holocausto'; noutras, enlouquecem e são encarcerados em hospícios, como em 'Uma história de borboletas'. Além do caráter político, denunciador do regime militar e da crise econômica no Brasil na década de 1970, a obra aponta também para uma sedimentação do universo *pop* e da incorporação de discursos e experiências místicas e esotéricas, que já estavam nos livros anteriores do autor, a exemplo de contos como 'Eles' e 'Iniciação' (de *O ovo apunhalado*, 1975). Através de experimentações com a

---

<sup>1</sup> O autor estreia com *Inventário do irremediável* (contos, prêmio Fernando Chinaglia em 1969, publicado pela Editora Movimento em 1970); depois publica *Limite branco* (romance, primeira publicação em 1971, Editora expressão e Cultura); seu terceiro livro é *O ovo apunhalado* (contos, primeira publicação em 1975, pela Globo).

linguagem, os textos se estruturaram num ritmo ágil, como ocorre em ‘London, London ou Ajax, Brush and Rubbish’, em que há não apenas um mundo predominantemente *pop*, com incorporação de ícones, músicas, vestuário, comportamento, cenário londrino etc., mas também uma série de expressões híbridas criadas a partir da interferência das línguas espanhola e inglesa na língua portuguesa, uma espécie de outra língua, que expõe uma sintaxe rítmico-psicológica dos personagens cosmopolitas.

Os textos de CFA trabalham com uma substancialidade que vem sendo estudada nos cursos de pós-graduação brasileiros desde os anos 1990, mas ganharam uma popularização maior a partir de 2000. De todas as narrativas presentes em *Pedras de Calcutá*, o conto ‘Uma história de borboletas’ nos chama a atenção pelo tom poético e, ao mesmo tempo, sociopolítico com o qual amarra temas complexos como loucura e homoerotismo. É salutar evidenciarmos o posicionamento que, a partir de então, defenderemos: o narrador e o personagem André são a mesma pessoa, isto é, o narrador se vê completamente preso às alucinações, e, envolvido em um processo gradativo, se bifurca e se projeta na figura de André para, na sequência, enxergar a si mesmo dentro do turbilhão do delírio. Com esta perspectiva, não pretendemos negar a existência de outras leituras que podem, por exemplo, enxergar André como outro personagem, distinto do narrador-protagonista. A nosso ver, a própria narrativa fornece indícios de que, em algum momento na vida da personagem principal, existiu um parceiro e interlocutor que foi perdido e a dor dessa perda ainda reverbera no sujeito, sendo parcialmente resolvida com o delírio. No entanto, compreendemos que a figurado *André que enlouqueceu ontem à tarde*, moto inicial do conto, é uma bifurcação do próprio personagem-narrador, uma vez que entendemos ser ele uma alegoria, uma representação a serviço do discurso paranoico, que busca uma verdade ou saber diferente (FOUCAULT, 1993).

Caio Fernando Abreu fornece aos leitores uma série de elementos que permite chegar a tal conclusão, à medida que também fornece outros capazes de refutá-la, criando, assim, uma narrativa plural, abrangente e diversa – como não poderia deixar de sê-lo, uma vez que o processo de leitura e interpretação assume

naturalmente variadas facetas. Para Koch e Elias, o texto adquire sentido quando da participação do leitor: “Assim, o texto é um exemplo de que o autor pressupõe a participação do leitor na construção do sentido, considerando a (re)orientação que lhe é dada” (2015, p. 37). Nesse sentido, esta análise não se propõe única, tampouco verdadeira, porquanto não se trata de imposições, mas de construções. É uma leitura dentre tantas possíveis. Para edificação, é necessária, por vezes, a demolição. A leitura, portanto, impõe certa abertura de espírito, a fim de se desconstruir algumas ideias para tão somente reconstruí-las no instante seguinte.

### O fantástico em ‘Uma história de borboletas’

Apesar de o propósito deste recorte não ser a investigação teórica ou de gênero, isto é, não intencionamos enquadrar o conto escolhido *nessa* ou *naquela* categoria ou escola literária, seria prejudicial alijar uma breve explanação do fantástico dessa discussão, uma vez que há um diálogo direto de Caio Fernando Abreu com escritores como Edgar Allan Poe, Guy Maupassant, Henry James, Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Márquez, Neil Gaiman, Murilo Rubião e, muito especialmente, Julio Cortázar, escritor argentino que, poucos anos antes, havia publicado ‘Carta a uma senhorita em Paris’, conto que integra o livro *Bestiário* (1970). O fantástico não é um fenômeno isolado, temporal, delimitado no tempo ou no espaço, tampouco atende a critérios rígidos. Em verdade, a literatura fantástica não obedece senão aos seus próprios caprichos, uma vez que suas narrativas, desamarradas dos grilhões do real, ridicularizam a lógica e subvertem a ordem natural das coisas, tomando, em linhas gerais, o onírico como um plano discursivo e imagético, cheio de sentidos e revelações.

Todorov (2012) ajuda-nos a elucidar o conceito, na medida em que entende como fantástica toda narrativa que nos impõe dúvidas, traz-nos incertezas e nos provoca a hesitação da possibilidade de um acontecimento sobrenatural infiltrado no mundo real. Ora, ao inserir borboletas nos cabelos e olhos que

transpassavam e “começavam a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas” (ABREU, 1977, p. 93), o que fez Caio Fernando Abreu senão romper com o real e nos impor uma série de questionamentos?

Em *Literatura fantástica: caminhos teóricos*, Camarani (2014, p. 15) afirma que o fantástico costuma aparecer ligado à representação do real, uma vez que tal fenômeno é fruto do desequilíbrio e da perturbação das leis naturais. Em linhas gerais, o real é sempre palco do fantástico. Camarani afirma, ainda, que a narrativa fantástica destaca-se pela oposição e aliança do real e sobrenatural, “promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais.” (2014, p. 07).

O conto de Julio Cortázar, ‘Carta a uma senhorita em Paris’, se desenrola numa casa na rua Suipacha, em Buenos Aires. Temos uma narrativa epistolar, cujo protagonista é o narrador, ele escreve a uma amiga para comunicar as consequências de um singular costume seu: vomitar, de quando em quando, um coelhinho. Inicialmente, o fenômeno é apresentado com absoluta tranquilidade, trata-se de um hábito limpo, em que o personagem leva dois dedos à boca, como se fossem uma pinça, e de lá puxa pelas orelhas um coelhinho alvo. O processo é organizado, ocorre uma vez a cada mês e, na casa do narrador, já existem trevos devidamente plantados para alimentar o animal que, em seguida, é doado para a senhora de Molina, que tem uma granja no bairro. A senhora nada pergunta sobre a origem dos coelhos, tampouco o narrador-protagonista costuma se explicar a esse respeito. Tudo muda quando ele vai morar, temporariamente, na casa da amiga Andrée, que está em Paris. Cercado da subjetividade alheia e sentindo-se controlado (Andrée, mesmo ausente, o incomoda; a empregada Sara, que o observa; e o contexto sócio-político da Argentina, na década de 1970), o narrador-protagonista passa por uma aceleração desse processo íntimo. Símbolos de sua maneira de lidar com o mundo (sua singularidade), os coelhos quebram a cumplicidade antes estabelecida, tornam-se ariscos, multiplicam-se desordenadamente e sua voracidade denuncia o sujeito que os gerou. Derrotado, o personagem mata os animais e se suicida.

No diálogo proposto por Caio Fernando Abreu, o cenário é qualquer metrópole brasileira, em que janelas de apartamentos dão para outras janelas e vizinhos espreitam, ouvem e sabem tudo que os outros fazem de diferente ou singular. O narrador é homossexual, e, aparentemente, herdou do parceiro (André?) um processo bastante inusitado: de quando em quando, sente borbulhar por entre os fios dos cabelos uma borboleta. Cuidadoso e ciente de que os insetos são gerados por ele mesmo, o sujeito tira delicadamente as borboletas da cabeça e, buscando frestas de céu (liberdade) pelas janelas da grande cidade onde vive, solta-as, aconselhando que não tenham medos excessivos, mas tratem de preservar a cor de suas asas, que variam entre azul, amarela, vermelha, roxa etc. Esse processo, que também vem precedido de uma ordenação – os sujeitos se isolam no quarto, recortam figurinhas, sentem as borboletas nos cabelos, retiram-nas, levam-nas à janela, soltam-nas, aconselham-nas –, torna-se desordenado e violento quando os personagens percebem entre os cabelos borboletas estranhas, que não nasceram deles, foram imputadas por alguém, como numa sabotagem. Reativos, agressivos e acusadores, os personagens denunciam aos vizinhos seu delírio e acabam sedados, amarrados numa camisa de força e internados num hospital psiquiátrico.

O autor nos apresenta um cenário de relativa normalidade, sem que, em princípio, haja qualquer abalo às leis naturais. Dentro de toda uma rotina acachapante das metrópoles, saltam aos olhos a falta de contato com a natureza, o trânsito caótico, o olhar repressor dos vizinhos, sinais de uma vida urbana que comumente conhecemos. Para Todorov (2012, p. 30). esse mundo real, que será invadido por um acontecimento da ordem do fantástico, pode ser descoberto “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”.

Desta forma, diante desse choque entre o real e o absurdo – mesmo que tal embate se dê em foro íntimo, gerar e tirar borboletas dos cabelos é um acontecimento que quebra a expectativa mimética proposta no início da narrativa –, consideramos que o conto escolhido traz uma abordagem da loucura a partir

da incorporação de questões oriundas do gênero fantástico, porém, com desdobramentos paranoicos e catalisadores de uma subjetividade perseguida. A loucura é encarada como o combustível desse universo real e delirante alicerçado por Caio F. Abreu, suas imagens encontram terreno na literatura fantástica e o seu desenrolar aponta para uma vontade de ativar o saber diferente, desconhecido ou oculto, conceituado por Foucault (1993) como uma das formas de compreensão da loucura.

Entendemos que os eventos insólitos se deram apenas na mente da personagem, mas o leitor, ao assistir ao voo das borboletas multicoloridas que brotam dos cabelos, vivencia o absurdo em sua plenitude. Assim, a loucura não atenua os elementos do gênero fantástico, mas, ao contrário, torna-os ainda mais vivos.

### **A loucura ensimesmada**

Amor e loucura estruturam grande parte da trajetória literária de Caio Fernando Abreu, constituindo-se em elementos indissociáveis, que compõem um projeto autoral maior: uma crítica contundente à construção cultural do mito do amor a dois como sentido maior da existência humana. Em ‘Uma história de borboletas’, a ideia do amor como uma experiência de perda da razão e entrada num mundo de onirismo, beleza e tragicidade está relacionada com o homoeerotismo. Através de um diálogo direto com ‘Carta a uma senhorita em Paris’, CFA propõe a possibilidade de se pensar no desejo entre dois homens como uma ação desestabilizadora. Numa primeira leitura, podemos afirmar que os parceiros (narrador-personagem e André) vão perdendo a razão lentamente, à medida que investem em seus delírios: ambos têm o poder de gerar borboletas no centro da cabeça. A cabeça representa o mundo racional, que se abre, rompendo a estruturação lógica que liga o indivíduo ao meio. Dessa fenda, nascem borboletas, símbolo da subjetividade, da leveza, da sexualidade desviante e também da transformação individual. Essa metamorfose, no entanto, leva os sujeitos para dentro do casulo, ou seja, o desejo homoerótico se transforma numa desconexão do mundo ao redor. Uma vez encerrados em sua interioridade, a

desconexão evolui a ponto de desconhecem um ao outro: os amantes se isolam, se acusam, se estranham, provocando barulhos e despertando a atenção repressora dos vizinhos.

A parceria entre os dois homens seria interrompida pelos entraves da experiência trágica da loucura, que não permite cumplicidade. O mundo, ao ser desestabilizado pela diferença daquela união, volta-se hostil e costura uma solução para se livrar deles, internando-os. Todavia, eles lutam contra essa situação, pois é no hospício, fora das regras que determinam a sociabilidade racional, que os parceiros voltam a se irmanarem. Ao se ver novamente juntos, vítimas agora dos funcionários do hospício, reconhecem-se vinculados um ao outro e estreitam os laços, voltando a falar a mesma linguagem e dividindo a marca da diferença (transformada em delírio), que os isola dos demais.

Nesta primeira leitura, que está, digamos, na superfície do conto, o mito do amor a dois, com sua promessa de satisfação e felicidade aos sujeitos, está relacionado com a vivência homoerótica que é interdita: numa sociedade em que não apenas os afetos são, muitas vezes, mecanizados, mas, sobretudo, a diferença está sempre espremida entre a captura e a coerção, o casal não consegue se impor frente ao meio nem como alteridade nem como parceria amorosa, resultando daí uma desintegração temporária da dupla, que só retomaria um laço afetivo, despido de teor sexual (troca de olhares de irmãos, enquanto estão numa camisa de força), quando ultrapassasse a razão estabelecida. Assim, a partir de um desenho do amor como produtor de um saber singular, resultante do embate entre subjetividade e forças repressivas, a desestrutura do casal se faz, como que reafirmando a impossibilidade de dois homens se amarem e viverem juntos no contexto da década de 1970.

Nesse sentido, CFA constrói uma história que pode ser a mesma de tantos homossexuais anônimos que, no Brasil dos anos 70, eram forçados a ou esconder seus parceiros ou abdicar da vivência dessa relação. Como todo o processo de emergência da diferença individual, inclusive entre os próprios parceiros, é provocado pela singularização da experiência do amor homossexual, pode-se inferir que o

saber esotérico ali produzido permanece à margem da perspectiva de sociabilidade. Dessa forma, CFA entrelaça a luta dos indivíduos pelo direito à diferença com a desrazão, colocando essa como um investimento radical na interioridade: tirar as borboletas que nascem entre os próprios fios de cabelos é um dispositivo não de luta, mas de desligamento dos sujeitos do meio. A loucura aí é trabalhada como uma construção, um processo de busca, de seleção, de perdas e de retornos dos sujeitos; não mais como uma essência ou substância que se acessa — como era compreendida a desrazão, por exemplo, na Idade Média, conforme expôs Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica* (1993) —, mas, sim, como um mecanismo de isolamento e incomunicabilidade dos sujeitos.

Segundo Denílson Lopes (2019), em muitos momentos da construção de histórias homoeróticas, há um conflito entre a afirmação da identidade homossexual, calçada numa experiência de vida e do desejo, e a visibilidade da intimidade fora do gueto ou dos espaços onde a militância atua, e onde pode permitir com sua ação um direito à exposição pública dessas relações. Nesse sentido, muitos dos textos artísticos que investem na singularização da vivência do desejo *gay* e/ou de sua efetivação, sem necessariamente abrir mão das zonas de sombra e alteridade que o desligam dos movimentos instituídos, representam um “fato extremamente relevante na medida em que movimentos *gays* querem atuar no conjunto da esfera pública, sem apagar suas especificidades, e querem discutir a importância de suas problemáticas fora de espaços guetizados” (2019, p. 32).

Talvez por isso, em ‘Uma história de borboletas’, a produção de uma verdade individual não pode acontecer sem oferecer, também, os elementos contraditórios de tal experiência, que mostram, a um só tempo, o amor entre dois homens como uma força capaz de produzir símbolos metamórficos (as borboletas), esconder-se, isolar-se, sofrer repressões do meio e, depois, explodir nas cercanias de uma instituição psiquiátrica. Nesta primeira leitura, temos dois personagens que são amantes e enlouquecem; não há saídas: um contamina o outro, são encarcerados e postos em camisa de força, e a expansão da afetividade dos sujeitos não constitui um modelo para as lutas dos direitos *gays*, pois esses sujeitos estão fadados ao fracasso. Diante do peso repressor da ordem objetiva,

CFA usa a metáfora da borboleta para evidenciar ainda mais esse ensimesmamento: nada no percurso de ambos é capaz de construir um espaço de leveza ou de luta, pois a experiência homoerótica patina no território trágico da loucura, fazendo o afeto delirar e, em seguida, naufragar. Dessa forma, se entendermos o conto como habitado por duas subjetividades específicas – André e o parceiro-narrador – a cena final, que traz os personagens dentro de uma camisa de força, mas se olhando com afeto, é tão emblemática quanto a cena de *Bent*, filme de Sean Mathias (1997), que recupera a perseguição dos nazistas aos homossexuais durante a Segunda Guerra Mundial: os dois personagens, Max e Horst, estão trabalhando no campo de concentração e são proibidos de se comunicarem, sua única forma de vivenciar o afeto em meio aquele mundo louco e hostil é simular uma relação sexual, através de gestos e olhares, enquanto levam pedras de um lado ao outro, debaixo da forte vigilância dos soldados nazistas.

Se entendermos, no entanto, que a loucura, sob o viés literário, é sempre uma transgressão, já que os loucos driblam a razoabilidade, as regras e convenções de toda espécie, obedecendo à própria lógica; o amor, por seu turno, é um terreno ainda mais movediço, já que tanto pode alçar à glória quanto relegar à ruína. Isso nos faz minimizar, portanto, a busca de uma conotação ou final positivo para a história homoerótica, afinal, o próprio autor, na pequena apresentação que faz no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), entendia que seus contos orbitam em torno do mesmo tema: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (p. 08).

Numa segunda leitura, a que aqui defendemos, André e o narrador-protagonista são a mesma pessoa e sua projeção ou bifurcação reflete uma constância: a de que ser diferente representa uma realidade suspensa, quebrada em sua veracidade, num estranhamento multiforme e recorrente. Questiona-se constantemente o mundo em que se vive, mas não é só isso. Interroga-se, primeiro e primordialmente, o próprio eu, a partir de signos que o situam à margem - ou se deslocam para lá. Os dois polos (eu/mundo) interagem para uma reflexão

constante sobre a existência, encenando a mesma desdita do Dom Quixote, personagem de Cervantes, que se tornou símbolo da luta entre as tendências mais subjetivas e os limites da ordem objetiva.

A sensibilidade do narrador com as cores e formas, sua dedicação a atividades lúdicas – como recortar figurinhas –, sua ligação com a natureza e o onírico, seu desejo homoerótico, entre outros elementos, mostram uma interioridade trágica e circular, que não encontra ecos no mundo exterior. Não se trata, contudo, de um descompasso oriundo da luta do mundo real *versus* mundo ficcional, internalizado pelo sujeito como verdadeiro – a exemplo do que ocorre com o Dom Quixote, Madame Bovary e O primo Basílio. No caso do personagem de Caio F. Abreu, o sujeito se movimenta nos claros e escuros de sua própria consciência, buscando um delicado equilíbrio entre o que ele reconhece como seu, familiar – simbolizado pelas cenas em que tira borboletas coloridas dos cabelos e, paternal, conversa com elas, aconselhando-as – e aquilo que é da ordem do estranho, do desconhecido – como ocorre nas cenas em que ele tira uma borboleta escura e, irritado, acusa outra pessoa de ter a colocado em seus cabelos, para sabotá-lo.

Michel Foucault (1993, p. 36) define a desrazão, com a qual se trabalhava na literatura do século XVI e começo do XVII, como uma verdade ou uma loucura sábia, e analisa sua presença na arte como um trabalho que conduziu a uma “confirmação da experiência trágica da loucura numa consciência crítica”. Essa visão, que pode ser encontrada tanto no Dom Quixote, de Cervantes, quanto no Rei Lear, de Shakespeare, é o que Foucault chama de identificação romanesca, fenômeno que faz os personagens enxergarem a fantasia ou a presunção de que são vítimas como realidade: “sendo pobre, é rico; feio, se admira; com os grilhões ainda amarrados aos pés, acredita-se um Deus”. (FOUCAULT, 1993, p. 38).

A insanidade adquire as faces da ilusão ou ilusões do sujeito, é uma espécie de vir à tona singular, e o mundo ao seu redor passa a ter os valores, cores e formatos dela. Esse conceito de loucura tem na figura de Quixote sua mais

perfeita realização dentro da esfera literária. Ele é o símbolo dessa briga entre mundo subjetivo (desejo, idealidade) e ordem objetiva (mundo concreto). Sua combinação de comicidade e sofrimento, insanidade e razão, e seu modelo calcado na ação individual, segundo a análise de Ian Watt, são as principais “questões porque o *Dom Quixote* é considerado o marco do romance moderno, bem como o retrato da crise entre o mundo velho e o novo” (1996, p. 38). Watt também afirma que, embora a desrazão do Engenhoso Fidalgo seja o motivo principal de suas desventuras, é perceptível uma contínua dialética entre sua mente e as realidades com as quais ele vai se confrontando. Essa dialética é “geradora de infinita variedade e complexidade, que confere a ele um lugar de inigualável significação na história do romance. O que transforma *Dom Quixote* em um mito é o desenvolvimento dessas idéias” (1996, p. 64).

E como se materializa essa dialética? Na oscilação entre um estado mental delirante e outro normal, o que faz com que o personagem, que podia versar com imparcialidade sobre vários assuntos, tenha uma completa incapacidade de perceber que os ideais de cavalaria pertenciam a um tempo remoto, anterior ao dele e completamente esgotado. O que significa dizer que a loucura de Quixote se manifestava de maneira obsessiva, mas seu comportamento insano não era extensivo a toda e qualquer esfera do mundo real. De modo parecido, mas com algumas diferenças, vemos o narrador-protagonista de ‘Uma história de borboletas’ ter um discurso organizado e coeso em relação ao que poderia ser considerado normal ou aceito no delírio. Mas o seu percurso não advém de uma perspectiva construída com o modelo literário – como ocorre com o *Dom Quixote*, *Bovary* e *Luísa*, por exemplo –, e, antes, predominantemente existencial, ou seja, ele se divide, bifurca-se, a fim de questionar sua própria constituição, o que é a realidade, a vida, o desejo, o estar no mundo. Esse eu descentrado extrapola os limites do corpo, como vemos na explosão das borboletas que brotam nos cabelos do personagem.

Dessa forma, o mundo apresentado no texto de CFA é mais cruel e inimigo do que o mundo do romance de Cervantes, pois nesse último a ordem objetiva lê,

se diverte, mas também pode se apiedar da anacronia de Quixote, enquanto no universo proposto por CFA passa-se do isolamento de um apartamento numa grande cidade para uma camisa de força, num hospício. Embora Caio Fernando Abreu trabalhe de maneira diferente da de Cervantes – uma vez que em seu conto a loucura não anda no mundo, criando conflitos, mas ao contrário, paralisa-se, isola-se, almejando apagar o mundo de dentro dela –, a aposta no saber místico, na capacidade de ver, de se comunicar e de ler o oculto permanece, e constitui uma das forças do narrador de ‘Uma história de borboletas’: “quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as traspassasse. Eram bichos brancos e sujos” (ABREU, 1977, p. 94). É a certeza de estar saindo do terreno do que, no mundo real, se convencionou chamar de racionalidade, e penetrando na obscuridade de outro saber, que faz o personagem enxergar além da materialidade que reveste os sujeitos. Tal saber lhe confere o poder de ver o que os outros escondem.

O movimento do personagem, então, vai apontar uma saída pelas margens da sociedade, ou seja, é no abandono do meio, pobre e medíocre, que o sujeito tentará expandir sua capacidade subjetiva de ver *as verdades* que os outros escondem. Mas essa saída não se completa com a concretização da experiência e inserção dela, essa saída é, em síntese, um mergulho intenso nas visões esotéricas e místicas, nas pulsões sexuais e nas imagens oníricas, que perfazem uma memória do delírio.

“André enlouqueceu ontem à tarde” (ABREU, 1977, p. 91) é a oração que inicia o conto e, em verdade, é a mais reveladora. Acreditamos que o aspecto temporal - “ontem à tarde” - não foi utilizado aleatoriamente: no transcorrer da narrativa, fica evidente que a loucura que acometeu André não se manifestou subitamente, mas como um processo que o corroía diariamente:

[...] Entrei, acendi a luz da sala, sentei no sofá. A casa quieta sem André. Mesmo com ele ali dentro, *nos últimos tempos* a casa era sempre quieta: permanecia em seu quarto, recortando figurinhas de papel

ou encostado na parede, os olhos olhando daquele jeito, ou então em frente ao espelho, procurando as borboletas que nasciam entre seus cabelos. (ABREU, 1977, p. 95, grifos nossos).

[...] Foi na última borboleta negra que resolvi levá-lo para o lugar verde, e mais tarde, para o hospício mesmo. Ele quebrou todos os móveis do quarto, depois tentou morder-me, dizendo que a culpa era minha, que era eu quem colocava as borboletas negras em seus cabelos, enquanto dormia. Não era verdade. Enquanto dormia, eu às vezes me aproximava para observá-lo. *Gostava* de vê-lo assim, esquecido, os pelos claros do peito subindo e descendo sobre o coração. (ABREU, 1977, p. 95, grifos nossos)

Os elementos grifados sugerem que Caio F. Abreu, consciente das estratégias narrativas, valeu-se de uma linha temporal abrangente para imprimir, no consciente do leitor, a noção de que a insanidade de André não foi percebida em uma tarde específica, mas no decorrer de dias e noites que, há muito, tornaram-se fatigantes e incompreensíveis. O processo de loucura do narrador-protagonista, por outro lado, teve um ponto inaugural: manifestou-se em uma *tardezinha*:

*Era de tardezinha*, estava horrível na rua, com todos aqueles automóveis, aquelas pessoas desvairadas, as calçadas cheias de merda e lixo, eu me sentia mal e muito culpado. Quis conversar com alguém, mas me afastara tanto de todos depois que André enlouquecera, e aquele olhar dele estava me rasgando por dentro, eu tinha a impressão de que o meu próprio olhar tinha se tornado como o dele, e de repente já não era mais uma impressão. Quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse. Eram bichos brancos e sujos. Quando as transpassava, via o que tinha sido antes delas – e o que tinha sido antes delas era uma coisa sem cor nem forma, eu podia deixar meus olhos descansarem lá porque eles não se preocupavam em dar nome ou cor ou jeito a nenhuma coisa – era um branco liso e calmo. Mas esse branco liso e calmo me assustava e, quando tentava voltar atrás, começava a ver nas pessoas o que elas não sabiam de si mesmas, e isso era ainda mais terrível. O que elas não sabiam de si era tão assustador que me sentia como se tivesse violado uma sepultura fechada havia vários séculos. A maldição cairia sobre mim: ninguém me perdoaria jamais se soubesse que eu ousara. (ABREU, 1977, p. 94, grifos nossos).

Compreendemos que o personagem-narrador projetou-se como André, perdido em uma espiral e, assim, foi vivendo uma espécie de alucinação cíclica. Para elucidar esse ponto, faz-se necessário recortar duas passagens do conto: a primeira refere-se ao episódio da internação de um pseudo-André, enquanto a

segunda é o momento da interinação da própria personagem que narra. Para além do fato de ambos dizerem exatamente as mesmas palavras – “só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais” (ABREU, 1977, p. 97) –, ressaltamos as circunstâncias insólitas sob as quais os dois episódios desenrolaram-se.

Na interinação do pseudo-André:

[...] Pensei que o médico ia colocar a mão no meu ombro para depois dizer *coragem, meu velho*, como tenho visto no cinema. Mas ele não fez nada disso. Baixou a cabeça sobre o monte de papéis como se eu não estivesse mais ali, *dei meia volta sem dizer nada do que eu queria dizer*, que cuidassem bem dele, não o deixassem subir no telhado, recortar figurinhas de papel o dia inteiro, ou retirar borboletas do meio dos cabelos como costumava fazer. *Atravessei devagar o pátio cheio de loucos tristes, hesitei no portão de ferro, depois resolvi voltar a pé para casa* (ABREU, 1977, p. 93, grifos nossos).

Na própria interinação ou segunda interinação, quando o narrador-personagem assume sua loucura:

[...] Quando foram embora, depois de preencherem uma porção de papéis, olhei para um deles daquele mesmo jeito que André me olhara. E disse-lhe: - Só se pode encher um vaso até a borda. Nem uma gota a mais. Ele pareceu entender. *Vi como se perturbava e tentava dizer, sem conseguir, alguma coisa para o médico de plantão, observei que baixava os olhos sobre o monte de papéis e a maneira indecisa com que atravessava o pátio, para depois deter-se ao portão de ferro, olhando para os lados, depois se foi, a pé* (ABREU, 1977, p. 97, grifos nossos).

O narrador, ao contar a história, deliberadamente constrói variados sentidos e, com isso, os episódios narrados têm a faculdade de romper as fronteiras do razoável. Percebemos, portanto, que a narrativa de ‘Uma história de borboletas’ constrói-se não pela loucura do amante que teria contaminado o parceiro, mas pela própria diferença incontornável do sujeito que narra, aprisionado em seu delírio aquilo que é, na visão foucaultiana, um saber desrepresado. Nesse sentido, Walter Benjamin (1986, p. 215) afirma que “comum a todos os grandes narradores é a facilidade que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada”.

O suposto encontro de André e o narrador no hospital psiquiátrico traz mais indícios de que ambos são duplicações da mesma pessoa. Na passagem: “Afundei num fundo poço acolchoado de branco. Quando acordei, André me olhava dum jeito totalmente novo. Quase como o jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo” (1977, p. 97), fica claro que o André ali presente é um delírio, pois é ponto pacífico na doutrina médica que os pacientes psiquiátricos, sobretudo os agressivos (como se mostrou o narrador durante a internação), são medicados e isolados no “poço acolchoado de branco”, não podendo, portanto, ter companhia amorosa nesse momento:

Como se agora partilhássemos o mesmo reino. André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente, apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas. Como não havia telhados próximos, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas, eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar (ABREU, 1977, p. 97).

Mesmo que partíssemos da premissa de que o hospital do conto não tenha, inicialmente, atendido aos preceitos básicos da medicina e colocado André e o narrador-personagem na mesma cela “acolchoada”, para sustentar a leitura de que são dois sujeitos distintos e independentes ainda esbarraríamos noutro problema: o que justificaria, após a briga, os “homens de branco” juntarem os mesmos pacientes outra vez? Notemos que não se tratava de um desentendimento qualquer entre pacientes da mesma ala, e, sim, de uma verdadeira guerra, neste caso, a segunda disputa entre os dois:

Mordi-o muitas vezes, tirando sangue da carne, enquanto ele cravava as unhas no meu rosto. Então vieram os homens, quatro desta vez. Dois deles puseram os joelhos sobre nossos peitos, enquanto os outros dois enfiavam agulhas em nossas veias. *Antes de cairmos outra vez no poço acolchoado de branco*, ainda conseguimos sorrir um para o outro, estender os dedos para nossos cabelos e, com os indicadores e polegares unidos, ao mesmo tempo, com muito cuidado, apanhar cada um uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar (ABREU, 1977, p. 98, grifos nossos).

Poderíamos, por outro lado, entender que o poço acolchoado de branco não fosse a cela, mas uma metáfora para a sensação de bem-estar desencadeada

pela intensidade da medicação. Com essa hipótese, outro questionamento se insurgiria: sendo o conto desenvolvido em primeira pessoa, isto é, sob a perspectiva íntima e pessoal do narrador-personagem, como ele poderia assumir uma casual e episódica onipotência, transmitindo ao leitor as sensações que apenas o parceiro André poderia descrever, senão como parte de um delírio esquizofrênico?

Por esses e outros elementos já mencionados é que pensamos estar diante de uma alegoria: André, misto de projeção e de parceiro perdido, representa um dos *eus* do narrador-protagonista, catalisando esse saber louco, esse conhecimento obscuro, já mapeado por Foucault (1993) como um elemento imprescindível para se entender o conceito de loucura na Idade Média e início da Idade Moderna. Nesse sentido, o narrador-personagem e seu duplo, André (que, lembremos, vêm de *Andrós*, do grego, e significa homem), ao ativarem sua história de borboletas, materializam experiências subjetivas da loucura permitindo que toda uma subjetividade recalcada se desprenda de um núcleo aprisionador e ative novas realidades. Não é de se estranhar esse recurso, pois a dimensão simbólica nos textos de CFA é sempre múltipla, e, sobretudo, se afirma enquanto espaço povoado por imagens de muros, cavalos, dragões, borboletas, sereias, damas da noite, azaleias, margaridas, salgueiros, chorões, pedras, maçãs, ovos apunhalados, praias escondidas, morangos que passam do ponto, ameixas que sangram, pombos cinzentos que tentam furar vidraças, vultos que dançam de amarelo, infinitos telhados e janelas, janelas, janelas. São imagens dotadas de cores, formas, cheiros, que inquietam e traduzem uma condição humana quase sempre limítrofe.

### Considerações finais

Sabemos que dentro da especificidade do texto literário não é possível lidarmos com a segurança da univocidade: a polifonia que o autor canaliza para construir suas narrativas não se cala nem mesmo quando o leitor, enfim, interpreta-as. Pelo contrário: no dispendioso processo de interpretação, as vozes são

potencializadas e novos caminhos, inaugurados. Os leitores são os verdadeiros responsáveis pela amplitude que o texto assume, num percurso conhecido como coautoria, em que uma imaginação se cola a outra para produzir realidades possíveis. Essa, obviamente, não é uma premissa nossa, mas um consenso cada vez mais presente nos Estudos Literários, que trabalham com o leitor enquanto organismo vivo, e, nessa ampla concepção de seu papel, são percebidos não apenas os diálogos entre leitor e texto (JAUSS, 1994; COSTA LIMA, 2002), mas, também, o dinamismo das escolhas de leituras e as possíveis intervenções desse leitor autocrítico e coautor (CHARTIER, 1999).

Dessa forma, a segunda leitura, aqui defendida, marca um entendimento de que o delírio vivido pelo personagem de Caio F. Abreu traz uma concepção de loucura parecida com aquela já mapeada por Foucault (1993): um passaporte para acessar um saber outro, recalcado e exilado da razão dominante. Enquanto autoconhecimento, essa vertente ativada por CFA se vale tanto da atmosfera do fantástico, quanto da experiência homoerótica e, ainda, da condição de isolamento social do sujeito, para acionar um saber ou conhecimento singular, construído a partir de sua própria condição de margem.

Podemos dizer que o delírio é um instante de luminosidade individual, como uma pequena epifania (título de um livro de crônicas do autor), ligando o sujeito ao Todo ou a todos os outros. Porém, como toda epifania, trata-se de uma celebração instantânea, que logo será atingida pelas forças de atritos externas, como também ocorre em outros contos de CFA, a exemplo de ‘Terça-feira gorda’ e ‘Caixinha de música’, do livro *Morangos mofados* (1982), ou, ainda, nalgumas cenas do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1992). O autoconhecimento ou saber diferente extraído do mergulho radical dessa interioridade coloca em cena desejos, vivências, visões de mundo e saberes extirpados da razão e do comportamento sexual dominantes. Portanto, o revezamento que está sendo proposto é, primeiro, o de dramatizar saberes excluídos, por vezes esotéricos, místicos, eróticos, por vezes ligados a experiências da contracultura (época bastante textualizada por Caio F. Abreu); segundo, trazer outras verdades para a

cena, diferentes daquelas construídas a partir dos mecanismos de trocas sociais, econômicas, políticas e culturais mais vigentes.

Assim, lemos esse louco bifurcado ou duplicado, que, ao mesmo tempo, movimenta uma sexualidade homoerótica, como uma resistência duplamente vivida: primeiro contra a inserção do *eu* unívoco no jogo de racionalidade e sensibilidade dominantes; segundo, contra a intervenção e normatização do desejo e vivência sexual do indivíduo; por fim, como a única maneira encontrada pelo personagem de aceitar, ao final, sua diferença. Por isso, a condição de duas vezes excluído de seu personagem é a afirmação ambivalente dessa resistência, que precisa questionar e transgredir o conceito de razão, colocando em circulação não somente a complexidade e problemática das relações homossexuais no mundo concreto, mas, também, as tendências mais subjetivas do indivíduo.

Os desejos eróticos e as práticas lúdicas do personagem (recortar figurinhas, falar com borboletas) são inscritas numa relação tensa com a memória, ativando uma espécie de antimemória de si, feita de relações descontínuas, imagens fragmentadas e apagamentos das conexões com o material vivido. É uma maneira de representar a ideia abstrata de que, mesmo dentro de um delírio, um sujeito pode acionar uma sabedoria, isto é, perceber-se duplicado e conhecer a si e ao outro. Essa tortuosa tomada de consciência do personagem apresenta-se na preocupação com o discurso, como reconstruir a cronologia de um acontecimento? De forma brusca, com a frase “André enlouqueceu ontem” (ABREU, 1977, p. 91), ou com uma consideração acerca dos limites do enunciado: “Devo dizer que também acho um pouco arrogante de minha parte dizer isso” (ABREU, 1977, p. 91). A problematização da narrativa liga-se à busca de precisão e ao reconhecimento lacunar da linguagem “[...] cada palavra alargava-se e invadia tantos e tantos reinos que, para não me perder, preferia ficar calado, atento apenas ao borbulhar das borboletas” [...] (ABREU, 1977, p. 97). Essas passagens mostram um processo doloroso, em que o sujeito busca a origem dos acontecimentos, de onde vieram as ações e emoções, a fim de tentar se identificar e se reconstruir.

A preocupação do sujeito é com as possibilidades de transgressão e transbordamento. A experiência subjetiva da loucura é flagrada em suas relações com a liberdade (espaço de desrepressão, resistência) e com a potência de ação (produção de outros saberes, esotéricos, místicos, híbridos). Ainda que fragmentado, disperso e duplo, ele investe contra os mecanismos de controle que estão em todos os níveis das relações humanas, produzindo outros fragmentos que acionam outras vontades, olhares, enfim, continuidades e descontinuidades de performances. O universo de CFA fica, assim, povoado por um emaranhado de histórias que mostram conteúdos e vazios, mergulhos e flutuações. Que não se tente desemaranhá-los de forma unívoca, para a viagem não se tornar previsível, tediosa. É melhor se perder na fruição das cenas e misturar-se tanto nas suas relações múltiplas quanto nas suas explosões singulares.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Porto Alegre: Alfa-Omega, 1977.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Altorrey, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A Literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3ed. São Paulo: Contexto, 2015.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KOCH, Ingedore. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Contexto, 2015.

LOPES, Denílson. Notas para uma história de homotexualidades na literatura brasileira. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/exclusoes/brasil12.php>. Acesso em 28/11/2019.

LOPES, Denílson. O entre-lugar das homoafetividades. *Revista Ipotesis*, v. 5, número 1, Juiz de Fora, p-37-48. Disponível em: <http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/v4n2/cap04.pdf>. Acesso em 28/11/2019.

MATHIAS, Sean (dir.). *Bent*. Inglaterra, 1997. 100 min.

QUEIRÓS, Eça de. 'O primo Basílio'. In: *Obra completa*. v.3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Nelson Jahr Garcia (trad. e org.). eBook Libris. Disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/lear.html> . Acesso em 20/04/2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.