



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

GIOVANE SGARBOSSA MOSSAMBANI

**O APOCALIPSE MALDITO DO “FILHO DA LUZ”:**  
ESTUDO DE AS *REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO* DE  
FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL (1926)

---

Londrina  
2021

GIOVANE SGARBOSSA MOSSAMBANI

**O APOCALIPSE MALDITO DO “FILHO DA LUZ”:**  
ESTUDO DE *AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO* DE  
FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL (1926)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M913p Mossambani, Giovane Sgarbossa .  
O apocalipse maldito do "Filho da Luz" : Estudo de As Revelações do Príncipe do Fogo de Febrônio Índio do Brasil / Giovane Sgarbossa Mossambani. - Londrina, 2021.  
106 f. : il.

Orientador: Marta Dantas.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.  
Inclui bibliografia.

1. Febrônio Índio do Brasil - Tese. 2. Mitopoética - Tese. 3. Primitivismo cultural - Tese. 4. Apocalipse - Tese. I. Dantas, Marta . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

GIOVANE SGARBOSSA MOSSAMBANI

**O APOCALIPSE MALDITO DO “FILHO DA LUZ”:**  
ESTUDO DE *AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO* DE  
FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL (1926)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Claudia C. Rio Doce  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Jardel Dias Cavalcanti  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, de de 2021.

## **AGRADECIMENTOS**

À Marta Dantas, minha orientadora, por todas as conversas e demais contribuições que foram de grande importância para a minha formação enquanto profissional, pesquisador e indivíduo;

Aos professores Dra. Claudia Rio Doce e Dr. Jardel Dias Cavalcanti pelas e sugestões e críticas;

A todos os professores e funcionários que colaboram para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL;

À CAPES pela bolsa de estudos que possibilitou a dedicação integral à minha pesquisa e à minha formação;

Aos meus pais, João e Leonice, pelo incentivo e suporte;

A Heloisa e Matheus pelo apoio;

Aos amigos por toda escuta e ajuda.

MOSSAMBANI, Giovane Sgarbossa. *O apocalipse maldito do “Filho da Luz”*: Estudo de *As Revelações do Príncipe do Fogo* de Febrônio Índio do Brasil. 2021. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Em 1926, no Rio de Janeiro, foi publicado um livro chamado *As Revelações do Príncipe do Fogo*. O volume, em suas 68 páginas, apresenta uma série de referências à Bíblia e versa sobre o conteúdo de experiências místicas vividas por quem o escreveu: Febrônio Índio do Brasil. Essa obra única de seu autor abre-se, na presente dissertação, a uma escuta poética de seu conteúdo. Intentou-se interpretar sob um viés simbólico – embasado nas leituras de obras de estudiosos dos simbolismos e das religiões, tais como Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Joseph Campbell – essa escritura que se buscou apagar da história. A tentativa de apagamento decorre do fato de que Febrônio Índio do Brasil é considerado responsável por dois assassinatos de estranha natureza ocorridos em agosto de 1927. Ao menos quatro intelectuais importantes para o cenário cultural do Brasil na década de 1920 se interessaram por Febrônio, sua cosmovisão e seu livro, a saber: o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o crítico literário Prudente de Moraes Neto, o escritor Mário de Andrade e o poeta suíço Blaise Cendrars. A recepção do livro e da história de seu autor por parte dessas personalidades também se mostrou relevante e foi abordada nesta pesquisa. Febrônio, em seu livro, apropria-se de trechos bíblicos e os ressignifica; destaca-se sua relação com o *Apocalipse*, intertextualidade aqui estudada. As investigações que resultaram nessa dissertação também apontam para o fato de que *As Revelações do Príncipe do Fogo* é uma composição mitopoética, uma teia de elementos simbólicos organizados de modo a apresentar uma espécie de mito individual do próprio autor.

**Palavras-chave:** febrônio índio do Brasil; primitivismo cultural; mitopoética; apocalipse.

MOSSAMBANI, Giovane Sgarbossa. **The cursed apocalypse of the “Son of Light”**: Study of The Revelations of the Prince of Fire by Febrônio Índio do Brasil. 2021. 107 p. Dissertation (Master in Letters) – Center for Letters and Human Sciences, State University of Londrina, Londrina, 2021.

## **ABSTRACT**

In 1926, in Rio de Janeiro, a book called *As Revelações do Príncipe do Fogo* was published. The volume, in its 68 pages, presents a series of references to the Bible and deals with the content of mystical experiences lived by the person who wrote it: Febrônio Índio do Brasil. This unique work of its author opens, in the present dissertation, to a poetic listening of its content. An attempt was made to interpret from a symbolic point of view – based on readings of works by scholars of symbolism and religions, such as Mircea Eliade, Gaston Bachelard and Joseph Campbell – this writing that was sought to be erased from history. The attempt to erase it stems from the fact that Febrônio Índio do Brasil is considered responsible for two murders of a strange nature that took place in August 1927. At least four intellectuals important to the cultural scene in Brazil in the 1920s were interested in Febrônio, his cosmovision and his book, namely: the historian Sérgio Buarque de Holanda, the literary critic Prudente de Moraes Neto, the writer Mário de Andrade and the Swiss poet Blaise Cendrars. The reception of the book and its author's history by these personalities was also relevant and was addressed in this research. Febrônio, in his book, appropriates biblical passages and resignifies them; its relationship with the Apocalypse, intertextuality studied here, stands out. The investigations that resulted in this dissertation also point to the fact that *The Revelations of the Prince of Fire* is a mythopoetic composition, a web of symbolic elements organized in order to present a kind of individual myth of the author himself.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Capa de As Revelações do Príncipe do Fogo .....16
- Figura 2** – Página de As Revelações do Príncipe do Fogo com anotações de Mário de Andrade.....60
- Figura 3** – Nicolas Poussin, A praga de Ashdod. 1630. óleo sobre tela. 148x198cm. Museu do Louvre.....79
- Figura 4** – Albrecht Dürer, A mulher vestida de luz e o dragão de sete cabeças. 1496-1498. xilogravura. 39x28cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.....82
- Figura 5** – Rafael Sanzio, São Jorge e o Dragão. 1506. Óleo s/ painel. 215 x 285 cm. National Gallery of Art, Washington DC.....99

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 UMA (?) HISTÓRIA DE ORIGEM DE AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO</b> .....	12
1.2 No TOPO DA “MONTANHA CÓSMICA” .....	17
1.3 DE ONDE VEM FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL .....	22
1.4 UMA INIMIZADE DIGNA DE SER ASSINALADA .....	26
1.5 OS CORPOS ENCONTRADOS NA ILHA DO RIBEIRO .....	27
<b>2 FEBRÔNIO AOS OLHOS DO MODERNISMO BRASILEIRO E DO SURREALISMO</b> .....	36
2.2 O PRIMITIVISMO CULTURAL .....	37
2.2.2 No Brasil .....	42
2.3 FEBRÔNIO POR SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA E PRUDENTE DE MORAIS NETO .....	45
2.4 O SURREALISMO .....	48
2.4.2 O Automatismo Psíquico .....	51
2.4.3 Aproximações Possíveis .....	53
2.5 A RECEPÇÃO DE FEBRÔNIO POR MÁRIO DE ANDRADE .....	57
2.6 CRIAÇÃO DO MITO DE ORIGEM .....	61
2.7 OS DUPLOS DE FEBRÔNIO .....	65
<b>3 O APOCALIPSE MALDITO</b> .....	68
3.1 COMO ADENTRAR O LIVRO DE FEBRÔNIO? .....	68
3.1.2 As Referências do Autor .....	72
3.1.3 Outros Apocalipses .....	77
3.1.4 Eis-Me, Ó Dez Reis Fieis” .....	84
3.2 O SIMBOLISMO PRESENTE EM AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO .....	87
3.2.1 Uma Aventura Naval .....	87
3.2.2 Outras Águas .....	93
3.2.3 Eis-Me, Ó Ilhas Fiéis .....	94
3.3 A ORIGEM DO FOGO .....	96

3.3.1	Heróis Diurnos.....	96
3.3.2	Santo-Guerreiro.....	97
3.3.3	O Simbolismo do Fogo .....	100
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

Febrônio Índio do Brasil escreveu um livro em que trata de acontecimentos que lhe teriam ocorrido ou sido informados e que, em geral, possuem caráter místico. O texto foi publicado de forma independente em 1926 na então capital da república, Rio de Janeiro, com o nome de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Esse é o objeto investigado nessa pesquisa. A gênese do livro – que possui sessenta e oito páginas e várias referências à Bíblia – e o contexto da revelação que desembocou em sua escrita são difusos: fontes diferentes atribuem ocasiões divergentes às experiências místicas que lhe deram origem. Os documentos que tratam desse escritor de obra única, embora relativamente abundantes a partir de agosto 1927, também são repletos de narrativas divergentes. O trabalho historiográfico pode se debruçar sobre a problematização das fontes e o apontamento dessas divergências, como fez Pedro Ferrari em sua tese *Mosaicos do Filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre o crime, a redenção e o delírio* (2013), trabalho seminal para a existência dessa dissertação. Tais contradições entre as trajetórias relatadas pelas múltiplas fontes contribuem para a verificação de que a história de Febrônio, assim como a de seu livro, não pode ser apreendida sob uma perspectiva linear e monolítica; antes, deve abrir-se à constatação de que as narrativas construídas a respeito do sujeito e da obra podem ser abordadas como peças de um mosaico. Guilherme Gutman, em *Febrônio, Blaise & Heitor: Pathos, violência e poder* (2010), aponta para o fato de que a pluralidade de discursos implica, também, uma pluralidade de “personagens-Febrônio”, ou seja, não há um Febrônio definitivo que seja apreensível contemporaneamente. Na área de teoria da linguagem, Glaucia Soares Bastos, em 1994, concluiu sua dissertação chamada *Como se escreve Febrônio*, um estudo dos discursos a respeito desse sujeito em diferentes meios, entre eles a imprensa e a apreensão pelo poeta suíço francófono Blaise Cendrars, coevo a Febrônio e ligado aos intelectuais que compunham o modernismo brasileiro, que também ressignificou à sua maneira essa história.

*As Revelações do Príncipe do Fogo* foram recebidas com algum entusiasmo por certos intelectuais brasileiros. Encontra-se no acervo da biblioteca de Mário de Andrade, sob a tutela do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), o único volume original conhecido do livro; ele se mostra repleto de anotações realizadas a próprio punho pelo escritor modernista, explicitamente interessado pela obra única de

Febrônio. Além dele, o historiador Sérgio Buarque de Holanda e o crítico literário Prudente de Moraes Neto também demonstraram interesse pelo livro e a cosmovisão nele apresentada.

Febrônio Índio do Brasil tornou-se conhecido nacionalmente em 1927, quando um cadáver foi encontrado na Ilha do Ribeiro, no Rio de Janeiro. Era o corpo de Alamiro José Ribeiro, um jovem de dezoito anos. Logo, o escritor *d'As Revelações do Príncipe do Fogo* foi apontado como autor do homicídio. Estabelecidas as investigações, seria constatado que Febrônio era responsável não apenas por essa morte, mas por outra de semelhante natureza: a do menino João Ferreira, de nove anos<sup>1</sup>. Com a exploração pelos jornais, o caso de Febrônio ganhou notoriedade. Não demoraram a aparecer outras possíveis vítimas. Os meninos Jacob Edelman e Otávio Bernardes revelaram à polícia e à imprensa que traziam em seus peitos uma sigla tatuada: D.C.V.X.V.I, mesma inscrição que o assassino possuía em letras garrafais ao redor de seu tronco e que teriam sido tatuadas também em João, uma das vítimas fatais. Febrônio também possuía outra tatuagem, essa no peito, em que se lia: “Eis o Filho da luz”. Nos garotos Jacob e Otávio, as tatuagens teriam sido realizadas forçosamente pelo “Filho da Luz”.

Tudo indica que tanto o livro de Febrônio quanto as tatuagens e mesmo os assassinatos estão relacionados: são frutos da tentativa de cumprir a missão que lhe teria sido imposta durante a revelação que presenciara. Apresentam-se como resultados de uma mentalidade delirante e mística que rompe com a concepção comum de realidade. Dessa forma, considerado “louco” pelas narrativas dominantes, o direito e a medicina, Febrônio se tornou o primeiro paciente do chamado “Manicômio Judiciário no Rio de Janeiro”. Seu discurso foi calado e ele foi, injustamente, estigmatizado como criminoso sexual, já que os laudos médicos realizados a respeito dos corpos das vítimas jamais relataram indícios de qualquer violação sexual. Sua cosmovisão, que, infelizmente, o levaria a cometer ao menos dois assassinatos, permaneceu oculta e seu único livro foi considerado uma obra maldita, a qual se buscou apagar da história.

---

<sup>1</sup> Como veremos a seguir, as idades das vítimas de Febrônio variam de acordo com a fonte que acessamos, a de Alamiro pode se situar entre dezesseis e vinte anos; João Ferreira por vezes é dito como possuindo dez ou doze anos quando de seu falecimento.

Tendo em mãos uma versão digitalizada do livro, nosso intento nesta dissertação é trazer à luz e interpretar, sob uma perspectiva poética<sup>2</sup>, a única publicação de Febrônio Índio do Brasil, que é um dos pouquíssimos registros do discurso próprio desse estigmatizado personagem da história brasileira. Até onde se pôde verificar, a academia carece, ainda, de qualquer trabalho que aborde esse livro enquanto uma mitopoética. A partir da leitura de *As Revelações* – em conjunto com fontes de outras naturezas, como a imprensa da década de 1920, os escritos acadêmicos a respeito de Febrônio e as investigações sobre a relação entre o imaginário individual e o coletivo – o que buscaremos é revelar a teia simbólica que Febrônio teceu em seu livro. Para tanto, dividimos a dissertação em três partes e cada uma delas concentra algum aspecto específico da história do “profeta” não reconhecido e de sua escritura: na primeira, chamada *Uma (?) história de origem de As Revelações do Príncipe do Fogo*, buscamos contar o “mito de origem” do “maldito” escritor e de sua obra. Nesse sentido, nos é caro, especialmente, o estudo realizado por Ferrari sobre a documentação que trata da vida, da psicopatologia e dos crimes de Febrônio. Utilizamos também os veículos de imprensa contemporâneos ao “Filho da Luz” e os depoimentos transcritos por Blaise Cendrars. A segunda parte, chamada *Febrônio aos olhos do Modernismo Brasileiro e do Surrealismo*, aborda a recepção da história de Febrônio e de *As Revelações* sob o viés de intelectuais ligados ao Modernismo brasileiro, entre os quais Mário de Andrade e Cendrars, e estuda a possibilidade estabelecida pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda e pelo crítico literário Prudente de Moraes Neto de que o livro de Febrônio seria uma obra surrealista. O momento final da dissertação, chamado *O apocalipse maldito*, é dedicado à escuta poética do livro de Febrônio. Pretendemos dar voz ao texto, investigar seus elementos a partir de sua própria estrutura e suas referências internas e interpretá-la sob uma ótica enviesada pela leitura de estudiosos das religiões e dos símbolos, como Mircea Eliade, Gaston Bachelard e Joseph Campbell.

Constatamos, durante nossa pesquisa, que a imprensa dos anos vinte flertava com a ficção declarada ao tratar da vida de Febrônio<sup>3</sup>; por isso, optamos por encarar

---

<sup>2</sup> Pretendemos estudar a teia simbólica que dá corpo a *As Revelações do Príncipe do Fogo* à luz de teóricos que tratam dos simbolismos e das religiões para elaborarmos uma interpretação da mitopoética de Febrônio Índio do Brasil.

<sup>3</sup> No decorrer dessa dissertação, ainda haveremos de nos ater aos pormenores da recepção de Febrônio pela imprensa e pelos intelectuais da época. De qualquer forma, o levantamento e a problematização das matérias de jornais envolvendo esse curioso personagem já foram feitos por

sob um viés cético até mesmo alguns escritos pretensamente objetivos contemporâneos a ele. Certos fatos, no entanto, são bem sólidos e nos oferecem um bom ponto de partida para a narração desse enredo. Escolhemos um deles para introduzir o “personagem-Febrônio” construído aqui: em 1926, Febrônio publicou, afinal, *As Revelações do Príncipe do Fogo*.

Para a exposição de nossa interpretação do livro, não nos furtamos ao uso da linguagem acadêmica. Todavia, na primeira parte, que trata das peças que compõem o mosaico em que se apresenta a história de Febrônio, a tessitura do texto mescla história e ficção. Nos enveredamos por entre os fatos e as lacunas concernentes à documentação - consideramos tanto estas como aqueles - e optamos por salientar o caráter mítico da história a ser apresentada. Utilizamos tons menos acadêmicos ao realizar esse primeiro trecho. Então, embora possa haver pequenas inserções de ficção, tratando das subjetividades dos “personagens”, os fatos relatados se originam nas documentações levantadas, tais como artigos de jornais, autos de processos e laudos médicos. Esse tratamento se justifica pelo fato de que os diversos discursos sobre Febrônio o tornaram um multifacetado personagem e a ficcionalização de sua história tem precedentes na construção perpetrada por Blaise Cendrars ao publicar uma série de artigos para o jornal francês *Paris Soir*, na qual estudava Febrônio, compreendendo-o como um fascinante “primitivo” brasileiro. Os artigos de Cendrars sobre Febrônio foram compilados em um capítulo chamado *Fébronio (magia sexualis)* do livro *La vie dangereuse* (1938). A tradução para o português desses textos é encontrada no volume *Etc ... , etc... (um livro 100% brasileiro)*, uma antologia de escritos de Blaise Cendrars sobre o Brasil, publicada em 1976.

---

Ferrari, em *Mosaicos do Filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre o crime, a redenção e o delírio*, tese de doutoramento apresentada em 2013.

## 1 UMA (?) HISTÓRIA DE ORIGEM DE AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO

O tipógrafo da Monteiro & Borrelli preparava-se para realizar a breve pausa do almoço. O movimento da papelaria realmente não estava intenso nas últimas semanas. É verdade que, nos anos recentes, perdera boa parcela de seu interesse nos assuntos tangentes à tipografia, assim como em quase todas as outras coisas nas quais se engajara quando era mais jovem. O próprio Rio de Janeiro já lhe parecia uma cidade estranha, a ridícula explosão do número de automóveis pelas ruas lhe incomodava, o alargamento e a construção das avenidas, juntamente ao ronco dos motores, criavam uma atmosfera ruidosa e desagradável para um homem introspectivo como o tipógrafo. Ele estava só, o assistente da loja estava de férias. O tipógrafo pensou que esse seria um bom assunto para desenrolar com sua esposa quando chegasse em casa: ia reclamar da decisão do presidente Artur Bernardes em sancionar a lei que obriga a tipografia a oferecer as malditas férias aos funcionários, aquele maluco já havia tacado fogo em São Paulo, qual seria a próxima decisão estapafúrdia? O tipógrafo era um marido desagradável<sup>4</sup>.

Enquanto organizava os últimos papéis com os quais lidaria após a pausa, adentrou a loja um cliente. Era um sujeito relativamente alto, de pele escura e olhos profundos. Era enérgico ao falar, mas o tipógrafo pensou ter notado naquele homem algo de melancólico. Embebido em frustração, o funcionário do estabelecimento atendeu o homem com um certo desdém. O cliente se apresentou, disse chamar-se Febrônio, explicou sobre uma seita religiosa da qual fazia parte, ou algo que o valha. Queria publicar um livro ao qual vinha se dedicando. Ele arrancou, de um embrulho precário feito com um punhado de folhas do *Correio da Manhã*<sup>5</sup>, um amontoado de papéis em péssimo estado, dos quais muitos eram fórmulas telegráficas do Correio. “Só pode ser piada”, pensou o atendente. Permaneceu impassível por um momento, esperando que Febrônio lhe revelasse a pegadinha, mas o cliente ainda permanecia

---

<sup>4</sup> Os fatos mencionados de forma a compor o quadro histórico que pretendemos evidenciar são reais, nos apropriamos deles de modo a interseccioná-los com a história de Febrônio. Pretendemos, por meio desse recurso narrativo, atribuir maior fluidez ao texto e proporcionar uma aventura pela história de origem de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Solicitamos apenas a desconfiança do leitor ao se deparar com as subjetividades e pensamentos dos personagens apresentados. Com relação aos acontecimentos referidos, Artur Bernardes, em 1924, ordenou que a cidade de São Paulo fosse bombardeada em represália ao levante tenentista que acontecia em julho daquele ano (LOPES, 2019, s.p.). A lei que garantia férias de quinze dias aos funcionários do comércio foi sancionada em 26 de dezembro de 1925 (FOLHA DA MANHÃ, 27/12/1925).

<sup>5</sup> Jornal corrente no Rio de Janeiro na década de 1920, o *Correio* ainda noticiaria diversos eventos envolvendo Febrônio Índio do Brasil.

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”<sup>6</sup>. 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.

Pouco menos de uma semana mais tarde, o tipógrafo recebeu novamente Febrônio na papelaria Monteiro & Borrelli; dessa vez, o estranho trazia uma cópia datilografada de seu livro. O sujeito atrás do balcão recolheu as folhas, pormenores da impressão foram combinados e um preço pela edição foi estabelecido: oitocentos mil-réis. “Como assim você não pode pagar?”, retrucou o tipógrafo após tomar ciência de que aquele indivíduo não possuía um tostão, “meu filho, esse não é um local de caridade, se quer transformar isso em livro – o homem apontou para os escritos de Febrônio – terá que pagar!”<sup>7</sup>. O tipógrafo retirou um cigarro de seu estojo enquanto evitava o contato visual. O estranho homem insistiu em tom gentil: “O senhor não está entendendo! Se colaborar com a publicação deste livro estará fazendo parte de uma trama muito maior! Em verdade, nem mesmo eu entendo por completo todos os mistérios que fui incumbido de revelar, mas, acredite, o Deus-Vivo é retornado e precisamos anunciar sua doutrina!”<sup>8</sup>. O tipógrafo ensaiou um riso de desdém, ajustou os óculos e cofiou o bigode. Constrangeu-se um pouco ao notar que o tal Febrônio realmente acreditava no que estava dizendo, suas sobrelanceiras levantadas, a boca entreaberta e a respiração ofegante comoveram o homem da papelaria por um instante. Só Deus sabia mesmo o que aqueles negros sofriam, foi o que pensou o condescendente funcionário atrás do balcão. “Como eu te disse, senhor Febrônio, a impressão custa dinheiro. O papel e a tinta não são baratos... Meu tempo também é valioso para mim e o senhor está fazendo com que eu o desperdice. Eu realmente

---

<sup>6</sup> Conforme depoimento do tipógrafo, referido como “editor”, registrado no texto *O caso de Febrônio perante a psiquiatria*, presente na edição do dia 15 de outubro de 1927 d’*O Jornal* e investigado posteriormente por Blaise Cendrars: “Um dia entrou na minha loja um negro, que me trouxe um manuscrito enrolado numa folha de jornal, ilegível, escrito a tinta e a lápis em diversos pedaços de papel, muitos dos quais eram fórmulas telegráficas do Correio.

Fiz-lhe saber que não podia aceitar um manuscrito apresentado em tão deplorável estado, e o negro voltou alguns dias mais tarde e me deu uma cópia datilografada.” (CENDRARS, 1973, p.181).

<sup>7</sup> Ainda conforme o depoimento ao qual Blaise Cendrars se refere.

<sup>8</sup> Discurso semelhante a esse seria atribuído a Febrônio em uma edição da *Gazeta de Notícias* em 11 de setembro de 1927.

não quero ter relação nenhuma com esses seus candomblés<sup>9</sup>, mas, por motivos profissionais, aceito realizar a publicação tão logo o senhor me apareça com a soma que te falei”.

Nas semanas seguintes, o homem voltou por diversas vezes à papelaria trazendo sempre uma pequena quantia em dinheiro, até totalizar a importância de oitocentos mil-réis. O livro se chamava *As Revelações do Príncipe do Fogo*. O sujeito passou a retornar à Monteiro & Borrelli de tempos em tempos a fim de que fossem solicitadas novas impressões de suas brochuras, pagava sempre à vista e retirava em poucas unidades. Durante esse tempo, o tipógrafo desenvolveu certa afeição por aquele homem de olhar incomum; chegara mesmo a comentar com sua esposa sobre o estranho negro que passara a frequentar a tipografia. É bem verdade que não filtrava muito o conteúdo de seus diálogos com a cômjuge e todos que são casados há tanto tempo conhecem a escassez de tópicos para conversa que um matrimônio duradouro pode apresentar. Mas o tal Febrônio possuía mesmo algo de diferente e, a tirar pela quantidade de livros que ele solicitava, era possível afirmar que algumas pessoas já haveriam se convertido à sua religião.

Certa ocasião, movido por sua crescente curiosidade, o tipógrafo se pôs a contemplar as páginas frescas de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Segue a epígrafe do livro:

Eis aqui, meu  
Santo Tabernáculo-vivente  
hoje dedicado a vós  
os encantos que legaste hontem a mim na Fortaleza  
do meu Fiel Diadema Excelso (BRASIL, 1926, s.p.)

O tipógrafo não era exatamente um homem religioso, embora fosse temente a Deus. Conhecia pouco a Bíblia, mas poderia apostar que mesmo um homem versado nos estudos religiosos teria dificuldades para compreender qualquer coisa que aquele sujeito havia escrito.

Augustos e adoradissimos Senhores, deus Padre e deus Filho, representantes da minha Creação vivente em obra e semelhança por testemunho do meu grande poder e real existência; entre a dôr dos justos e o pranto dos inocentes, científico as entidades Santificadas,

---

<sup>9</sup> Esse termo, “candomblé”, seria usado pela imprensa ao se referir à suposta seita de Febrônio. Segue trecho da revista *Fon-Fon* de setembro de 1927: “Quem sabe esse repugnante celerado não é sua vítima da Magia Negra que campeia por aí, do baixo espiritismo, dos candomblés, enfim dum satanismo torpe que sujos charlatães exploram?” (FON-FON *apud* BASTOS, 1994, p.69).

aberto o Santuario da Puridade, nos dias de Luz, sciente os vinte e quatro anciões, presente as quatro creaturas viventes, nascida da arvore eterna a minha vida, aberta a eterna fonte das aguas vivas, vigiando o eterno Sol da Casa Oriente; por determinação do Fiel Diadema Excelso companheiro do meu Santo Tabernaculo-vivo, certifico-vos, que estão dissolvidos e bem assim toda e qualquer especie de ilusões que denominam deuses, interpretam os entendimentos e vivam eternamente (BRASIL, 1926, p. 1)<sup>10</sup>

Foi até esse trecho que pensou estar acompanhando a linha de raciocínio do autor, tudo o que segue lhe foi absolutamente ininteligível. O texto parecia apresentar elementos fantásticos, personagens inexplicados e ideias que lhe escapavam. Havia alguma coerência interna, é verdade, um homem que trabalhava com as palavras, como o tipógrafo, seria capaz de reconhecer. Ainda assim, o conteúdo parecia absolutamente inapreensível. Em determinada oportunidade, ele abordou o autor: “Febrônio, se posso perguntar... O que pretende com esse livro, porque você faz tanto esforço para publicá-lo?”. Ao ouvir a pergunta, o autor pareceu divagar, olhou para cima, mas era como se olhasse para dentro de si, procurando uma resposta que o interlocutor fosse capaz de compreender. Impaciente, o tipógrafo alvejou seu cliente com outra pergunta: “Escute, você está tentando converter as pessoas, certo? Então porque não produz algo que seja mais fácil de se compreender? O que quero dizer é que li um deles antes de te entregar e não entendi nada!”. Febrônio respondeu sorrindo: “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” (BRASIL *apud* CENDRARS, 1973, p.181). Essa foi a última conversa entre Febrônio e o tipógrafo.

---

<sup>10</sup> A escrita de Febrônio é deslizando, sua pontuação vacila e sua grafia, por vezes, não obedece a norma culta vigente do português. Optamos por manter a escrita o mais próximo possível da original, portanto permanecem os erros e as demais variações decorrentes das diferenças temporais.

**Figura 1 – Capa de *As Revelações do Príncipe do Fogo***



Fonte: *As Revelações do Príncipe do Fogo* (1926, s.p.), digitalizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP)

Apenas depois desses acontecimentos o funcionário da papelaria se deu conta de que o nome do cliente não aparecia no texto<sup>11</sup>. Não lhe envaidecia a atribuição de autoria? O que leva um homem a escrever um livro senão a vaidade? Tudo isso tornava muito insólita aquela obra. De todos os documentos com os quais trabalhara, nenhum inquietou tanto o tipógrafo quanto *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Mesmo receoso, ele chegou a imprimir para si, sem que o autor soubesse, um volume daquela estranha obra. Todavia, quando expirou, poucos anos depois, tal volume não constava na caixinha de bens pessoais que seu primogênito herdou. Isso se deve ao fato de que, durante os meses que seguiram a conversa na tipografia, o autor não mais apareceu, mas o tipógrafo reconheceu, pouco tempo depois, em setembro de 1927, o rosto de Febrônio estampando páginas do *Correio da Manhã* e da *Gazeta de Notícias*. Mostrou imediatamente para sua esposa, dizendo: “Vê, é o negro de quem te falei!”. A mulher lhe solicitou que pusesse fim à obra que

---

<sup>11</sup> De fato, o nome de Febrônio Índio do Brasil não consta em seu livro. Tampouco existe nele qualquer indicação de autoria.

considerava amaldiçoada. O editor, a contragosto, queimou o livro de Febrônio. Beata, a esposa chamou o padre para que aspergisse água benta por toda a casa.<sup>12</sup>

## 1.2 NO TOPO DA “MONTANHA CÓSMICA”

Febrônio Índio do Brasil costumava andar, às vezes sem propósito e sem destino, pelas ruas da capital da jovem república. Costumeiramente trajava roupa social velha, porém limpa e de perfeito ajuste em seu corpo quase atlético, mas, em algum dia de algum mês anterior ao seu encontro com o tipógrafo, se encontrava no derradeiro ponto de sua desgraça social e financeira, estava faminto e sujo como poucas vezes antes. Apesar disso, não se sentia especialmente mal, pensava que algo estava para acontecer. Sua vida havia sido errante, inconstante e, aos olhos das outras pessoas, até aquele momento, de pouco valor. Então ele se permitia apenas transitar por entre a população do Rio de Janeiro, ainda que acreditasse que, em termos de importância, nada se assemelhava àqueles ordinários. Como um *flâneur*, andava sem destino, somente observava o decrescente movimento das ruas, o fechamento do comércio ao fim de mais um dia comum, as criancinhas brincando e os carros sujando a paisagem, um fluxo que, em geral, se direcionava ao sentido oposto ao qual ele caminhava. Frequentemente perambulava pelos balneários de areia fina em formato de meia-lua, que se estendem “até a ponta do Arpoador, depois do Leblon à Gávea”, aos quais se dirigia também dessa vez, “não se preocupando absolutamente em se dissimular ou se esconder, como se a polícia não existisse ou como se nunca tivesse se metido com ela” (CENDRARS, 1976, p.176). Esse malandro era reconhecido por uns como médico, por outros como dentista e por alguns, ainda, como vagabundo ou golpista, alguém a quem se deveria temer. Ele, no entanto, não se reconhecia como nenhuma dessas coisas. “Devo ter uma missão nesta terra!”, pensava.

Durante sua errância, pôs-se a contemplar, como muitas vezes antes, o Pão de Açúcar, o morro místico do qual ele sentia emanar uma estranha força. Não compreendia ainda a fonte, em um sentido metafísico, dessa emanção, mas a

---

<sup>12</sup> Não chegou a nosso conhecimento a identidade do editor da Monteiro & Borrelli, todos os trechos que tratam da sua vida, para além daquele depoimento prestado ao qual Cendrars se refere, que se resume à ocasião da edição e publicação de *As Revelações*, são ficcionalizações. No entanto, segundo o texto de Cendrars, ele teria realmente reconhecido o rosto de Febrônio como sendo o autor do livro: “Reconheço hoje que esse negro que não quis assinar seu nome de autor, é bem o negro que vocês me mostraram: o chamado Febrônio”. (CENDRARS, 1973, p.181).

interpretava como um chamado. O poder magnético da montanha cósmica o instigava; sentia um misto de horror e euforia, um mistério que permaneceria para sempre opaco. Era hipnotizado pelo barulho das ondas quebrando na praia e divagava sobre seu grandioso destino. Era chegada a hora de se revelar?

Para o historiador das religiões e mitólogo Mircea Eliade (2008), o *homo religiosus*, ou seja, aquele indivíduo ou sujeito pertencente a uma cultura cuja forma de pensar recorre a explicações de natureza mítica para a compreensão de sua realidade<sup>13</sup>, o espaço físico não é uniforme, é dotado de rupturas, exceções e fronteiras, além de ser dividido entre locais mais ou menos sagrados. Existem na realidade pontos de contato entre o humano e o divino, locais que possibilitam a ligação entre o Céu e a Terra, e o mais importante entre desses lugares sagrados é considerado, para o *homo religiosus*, o “centro do mundo”, isto é, local de onde emana a cola, ou substância, que mantém o universo coeso. A natureza, de acordo com o pensamento religioso, nunca é completamente “natural”, mas é, antes de tudo, uma emanção do divino, sendo a dessacralização do mundo um fenômeno restrito ao homem moderno. É nos locais sagrados, por possuírem conexão com o divino, que são realizadas as revelações dos deuses aos homens.

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido [...]: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir, simbolicamente, ao Céu (ELIADE, 2008, p. 29).

Historicamente, a figura da montanha vem ocupando, no imaginário do *homo religiosus* de diversas culturas, um local especial; ela tende a desempenhar o papel de ambiente de conexão entre o Céu e a Terra. Eliade se refere a esses lugares como “Montanhas Cósmicas”:

[...] considera-se, portanto que a montanha se encontra no Centro do Mundo. Com efeito, numerosas culturas falam-nos dessas montanhas – míticas ou reais – situadas no Centro do Mundo: é o caso do Meru, na Índia, de Haraberezaiti, no Irã, da montanha mítica “Monte dos Países”, na Mesopotâmia [...]. Visto que a Montanha sagrada é um *Axis Mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca de algum modo o Céu e marca o ponto mais alto do mundo; daí resulta, pois, que o território

<sup>13</sup> O pensamento do *homo religiosus*, está, em sua essência, distante do pensamento da sociedade ocidental contemporânea, tendo em vista que, desde a Renascença, observa-se um movimento de laicização da vida e das instituições. No entanto, Eliade (2008) explica que nenhuma sociedade é completamente laica ou não religiosa e que o homem das sociedades laicas é herdeiro, em sua forma de pensar, do homem religioso.

que a cerca, e que constitui o “nosso mundo”, é considerado como a região mais alta (ELIADE, 2008, p. 39).

É possível, portanto, que o personagem do qual tratávamos anteriormente tenha encontrado no morro do Pão de Açúcar sua “Montanha Cósmica”. E, na noite em questão, ele finalmente cedeu ao poder que o atraía para o alto. Dirigiu-se à prainha da Urca e, de lá, com um facão em punho, escalou os rochedos agarrando-se às moitas e embrenhando-se por entre as folhas de cactos. O som do mar tamborilava cada vez mais perceptível e hipnotizantemente em seus ouvidos. Vacilou algumas vezes e quase caiu no mar abaixo de si. Estava fraco, não comera o suficiente e havia dias não sucumbia à tentação demoníaca de dormir. Era movido por algo além da sua vontade: “Tenho uma missão!”, entendeu. Talvez esse homem não soubesse ainda ao certo de que missão se tratava, mas percebia que possuía uma importância e responsabilidade fora do comum. Usando os pés e as mãos, demorou a noite toda para chegar ao pico do morro da Urca (CENDRARS, 1976, 177).

A escalada foi árdua. Ele se encontrava agora mais fraco do que nunca. Ficou aliviado, no entanto, quando pôde observar sua cidade de cima da montanha sagrada. Permitiu-se um momento de fruição, observou a linha bailarina que separava a areia da água. O som do mar, agora distante, ainda era nítido e os pássaros começavam a cantar. O vento balançava a relva e refrescava seu corpo ao atingir o suor de seu peito ofegante, agora desnudo. Um galo cantou e o despertou de seus devaneios: “Tenho uma missão!”.

A cidade abaixo começava a se tornar ruidosa; o ranger do teleférico que iniciava sua exaustiva jornada diária já se fazia notar. O homem então transpôs a balaustrada que compunha a estrutura projetada para as visitas e, imediatamente, mergulhou no declive que o levaria à vegetação entre o morro da Urca e o Pão de Açúcar, enquanto a Baía da Guanabara aumentava diante dos seus olhos até desaparecer quando ele mergulhou na mata virgem.

Uma vez cercado pela vegetação, esse homem buscou cada vez mais isolamento do mundo exterior. Ele se deixou guiar por sua intuição, ou, se preferir, pela estranha força que o atraía para o ventre da mata. Como um verdadeiro explorador, um aventureiro, abriu uma trilha por entre a vegetação, quebrou os galhos secos em seu caminho, cortou os cipós com seu facão e espantou os insetos na medida que podia. Fez, em vão, um gesto de enxugar a testa molhada com o dorso do antebraço; o clima era quente e úmido, especialmente ali em meio às árvores.

Contemplou o trabalho feito: diante dele abria-se uma clareira que seria o espaço perfeito para seu retiro. Como é comum nos fenômenos de revelação mística, mesmo que não conseguisse explicar exatamente o motivo, ele entendia a importância do contato com o céu, daí a relevância da altitude e da visibilidade que construía desmatando a clareira, pois é notável que, ainda que isolado

[...] da vida religiosa propriamente dita, o *sagrado celeste* permanece ativo por meio do simbolismo. Um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, *conscientemente*, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas a sua inteligência (ELIADE, 2008, 109, grifo do autor).

Em seu templo elevado, esse homem vai ser gestado pela mãe terra, símbolo mor do sagrado feminino (ELIADE, 2008, p. 120). Sua instalação no seio da mata não seria temporária, seria definitiva. Ali ele morreria e daria espaço, em seu corpo, a um novo ser.

Por vezes, ele podia observar, da clareira, o bondinho transitando e, por consequência, atrapalhando a imersão de seu isolamento. O ermitão, então, “[...] amarrava duas palhinhas em cruz, fazia o anel cabalístico com o polegar e o anular da mão esquerda, o indicador e o mindinho em chifre, o médio encolhido, e cuspiu. ‘Que esse maldito barbante quebre e arrebente! Morte, ó miséria e minha mãe!’” (CENDRARS, 1976, p. 178). Dizendo essas palavras em voz alta, atirava-se de cabeça ao chão. Em seguida, deitou-se na terra e dedicou toda sua concentração para a realização dessa maldição: queria parar o teleférico que o perturbava.

Deitado entre as folhas, ele perdeu o referencial de tempo. O transe fez com que se preocupasse apenas com uma coisa: “Tenho uma missão!”, balbuciava para si. Mas que missão afinal? Descansou seu corpo por um tempo; podem ter sido horas, dias ou até mesmo semanas, ele não tinha como saber. Como costuma acontecer com o *homo religiosus*, o verdadeiro conhecimento a respeito do sagrado só vem por meio de uma iniciação, um rito de passagem que tem como carga simbólica o “[...] amadurecimento espiritual. Em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é *‘aquele que sabe’*. E, como é comum, ‘a cerimônia começa sempre com a separação do neófito de sua família e um retiro na selva’” (ELIADE, 2008, p. 154). O autoiniciado, então, aguardava a revelação.

O mistério da iniciação revela pouco a pouco ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: ao introduzi-lo no sagrado, a iniciação o obriga a assumir a responsabilidade de homem. É importante ter este fato em mente: o acesso à espiritualidade traduz-se, em todas as sociedades arcaicas, por um simbolismo da Morte e de um novo nascimento (ELIADE, 2008, p.156).

Enquanto estava deitado em seu retiro, o homem percebeu tempo e espaço ruírem. A realidade se quebrou. Os referenciais espaciais se tornaram inexistentes, seus sentidos aguçados agora atravessavam a precária camada que separa o nosso mundo do mundo dos deuses e dos espíritos. Foi então que lhe apareceu, segundo seu próprio relato, 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! (BRASIL *apud* CENDRARS, 1976, p. 179, grifo do autor).

Ele passou mais alguns dias isolado no matagal. Não dormia, pois sabia que era durante os seus sonhos que Satanás, seu inimigo de longa data, com o qual ainda haveria de travar um duelo físico, o tentaria e procuraria fazê-lo desistir de sua tarefa. Aproveitou o tempo de ermitão renascido para lançar as bases “filosóficas” de seu livro. Encontrava-se sem dinheiro, sem casa e sem família, mas não se deprimiu; pensava: “Tenho uma missão, eu sou o Filho da Luz!”.

Segundo outros registros, no entanto, não foi o Pão de Açúcar, mas o Corcovado que figurava como Montanha Cósmica no imaginário de Febrônio<sup>14</sup>. Encontram-se, ainda, fontes que apresentam a narrativa de que sua hierofania, ou parte dela, teria acontecido durante sua clausura no presídio de Dois Rios, em Ilha Grande-RJ<sup>15</sup>, não apenas nas matas do Rio de Janeiro.

---

<sup>14</sup> É o que indica a matéria “Os crimes monstruosos”, da *Gazeta de Notícias* do dia 11 de setembro de 1927. Pedro Ferrari, em sua tese, parece tomar essa hipótese como mais bem fundamentada.

<sup>15</sup> Retomaremos em breve o período em que Febrônio esteve preso.

### 1.3 DE ONDE VEM FEBRÔNIO ÍNDIO DO BRASIL

Febrônio nasceu em algum dos últimos anos do século XIX na cidade de São Miguel do Jequitinhonha, hoje apenas Jequitinhonha, em Minas Gerais<sup>16</sup>. Sua mãe, chamada Reginalda Ferreira de Mattos, foi rebatizada pelo filho por nome de Estrella do Oriente Índio do Brasil<sup>17</sup> e ocupava um lugar de especial afeto em sua memória, tendo mesmo recebido a composição de uma oração em sua homenagem, publicada em *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Seu pai, que se chamava Theodoro Simões de Oliveira – também renomeado por Febrônio, tendo o sobrenome substituído por “Índio do Brasil” – tinha, durante a infância de Febrônio, o ofício de lavrador como principal fonte de sustento, embora tenha atuado durante algum tempo como carnicheiro, período ao qual parece se reportar a memória de Febrônio em 1929, quando declarou ao psiquiatra Heitor Carrilho ser essa a ocupação de seu pai. Theodorão, como era conhecido, teria sido um homem agressivo e genioso, costumava embriagar-se e violentar a esposa e os filhos. Certa ocasião, o pai teria brandido um facão e ameaçado Reginalda de morte. Faleceu de doença pulmonar.

Febrônio era o terceiro filho de um total de quatorze<sup>18</sup>; a imagem de sua mãe gestante, então, não lhe seria estranha. Anos mais tarde, a oposição entre uma parturiente chamada Estrella do Oriente e um dragão desenharia um dos principais conflitos apresentados em *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Aos doze anos, Febrônio fugiu de casa acompanhando um caixeiro-viajante. Teria transitado por diversos lugares e residido durante algum tempo em Belo Horizonte (CALIL, 2015, p. 103). Estabeleceu-se finalmente no Rio de Janeiro, onde a maior parte dos registros a respeito de sua vida foram realizados. Um pequeno parágrafo de uma matéria na *Gazeta de Notícias* de 04 de setembro de 1927 indica que:

Febrônio Índio do Brasil é, com efeito, cirurgião-dentista, formado pela Faculdade de Medicina da Bahia, pois, em 1925, o então delegado

---

<sup>16</sup> Os fatos sobre a vida de Febrônio citados aqui, em geral, foram extraídos da tese *Mosaicos do Filho da Luz*, de Pedro Ferrari (2013), quando nos valermos de outras referências, apontaremos os autores.

<sup>17</sup> Febrônio declarou ao psiquiatra Heitor Carrilho, a fim de que lhe fosse realizado o laudo médico finalizado e publicado em 1929, que sua mãe se chamava Estrella do Oriente. Todavia, um dos irmãos de Febrônio, Agenor Ferreira de Mattos, que o visitou no Manicômio Judiciário enquanto estava recolhido para a feitura do laudo, retificou a informação, esclarecendo que o nome de sua mãe era Reginalda Ferreira de Mattos; quando da composição do laudo, Reginalda residia em Jequié, na Bahia, junto a um de seus filhos.

<sup>18</sup> Febrônio declarou a Heitor Carrilho que sua mãe havia tido vinte e cinco filhos, essa informação entra em contradição com a compartilhada por Agenor, que declarou ter treze irmãos.

auxiliar, Dr. Faria Souto, solicitou informações a faculdade, tendo obtido resposta afirmativa (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1927, p. 4).

Essa é a única fonte que relata uma passagem de Febrônio pela Bahia; o jornal não traz mais informações a respeito do momento e das circunstâncias em que se deu a formação de Febrônio.

No Rio de Janeiro, teria exercido irregularmente a profissão de “tiradentes”; certa vez teria cozinhado uma cabeça humana a fim de obter um crânio necessário às suas experiências de dentista (CALIL, 2015, p.107). Em 1918, contraiu a gripe espanhola. Durante esse ano e o posterior, os anúncios de emplastos milagrosos e companhias que ofereciam serviços de saúde se proliferariam como nunca antes pelas páginas dos jornais, em decorrência da epidemia. Qualquer produto, ainda que pouca relação possuísse com a doença, capitalizava o desespero frente à moléstia. Ferrari (2013, p. 32) apresenta alguns desses anúncios que, por vezes, se tentam fazer passar por informes:

Entre as notícias do dia 27 de setembro [de 1918], uma breve nota: ‘como preservativo desta terrível moléstia, os médicos aconselham, entre outros remédios, o uso do vinagre fabricado com frutas, de alta fermentação e pureza’. Trata-se de um anúncio do ‘vinagre especial de mesa, em garrafa, da Usina São Gonçalo’, conforme se atesta algumas linhas adiante. ‘Não há melhor remédio preventivo contra essa perigosa moléstia *de que estamos ameaçados*’.

Do Vanadiol, recomendado porquanto cura da tuberculose dias antes, passa-se a um outro recurso referente a uma distinta doença que parecia cada vez mais próxima – e, segundo o anúncio confundido entre as notícias sobre a epidemia, de características muito claras e bem definidas.

Ainda no primeiro mês da ameaça representada pela gripe, as narrativas apresentadas na imprensa pendulariam entre as negacionistas da doença e as absolutamente desesperadas. O desespero seria, então, canalizado para o anúncio de supostos vetores da cura e promotores da prevenção. A normalidade fora transgredida pela pandemia, que faria adoecer física e psicologicamente milhões de pessoas por todo o mundo. Se queremos encontrar os primeiros passos trilhados por Febrônio pelo caminho que o levaria à feitura de seu livro, talvez devamos voltar nosso olhar para o período da epidemia de gripe espanhola.

Por entre eventos dispersos apresentados pelo laudo psiquiátrico de Febrônio Índio do Brasil, composto pelo psiquiatra Heitor Carrilho mais de dez anos após a

epidemia da espanhola, ecoa a seguinte frase “em 1918 teve gripe” (CARRILHO *apud* FERRARI, 2013, p. 239). O fato ajuda a compor o documento, talvez por sua relevância para fins clínicos, talvez por ser um dos poucos registros que se tem de Febrônio anterior aos anos de 1920.

Em 12 de dezembro de 1918, pouco tempo após o ápice da epidemia de gripe – portanto cerca de oito anos antes da publicação de *As Revelações do Príncipe do Fogo* – uma das páginas do jornal *O Paiz* divulgava a “União Brasileira”, uma companhia destinada “a prestar auxílios médicos, farmacêuticos e funerários” (FERRARI, 2013, p.121). Essa instituição era, na verdade, um esquema criminoso e funcionava da seguinte forma: a empresa alegava precisar de pessoas que cobrassem as dívidas de seus contribuintes; aos cobradores era solicitado que depositassem um valor referente à dívida dos clientes, apenas assim poderiam ter em mãos o recibo para que solicitassem as devidas quantias de dinheiro aos supostos beneficiários dos serviços que a companhia alegava oferecer. Os contribuintes nunca eram encontrados.

Durante os meses que operara, e já irrompendo o ano de 1919 adentro, o golpe subtraía 200\$000 de Antônio Tavares, José Ribeiro, Luiz Martins, Luiz Baldi e Bernardino Lopes. De outro único lesado, Gumercindo José Ferreira, Febrônio conseguira a quantia de 150\$000 (FERRARI, 2013, p. 122).

A União Brasileira aproveitava a popularidade de serviços relacionados à saúde para ganhar notoriedade. O golpe era arquitetado de modo que o empreendimento rendia lucros sem oferecer qualquer benefício em contrapartida. O logro passou, nesse período, algum tempo abaixo dos radares da polícia, mas seu autor, Febrônio Índio do Brasil, não.

Entre novembro de 1918 e o final do ano seguinte Febrônio teria sido preso pelo menos três vezes: foi detido por vadiagem em 20 de novembro de 1918 e foi rapidamente liberado; no dia 2 do seguinte mês foi preso novamente por ser “vadio e chantagista” e liberado no fim de janeiro; em 6 de junho de 1919 foi recolhido à delegacia considerado “chantagista e vadio conhecido”. Não se mencionava, até então, o envolvimento de Febrônio com a União Brasileira (FERRARI, 2013, p. 122-3).

Em 26 de dezembro de 1919, a farsa da empresa foi exposta e seu idealizador encaminhado à casa de detenção. Febrônio esteve encarcerado por cento e quarenta

e três dias, foi liberto em maio de 1920. Apenas dezoito dias após ter sido solto, diz-se, foi preso novamente.

De acordo com a investigação do psiquiatra Heitor Carrilho à qual Ferrari (2013, p.123) recorre, nessa ocasião, Febrônio teria se dirigido a uma hospedaria situada na rua da Constituição, n. 53, e pedido para ir ao banheiro, mas após adentrar o local, teria arrombado a gaveta de uma mesa que continha dinheiro e papéis. Foi pego em flagrante e, desnorteado, correu para fora da hospedaria, mas foi seguido e, pouco depois, imobilizado por várias pessoas.

Passou, então, cento e nove dias do ano de 1920 encerrado no Presídio de Dois Rios, em Ilha Grande. A *Gazeta de Notícias*, em 11 de setembro de 1927, atribui a Febrônio a declaração de que *As Revelações do Príncipe do Fogo* teriam sido redigidas, ou ao menos recebidas, nesse período de clausura na ilha. Abre-se aí a admissão de que, quando tratamos da história do livro e seu autor, múltiplas possibilidades devem ser consideradas, uma vez que fontes diferentes apontam narrativas divergentes. A *Gazeta* cita Febrônio: “Estas revelações me foram ditadas pelo arcanjo Gabriel que me apareceu no presídio de Dois Rios quando ali estava recolhido (BRASIL *apud* GAZETA DE NOTÍCIAS, 1927, p. 4). Entretanto, o artigo *O caso Febrônio perante a psiquiatria*, escrito pelos doutores Murillo de Campos e Leonidio Ribeiro e publicado em *O Jornal* em outubro de 1927, traz a já citada fala também atribuída a Febrônio:

Em um lugar ermo, vi aparecer uma moça branca de cabelos loiros e longos que me disse que Deus não morreria e que eu teria a missão de declarar isso a todo mundo. Deveria nesse propósito escrever um livro e tatuar meninos com símbolo D.C.V.X.V.I que significa Deus vivo, ainda que com o emprego da força! (BRASIL *apud* CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5)

Segundo *O Jornal*, o “local ermo” seria a clareira aberta por Febrônio no topo do Pão de Açúcar; essa narrativa foi posteriormente reiterada por Blaise Cendrars. É importante perceber que o episódio no topo do morro envolvendo a moça loira é datado de 1926, enquanto a prisão em Ilha Grande ocorreu em 1920. Foi, possivelmente, em um desses dois momentos que *As Revelações do Príncipe do Fogo* foram concebidas, ou mesmo durante os dois. Pode-se cogitar que as duas histórias de origem do livro sejam verdadeiras: talvez as revelações tenham ocorrido em duas etapas ou que Febrônio passou por duas experiências místicas diferentes e ambas foram relevantes para a realização de seu livro; soma-se, também, uma

possível desorientação temporal experienciada por Febrônio. Ainda na supracitada edição de *O Jornal*, observa-se, tratando de Febrônio, a seguinte afirmação: “As mesmas perguntas, feitas em dias diversos, obtêm, via de regra, respostas desiguais e desorientadoras” (CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5).

#### 1.4 UMA INIMIZADE DIGNA DE SER ASSINALADA

Depois das experiências no topo da “montanha” e no presídio de Ilha Grande, a iniciação ritual de Febrônio e a revelação de sua missão não passariam despercebidas por seus inimigos etéreos. Uma vez que descobrira seu propósito, as forças do mal começaram a tentar dissuadi-lo:

Vi um dragão [...] um monstro enorme de cabeça comprida, coberto de pelos longos, de cor vermelha de fogo, que ao começo procurou conquistar-me, oferecendo-me dinheiro, gloria, colocações, se abandonasse a missão de que fora incumbido e não escrevesse o livro; depois, em vista da minha firme negativa, passou a ameaçar-me, dizendo que já matara Cristo e João Batista; e finalmente atirou-se a mim, gritando que me havia de matar e comer. Agarrou-me como uma pena, amassou-me, quebrou-me os ossos, reduziu-me a um montão de carne. Eu dizia-lhe apenas que se queria matar-me, matasse-me logo (CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5).

Precisava, dadas as circunstâncias, defender-se, mas talvez não soubesse exatamente de que forma. Foi então que lhe apareceu mais uma vez a moça de cabeços loiros e instruiu-lhe que portasse, para combater a fera, uma espada. Ele, então, tratou de adquirir a arma, furtando-a da Colônia Correcional. Passou a dormir com a espada amarrada à cintura até que, chegado o momento apropriado, desafiou seu algoz para um duelo: ia derrotar Lúcifer.

Durante uma oração propôs a contenda; em seguida, caiu no sono e teve uma revelação: Lúcifer aceitaria sua proposta contanto que Febrônio estivesse ao meio dia no Corcovado. Além desse, outros termos deveriam ser cumpridos: o desafiante deveria estar nu e deveria levar, amarrada na cintura, uma faixa vermelha. Sobre essa rivalidade, Febrônio teria afirmado:

Lúcifer viveu sete gerações e eu que sou um enviado do ‘Deus vivo’ sobre a terra, está escrito, viverei o dobro porém em três encarnações. E vai daí, certamente por despeito, que nasceu entre nós uma inimizade digna de ser assinalada (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11/09/1927, p. 4).

E assim foi. Certa ocasião, o inimigo do diabo subiu o Corcovado de espada em punho. Na hora marcada, iniciou-se o duelo. Satã, para enfrentar seu oponente, transmutou-se em um boi selvagem que gritava de modo a fazer tremer a terra. Febrônio não tinha medo, pensou: “um boi, eu sei onde atingi-lo e seus mugidos cada vez mais terríveis não me impediriam de sangrá-lo com toda competência, conforme meu pai fazia” (CENDRARS, 1976, p. 184). Já desnudo, o desafiante sentia-se confiante: dessa vez acabaria com o diabo! Abutres circundavam o local, mas não faziam sombra, o que devia ser um bom presságio. Deu-se, no entanto, um estranho prodígio: Febrônio se encostou em uma árvore e, cada vez que o boi o atacava, ele percebia o tronco crescendo elevando-o no ar, e toda vez que o animal recuava e dava meia volta para de novo atacar, a árvore tornava a baixar, devolvendo Febrônio ao chão. Dessa forma, não houve contato físico entre os lutadores, os golpes da espada e as chifradas de Satã apenas atingiam o ar (CENDRARS, 1976, p. 184).

Um sargento da força pública surpreendeu Febrônio, que, nu, desferia golpes contra o vazio em um local público de visitação popular. Satanás não foi, afinal, derrotado, tampouco o havia sido seu inimigo.

Febrônio, nessa ocasião, foi conduzido ao Hospital de Alienados: “Tomaram-me como louco e eu fui mandado para o Hospício, de onde saí onze dias depois por ter ficado provado que eu não era um doente” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11/09/1927, p. 4), teria afirmado ele. De acordo com a matéria de Murillo de Campos e Leonidio Ribeiro (1927, p.5), “foi certo dia preso e internado no Pavilhão de Observações, do Hospital de Alienados”; segundo esse texto, o internamento ao qual se refere teria ocorrido em outubro de 1926. Talvez os doutores estivessem se referindo ao episódio de internação que ocorreu logo após a batalha com Lúcifer, embora esse provavelmente tenha ocorrido, na verdade, em fevereiro de 1927 (FERRARI, 2013, p. 127).

### 1.5 OS CORPOS ENCONTRADOS NA ILHA DO RIBEIRO

A edição de 17 de agosto de 1927 do *Correio da Manhã* trazia a seguinte manchete: “Um crime hediondo na ilha do Ribeiro”. A matéria trata da descoberta de um cadáver próximo à barra da Tijuca, tido pelo jornal como um dos locais mais longínquos do distrito. O corpo de Alamiro José Ribeiro, que, de acordo com o veículo de imprensa, teria vinte anos na ocasião de sua morte, foi encontrado no interior de

uma mata. Alamiro havia sido vítima, nas palavras do *Correio*, de um “crime bárbaro”: fora estrangulado com um cipó. A matéria acrescenta ainda que o “médico e as demais pessoas presentes concluíram, desde logo, tratar-se de uma barbaridade de libidinagem”, atribuindo, assim, motivações sexuais ao crime sem acrescentar a essa constatação os detalhes técnicos que corroborariam tal afirmativa.

Verificou-se que, pouco antes do aparecimento do corpo, passara pela estrada da Tijuca um homem vestido de chofer que estabelecera contato com um habitante local, afirmando responder por uma companhia de “auto-viação”. Buscava um terreno que possibilitasse a construção de uma garagem. O *Correio da Manhã* estabelece que esse sujeito era desconhecido de todos naquela região. O mesmo homem teria, no dia 13 de agosto de 1927, contatado um garoto que o convidou para visitar sua casa a fim de que lhe fosse apresentado um tio seu, Alamiro, que estaria desempregado. O desconhecido afirmou ser “chofer da Empresa de Auto-Ônibus do Lopes e andar à procura de alguém para empregado dessa companhia” (CALIL, 2015, p. 106). Alamiro poderia ter como função, caso aceitasse o emprego, “tomar conta de um depósito de material que devia ficar próximo a sua residência” (CALIL, 2015, p. 106). O rapaz foi visto vivo pela última vez deixando sua casa junto do suposto chofer.

Sobre o “crime bárbaro”, a Gazeta de Notícias (*apud* FERRARI, 2013, p.17), no dia 20 de agosto de 1927, esclarece: “Parece que está desvendado todo o mistério”. O chofer fora, afinal, reconhecido: era Febrônio Índio do Brasil. Antes de qualquer julgamento formal, interrogatório e até mesmo prisão, a imprensa confirmava-o como culpado.

Pouco tempo depois, Febrônio seria acusado de outro crime. Um garoto de dez anos, chamado João Ferreira, havia desaparecido. Sua mãe, Beatriz Ferreira, movida pela semelhança entre as circunstâncias do desaparecimento de seu filho e as do desaparecimento de Alamiro, procurou as autoridades. Em 29 de agosto de 1927, João teria deixado sua residência acompanhado de um homem que o teria ofertado emprego. Na delegacia, Beatriz reconheceu, através de uma fotografia, Febrônio como sendo, de fato, o homem que conduzira João, prometendo-lhe trabalho. Em 1º de setembro, o *Correio da Manhã* noticiou o possível envolvimento de Febrônio no caso, que, na ocasião, já se encontraria detido pela polícia. O diário ainda insistia na motivação sexual para caracterizar o primeiro crime, perpetrado contra Alamiro, embora:

[...] à descrição da cena encontrada nas matas da Ilha do Ribeiro unia-se a constatação de que “a pesquisa de esperma sobre a cueca [de Alamiro] foi negativa”. Assim, em suas conclusões, ao passo que defende a “ausência de sinais de luta”, tendendo à defesa de Alamiro ter sido “atingido de surpresa”, descarta também qualquer natureza de violação ou abuso sexual (FERRARI, 2013, p. 18).

Febrônio negaria ter assassinado João, a quem a imprensa se referia como “Jonjoca”. As fotos do suspeito passaram a figurar frequentemente nos jornais; Febrônio Índio do Brasil tornou-se conhecido e os jornais exploravam de maneira sensacionalista sua história. A construção de sua imagem pública era realizada através do contraste com as de suas vítimas, ou, até então, supostas vítimas: em 1º de setembro, as fotografias de Febrônio, Alamiro e Jonjoca figuravam lado a lado em uma das páginas da *Gazeta de Notícias*.

“Febrônio Índio do Brasil, já o dissemos, é uma individualidade acabada de delinquente. Verdadeiro bandoleiro no crime, as suas façanhas avultam, dando-lhe uma triste e revoltante celebridade”, inicia o texto *O crime da ilha do Ribeiro*, na *Gazeta de Notícias* do dia 1º de setembro de 1927. Nessa edição, a *Gazeta* se refere a Alamiro como “um menor de 16 anos”. A matéria noticia que, no dia anterior, Febrônio havia sido preso enquanto tentava “evadir-se em um trem”. Na 4ª delegacia, ao ser inquirido sobre “o bárbaro crime”, teria negado terminantemente ser autor do homicídio. De qualquer forma, como que intentado aliviar a população do Rio de Janeiro, o jornal finaliza reiterando: “Ontem, finalmente, foi preso esse tipo asqueroso, e repelente, que acode pelo nome de Febrônio Índio do Brasil” (GAZETA DE NOTÍCIAS, p. 4, 1927).

Em 3 de setembro de 1927, elementos novos se somariam ao caso de Febrônio, de modo a instigar ainda mais o interesse pelo caso e aumentar a mistificação em torno da figura do assassino. A matéria da *Gazeta de Notícias* traz o seguinte subtítulo: “O monstro que está encarcerado na 4ª delegacia auxiliar e seu rosário de crimes”. Febrônio, adjetivado como “degenerado” pelo jornal, é acusado de esconder detalhes sobre a morte de Alamiro e de não revelar o paradeiro do corpo de Jonjoca, a esse momento já considerado morto. “Não se comove o bárbaro com as lágrimas que há seis longos dias vem deitando a infeliz progenitora do menor cujo paradeiro é ainda desconhecido”, teceria o periódico. A matéria atribui a Febrônio a autoria de outros crimes: em uma de suas passagens pela polícia, em 1926, teria matado a pontapés um jovem chamado Djalma Rosa, mas foi absolvido por falta de provas; certa vez, na colônia penal, teria sido líder de uma insurreição: ganhando a

confiança do general Julio Cesar, Febrônio encontrou uma brecha que o permitiu apropriar-se de uma espingarda, aliciou mais dez presos e iniciou uma revolta, sem sucesso, e foi trancafiado novamente; em fevereiro de 1926, teria adentrado uma hospedaria dizendo-se delegado do 4º distrito policial; segundo a matéria, solicitou uma revista nos quartos e furtou objetos dos hóspedes.

À matéria parece importar pouco, embora o cite, um conjunto de fatos que pode indicar um elemento significativo: segundo o jornal, o algoz de Alamiro e João trazia tatuadas em seu peito as seguintes palavras: “Eu sou filho da Luz”. É dito, ainda, que Febrônio teria escrito à faca os mesmos dizeres nas costas de um menor que raptara em Santa Cruz, mas nenhum detalhe é acrescentado ao caso. O “degenerado” teria, além disso, admitido que se encontrou com João Ferreira e pernoitou com ele em uma mata na Ilha do Ribeiro, mas não sem antes tatuar no garoto, com material que levava premeditadamente junto de si, a sigla “D.C.V.X.Z.L”.

Em 04 de setembro, lê-se na *Gazeta de Notícias*: “Febrônio continua ocultando o paradeiro do menor João”. O espaço dedicado ao “bárbaro assassinio da ilha do Ribeiro” dessa vez é menor, mas não menos relevante. O periódico adensaria o interesse pela mítica de Febrônio. Constata-se, na edição, o seguinte texto:

Ontem, assim que foi levado à presença do 4º delegado auxiliar, Febrônio, como já tivesse decorado as suas declarações, repetiu a mesma coisa da véspera e foi dizendo: – Primeiro eu tatuei o menino. Depois fiz-lhe uma cama de jornais e pretextando sair para comprar alimentos, fugi, não mais voltando ao lugar.

– Você está mentindo, disse a autoridade.

E Febrônio, respondeu com arrogância:

– Não estou. Juro pela religião verdadeira.

– Qual é a religião verdadeira de você?

– É a minha. Eu vou explica-la. [...] Estava eu na Colonia Correccional quando criei a religião que, presentemente adoto. Ela é o fruto de repetidas leituras e estudos que tenho feito sobre as religiões professadas pelo povo. E tudo que faço é em benefício da geração. Em tempos idos, Reis e príncipes sacrificavam os seus filhos em holocausto aos seus deuses. Eu sacrifiquei Alamiro em benefício da humanidade que está corrompida...

Em volta do meu corpo – Febrônio foi desabotoando a camisa à proporção que falava – Eu tenho essas letras: – D.C.V.X.V.I., que querem dizer: – ‘Deus, Caridade, Virtude, Santidade, Vida, Íman da Vida’. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1927, p.4)

Esse trecho é seguido por “E assim, pretextando discutir a sua religião, Febrônio Índio do Brasil, que não passa de um farsante, vai procurando desvencilhar-se dos interrogatórios com as suas besteiras”. A fala sobre as tatuagens e a cosmovisão de Febrônio é logo interrompida e caracterizada como dissimulação. A

sigla “D.C.V.X.Z.L”, citada na edição anterior, parece corresponder, na verdade, à sigla “D.C.V.X.V.I”, à qual se dedicou certa atenção na edição do dia 04 de setembro. Essas seriam, na verdade, as letras que Febrônio trazia tatuadas em grandes proporções ao redor do tronco, assim como as que havia gravado nos jovens.

A edição de setembro da revista *Fon-Fon* apresentava o seguinte artigo:

#### EU SOU FILHO DA LUZ

Este é o dístico que traz tatuado no peito um criminoso repelente que nestes últimos dias ocupou a atenção dos jornais. Monstro sem piedade, sem nada de humano a não ser, infelizmente, a forma, esse desgraçado se diz adepto de uma religião especial que tinha os ritos sabáticos e os mais negros abjeto goetio. Filho das trevas, comparsa do Maldito, diz-se Filho da Luz. Sempre assim o mal macaqueia o bem e o diabo tenta imitar a Deus. Quem sabe esse repugnante celerado não é sua vítima da Magia Negra que campeia por aí, do baixo espiritismo, dos candomblés, enfim dum satanismo torpe que sujos charlatães exploram? ... (FON-FON *apud* BASTOS, 1994, p. 69).

Por meio das páginas dos jornais entrevistou-se ora um Febrônio orgulhoso, cheio de si e confiante da missão que tinha por obrigação, ora um Febrônio sem esperança e acuado. Já no dia 2 de setembro, o *Correio da Manhã* registrou que ele teria realizado a seguinte fala na 4ª delegacia: “Eu sou um perseguido da sorte, um cabula. Tudo me corre mal”. Definiu-se, ainda como “Religioso, mas de uma crença toda minha”. A mesma matéria revela que Febrônio havia tatuado, além de João Ferreira, outros dois jovens: Otávio Bernardes e Jacob Edelman.

Jacob Edelman teria conhecido Febrônio enquanto os dois se encontravam internados no Hospital Nacional de Alienados. Certa vez, teria sido levado pelo tatuador a Mangaratiba, lá foi conduzido até um quarto e submetido, segundo o *Correio*, a toda sorte de torturas, Jacob procurou a polícia que, para verificar o caso,

[...] seguira as pistas oferecidas pela denúncia. Ao chegar em Mangaratiba, encontrara Otávio Bernardes: “o desgraçado tinha o corpo tatuado e seviciado. Em tal estado se encontrava que não podia, sequer, se locomover. Apurou logo a polícia que o autor dessas monstruosidades era Febrônio Índio do Brasil, que desaparecera” (FERRARI, 2013, p. 178).

As letras que o homicida trazia tatuadas ao redor de seu tronco teriam sido gravadas, então, em pelo menos três rapazes: Jacob, Otávio e João. A tatuagem do peito, segundo o posteriormente realizado laudo psiquiátrico de Febrônio,

apresentaria a frase “Eis o Filho da Luz”, não “Eu sou o Filho da Luz”, como redigido pela *Gazeta de Notícias* no dia 3 de setembro.

No dia 8 de setembro de 1927, o *Correio da Manhã* noticiou a descoberta do corpo de João Ferreira: “No mesmo ponto em que Febrônio Índio do Brasil estrangulou o menor Alamiro, foram encontrados restos de um cadáver de criança”. O periódico esclarece que Febrônio demorou, mas confessou o crime. De acordo com Calil (2015, p.107), “[...] a confissão teria sido arrancada com violência”.

Ainda em 8 de setembro, a *Gazeta de Notícias* (apud Ferrari, 2013, p. 209) registrou: “diz-se que há advogado que, procurando explorar a notoriedade desse criminoso, pretende defendê-lo”. Então, na medida em que o caso se torna conhecido, outros discursos começam a ser construídos e novas falas viriam a compor o mosaico que revela, ao menos parcialmente, a história de Febrônio Índio do Brasil. O veículo de imprensa, no mesmo volume, não vendo possibilidade de defesa ao acusado, construiria ainda: “[...] acreditamos que esse boato é falso. Entre nossos advogados há pais, e todos os brasileiros levantam-se num protesto contra a possibilidade de defesa de um bandido do estofado e do cinismo de Febrônio”. O jornal reclamava, ainda, que uma pena de morte deveria ser aplicada ao réu, apesar de, já na época, tal medida não estar prevista na legislação brasileira.

Dentro de pouco tempo, o jovem advogado maranhense Letácio Jansen se colocaria à disposição de Febrônio, confirmando, afinal, os “boatos” de que falava a *Gazeta*. Foi então encomendado ao dr. Leonídio Ribeiro, eminência da medicina legal, em parceria com o dr. Murilo de Campos, então jovem médico psiquiatra, o estudo sobre a psique de Febrônio, publicado pelo *O Jornal*, veículo de imprensa pertencente a Assis Chateaubriand e dirigido por Rodrigo Melo Franco. Essa análise, intitulada *O caso de Febrônio perante a psiquiatria*, mesmo relativamente tradicional à época e calcada em teorias deterministas do século anterior, apreende “[...] com frescor o único depoimento desarmado de Febrônio, em que revela os seus sonhos, pois ainda não conhecera todas as agruras da inquisição policial ou psiquiátrica” (CALIL, 2015, p. 108). O resultado de tal estudo, publicado no dia 15 de outubro de 1927, comenta brevemente a relação do réu com sua família e os demais meios em que vivera durante a infância e a adolescência; constrói o texto: “Febrônio sofreu no ambiente familiar, durante a sua infância, influências indeléveis. Ao exame deixa perceber uma acentuada fixação materna a par de um complexo paterno” (CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5). Tais influências familiares, aliadas ao tempo em que passara em colônias

correccionais, teriam lhe causado um forte complexo de Édipo e inclinações homossexuais. No texto dessa publicação, acompanhado de fotografias do investigado, constata-se, também, um estudo antropométrico:

Febrônio é um mestiço escuro, em que são poucos os caracteres do cruzamento, caboclo preto.

O contorno frontal da face é pentagonal, o nariz chato, o crânio braquicéfalo, e a testa fugidia.

As orelhas, imperfeitamente orladas, têm os lóbulos aderentes. Os dentes são maus, cariados e alguns irregularmente implantados. Cabelos abundantes e eriçados. Barba e bigode ralos. Pelos auxiliares e pubianos, pouco abundantes e cortados. Tronco e coxas glabros. Braços e pernas revestidos de pelos finos e pouco abundantes. Pele fina e elástica. Panícula gordurosa pouco espessa –, mas bem perceptível, sobretudo ao nível do abdômen. Musculatura forte, mas sem relevo das massas musculares. Esqueleto forte, bacia larga, escoliose com concavidade para a direita. Órgãos genitais normais, etc. (CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5).

O exame evidencia a relevância que os médicos atribuíam à avaliação antropométrica para o diagnóstico psiquiátrico, que foi importante, portanto, para o entendimento de Febrônio perante o saber jurídico e a opinião pública, uma vez que esses saberes se contaminariam do parecer médico. O examinado é classificado como um “[...] tipo displásico de Kretschmer, com acentuados elementos de feminilidade”. Os doutores concluem: “Em resumo, de acordo com os dados acima, é possível incluir o caso de Febrônio no caso de uma nevrose obsessional com impulsões sádicas” (CAMPOS; RIBEIRO, 1927, p. 5). Todos esses elementos corroborariam o entendimento de que Febrônio era, como posto antes e por outros veículos, um “degenerado”. Essa noção denota a concepção de que, por se tratar um “desviado”, o autor dos crimes não se configurava como um legítimo representante da espécie humana. Glaucia Soares Bastos (1994, p. 39) aponta para o fato de que essa é “[...] uma visão de conteúdo essencialista, que supõe um homem ideal” e “[...] aquele que se afasta do modelo não faz parte, por isso mesmo, desta categoria”. Ora, essa é, verifica-se, uma tese eugenista.

O autor de *As Revelações do Príncipe do Fogo* seria assim construído: para a imprensa, um monstro, para a psiquiatria, um desviante, para o direito, um réu. Sua história é dada a conhecer por meio dos saberes que o definiram, ora conflitantes, ora divergentes. Pouco sua voz se revela através dos registros de tais saberes.

“Medroso e arrogante, ao mesmo tempo, com alucinações religiosas que ele próprio talvez não entenda; crê-se, às vezes, um super-homem, doutras um verme”.

Essa era a forma com a qual Letácio Jansen (*apud* FERRARI, 2013, p. 209), o advogado, entendia Febrônio. Suas considerações sobre o cliente e o caso dos assassinatos estão presentes nos registros do processo criminal. Essa certa sinuosidade do pensamento de Febrônio abriria uma janela estratégica através da qual a defesa iria se aventurar: Febrônio, aos olhos de Jansen, era um alienado; não deveria, portanto, responder como criminoso comum. O advogado constrói, assim, a síntese de sua tese “Quer criminoso, quer não criminoso, Febrônio Índio do Brasil é, positivamente um louco, [...] Se a sociedade julga-o perigoso, que se o interne num manicômio, numa penitenciária *nunca*” (JANSEN *apud* FERRARI, 2013, p. 216). Seria, pois, solicitado o diagnóstico psiquiátrico. Segundo a perspectiva de Jansen, Febrônio era irresponsável por seus atos; portanto, o que o advogado defendia era “dentro da Lei Penal, a medida humanitária de interná-lo numa casa de loucos, num manicômio onde haja a devida segurança e a precisa vigilância” (JANSEN *apud* FERRARI, 2013, p. 216).

A pedido da promotoria, psiquiatras realizariam uma avaliação de Febrônio, inquerindo sobre a existência de alguma “enfermidade mental”, considerando também questões relacionadas a um possível perigo que ele oferecia à sociedade e a possibilidade de não imputação de culpa pelos assassinatos.

Em 16 de dezembro de 1927, a justiça determinou que o escritor de *As Revelações* fosse transferido temporariamente para o Manicômio Judiciário, a fim de que estivesse à disposição do corpo de médicos que o avaliariam. O exame foi concluído em fevereiro de 1929, seu relator foi Heitor Carrilho, diretor da instituição. No laudo médico, Carrilho define o livro de Febrônio como “feito de pequenos capítulos, que representam as revelações por ele recebidas, nos montes e nas ilhas desertas, graças à missão que lhe atribui”, mas “não é possível entendê-lo, tal o repositório de ideias absurdas e disparatadas que ele é” (CARRILHO *apud* FERRARI, 2013, p. 225).

O juiz Ary de Azevedo, em abril de 1929, quando da confecção de sua sentença, nortearia sua decisão considerando que:

[...] os peritos chegaram à 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 esse que se juntam às ideias delirantes de imaginação de caráter místico (AZEVEDO *apud* FERRARI, 2013, p. 266).

Febrônio foi, afinal, considerado inimputável, ao passo que foi estabelecido que seria internado permanentemente no Manicômio Judiciário. “E assim, sem quaisquer indicações acerca do tempo de internamento, faz valer o *ad vitam* defendido por Heitor Carrilho; a definição da identidade de Febrônio, enfim, concedida aos peritos da instituição” (FERRARI, 2013, p. 266). Os poucos exemplares de seu livro teriam sido recolhidos e queimados pela polícia. Intentou-se apagar a existência de *As Revelações do Príncipe do fogo*; o livro foi submetido ao esquecimento sem que nenhum movimento acontecesse em sua defesa. Autor e obra foram condenados como se fossem um: a ideia era a de que se o primeiro é perigoso e deve ser segregado da sociedade, o outro também. A obra do “Filho da Luz”, explica Bastos (1994, p. 17), não foi apenas deixada de lado pela nossa historiografia e pelos estudos literários, foi completamente eliminada e despida de seu caráter transgressor, sem que se considerasse uma possível ficcionalidade. Foi violentamente silenciado, corrompido pela mídia e sufocado por outras falas, essas sim legitimadas pela história.

## 2 FEBRÔNIO AOS OLHOS DO MODERNISMO BRASILEIRO E DO SURREALISMO

Depois dos eventos do fim de 1927, Febrônio Índio do Brasil e sua obra maldita foram transformados em objetos de interesse por agentes de diversas áreas do conhecimento. Entre os saberes que os investigaram e construíram a seu respeito visões próprias estão: o direito, a psiquiatria e a imprensa. A história do homem que matou Alamiro e João nos legou alguns precedentes que presentemente ainda são estudados por esses campos da intelectualidade, como, por exemplo, o fato de Febrônio ter sido considerado inimputável e, portanto, se tornado o primeiro paciente do Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro. Não são raras as investigações contemporâneas que problematizam as relações entre medicina, “loucura” e direito ao tratar da história de Febrônio. Artigos foram publicados nesse sentido, como, por exemplo, o trabalho de Guilherme Gutman, *Febrônio, Blaise e Heitor: Pathos, Violência e Poder* (2010) e o artigo de Leonardo Dallacqua de Carvalho e Breno Sabino Leite de Souza, na área de Ciências da Saúde, chamado *Ciência e hereditariedade na história de um assassino em série: em busca do gene perdido de Febrônio*. No entanto, poucas menções existem sobre a recepção do livro do “Filho da Luz” e dos elementos de sua mitopoética sob a perspectiva da literatura comparada e dos estudos literários, os modernistas Prudente de Moraes Neto, Mário de Andrade e o surrealista Blaise Cendrars acenaram para possibilidades de leitura nesse sentido. Pretendemos, portanto, dedicar atenção ao viés sob o qual Febrônio foi percebido pelos intelectuais do saber artístico brasileiro.

Para que comecemos a entender o sentido do interesse dessas personalidades em Febrônio, podemos recorrer à constatação de que tanto o contexto artístico europeu, ao qual pertencia Cendrars, quanto o brasileiro, postas as influências do primeiro, estavam imersos em um fenômeno chamado “primitivismo cultural”.

## 2.2 O PRIMITIVISMO CULTURAL

O “primitivismo cultural” se refere, nesta pesquisa, ao fenômeno caracterizado pelo interesse dos artistas e intelectuais modernos pelas culturas, de teor material e imaterial, dos povos tidos como “primitivos” pelos discursos produzidos pela antropologia da passagem do séc. XIX para o XX<sup>19</sup>. Essa tendência por pesquisar, citar, tematizar e, de modo geral, valorizar culturas anteriores ou à margem da modernidade europeia e, portanto, ao universo europeu urbano e industrial, é heterogênea e se manifesta de formas diferentes durante a história da arte moderna. Para a compreensão desse interesse é necessária a observação de que muitos dos artistas ditos “modernos” se opunham ao projeto de civilização moderna, na sua totalidade ou parte dele, como o processo de industrialização e urbanização presente na sociedade capitalista dos séculos XIX e XX (PERRY, 1998, p. 3).

Quanto ao termo “primitivo”, ao contrário do que se possa inferir, ele é, para a arte moderna, um adjetivo positivo que se refere “a toda arte estranha à filiação greco-romana do realismo ocidental” (DANTAS, 2007, p. 62). A palavra, nesse entendimento, se opõe à noção de que os povos classificados como “primitivos” seriam atrasados ou inferiores ao europeu da sociedade burguesa industrial.

O “primitivismo”, enquanto fenômeno, surge junto com a desesperança generalizada em relação à sociedade burguesa, seus códigos morais e sua cultura, por parte dos artistas modernos. Já em 1859, Baudelaire expressa, em seu poema “Le Voyage”, um desejo por escapar desse universo em busca de um sentido novo para a própria existência humana e, certamente, para as artes, ainda que o guia para fora do lugar comum seja a morte: “Afundar no abismo, Inferno ou Céu, não importa./Afundar no desconhecido para encontrar algo de novo!” (BAUDELAIRE *apud* MICHELI, 2014, p. 39).

Entre a classe artística do final do séc. XIX, o “diagnóstico” de que o projeto de civilização moderna, baseado na hegemonia da razão e da ciência, fundado sobre

---

<sup>19</sup> O uso do termo “primitivo” pode ser considerado pejorativo e contemporaneamente tende a não ser utilizado dessa forma pelos discursos acadêmicos. Mantivemos o termo no sentido de evidenciar que era essa a forma por meio da qual o discurso antropológico se referia, no início do séc. XX, aos indivíduos e sociedades alheias à modernidade ocidental dita “civilizada” e é a ele que se reporta a ideia de “primitivismo cultural”, reconhecida pela academia como uma forma de se referir ao fenômeno do interesse da parte de agentes da cultura ocidental por outras referências que lhes eram relativamente estranhas até o começo do século passado. A crença absolutamente infundada de que povos não europeus são, de alguma forma, atrasados ou menos desenvolvidos aqui não encontra partidários.

bases da tradição greco-romana, havia desembocado em um racionalismo estéril, era comum. A sociedade daquele momento, aos olhos dos artistas modernos, se tornara insuportável; a fuga, portanto, desse contexto passa a ser extremamente atraente e se materializa mais como um afastamento individual, por parte do artista, do que como uma busca por verdades e conceitos gerais aplicáveis à realidade decadente da Europa civilizada: “A fuga da civilização é, portanto, uma fuga individual, uma solução individual, porque a essa altura já não há mais ‘ideias gerais’” (MICHELI, 2004, p. 41).

Na produção artística, esses pensamentos se manifestam como uma busca pela realização de uma forma de arte mais “pura”, ou seja, que decantasse a tradição acadêmica estabelecida (uma tradição fundada a partir do Renascimento, que ainda possuía valores como o naturalismo e era facilmente apreciada pela burguesia). Essa pureza pode ser entendida como uma não contaminação pelos valores burgueses. Os artistas do mundo ocidental, então, passam a descobrir a existência de elementos interessantes nas peças de artistas de outras tradições, na medida em que encontravam nelas soluções estéticas, morais, éticas ou conceituais que iam ao encontro de seus próprios interesses.

Existe, também, entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX, um sentimento de incerteza e desconhecimento da verdadeira natureza do mundo industrial e a certeza era a de que a arte acadêmica tradicional não possuía fertilidade frente às mudanças cada vez mais rápidas promovidas pelo capitalismo e o cenário urbano industrial, que, por sua vez, não fornecia terreno fértil para a produção de uma nova forma de arte.

O primitivismo, na sua relação com o mundo tecnológico e urbano, apresenta-se portanto sob duas formas: por um lado, como necessidade e possibilidade de redescoberta plástica da natureza específica desse mundo<sup>20</sup>, por outro lado, como rejeição da metrópole e da sua moral em favor de um novo contato com uma natureza primeva, seja a do instinto humano, seja a de uma relação directa com as forças elementares da natureza (PEREIRA, 2006, p. 37).

Nesse período, o pintor Paul Gauguin já havia tomado contato com sociedades distantes do padrão ocidental civilizado. O artista já se interessava por diversas artes classificadas como “primitivas”, como, por exemplo, a arte medieval e a egípcia (bem como manifestações de outros povos orientais), mas aqui é necessário

---

<sup>20</sup> O autor se refere ao mundo capitalista, industrial e urbanizado das metrópoles europeias dos séculos XIX e XX.

salientar a “fuga” de Gauguin do contexto urbano francês em direção a Bretanha (região mais conservadora da França) e depois ao Taiti (uma das ilhas da Polinésia francesa). As duas culturas, bretã e taitiana, eram vistas pelo pintor como sendo fascinantes e selvagens em contraponto com a “civilizada” Paris. A possibilidade desse deslocamento e o encantamento com o “selvagem” são marcas de uma mentalidade muito relacionada ao Neocolonialismo. É possível, inclusive, que se afirme que o “primitivismo” de Gauguin era próximo de um fascínio pelo exótico aliado a uma descrença no que tange a cultura erudita. Era uma visão que, em alguma medida, enxergava o outro como exótico; ainda assim, era mais sofisticada que o mero estranhamento e a curiosidade que a sociedade burguesa tendia a ter pelas culturas tribais ou “primitivas” de maneira geral; sua biografia e sua errância dão provas do esforço empreendido por ele na esperança de tornar-se “selvagem”.

Ao contrário do que se possa imaginar, a arte de culturas tribais e não ocidentais não eram desconhecidas da sociedade europeia naquele momento. Em Paris, em 1879, foi fundado o Musée d’Ethnographie du Trocadéro, dedicado exclusivamente à exposição de arte não ocidental, e, antes disso, outros museus etnográficos pela Europa expunham peças com esse caráter (PEREIRA, 2006, p. 31).

Na Alemanha do final do séc. XIX, o “primitivismo” está relacionado à Kulturkritik, uma crítica cultural direcionada à urbanização e à cultura industrial que implica a valorização, nas artes, de temas camponeses e a investigação das tradições populares, na qual o “Volk” (povo no sentido de populações tradicionais rurais) possuía extrema importância e representava a conexão do indivíduo com seu solo e suas raízes. Nas artes visuais, esse fenômeno fica evidente na investigação de temas camponeses, como nas pinturas de Fritz Mackensen.

No começo do séc. XX, diversos críticos consideraram que foi no Fauvismo que se realizou a expressão de uma “forma de arte pura”. Nessa produção também é possível notar o início de uma expansão da compreensão do termo “primitivo” e do significado de “arte pura”, já que é notado o fato de a arte fauvista possuir qualidades infantis e essa característica corresponderia a uma manifestação artística “menos contaminada” (PERRY, 1998, p. 46). Nesse momento, para Henri Matisse, a arte islâmica tem forte influência no desenvolvimento de seu estilo decorativo (PERRY, 1998, p. 55). Os fauvistas Maurice de Vlaminck e André Derain também digeriam

culturas primitivas para a criação de suas obras. No entanto, no começo do século XX, foi a “Arte Negra”<sup>21</sup> o elemento que mais excitou os artistas modernos.

Vlaminck se autodeclarava o “descobridor” das esculturas africanas como sendo interessantes para a intenção da arte moderna. As circunstâncias desse descobrimento e o diálogo que se estabelece entre ele e outros pintores ilustra muito bem a importância e o valor que se passou a atribuir à “Arte Negra”:

Vlaminck teria ‘descoberto’ num bistrô de Bougival, por volta de 1907, uma escultura negra. Ele levou a estátua para o estúdio de Derain, na época seu inseparável companheiro, colocou-a num cavalete, contemplou-a e disse:

- É quase tão linda quanto a vênus de Milo!

- Não, é tão linda quanto! - respondeu Derain. (MICHELI, 2004, p. 55).

Quando a peça foi apresentada a Pablo Picasso, ele afirmou que ambos estariam incorretos: “É muito mais bonita”, disse ele, tratando da estátua.

Para o Fauvismo, em aspectos formais, interessava descobrir quais questões das obras tridimensionais africanas poderiam ser traduzidas no meio bidimensional (PERRY, 1998, p. 55). No que diz respeito ao caráter expressionista do movimento fauvista, a influência da “Arte Negra” se relacionava à enunciação das emoções, por meio da obra de arte, sem diluí-la ou fragmentá-la: “André Dérain olha para as esculturas de madeira como manifestações de uma arte pré-cultural e instintiva, diretamente ligada a emoções” (PEREIRA, 2006, p. 33).

As peças de “Arte Negra” não possuíam nenhum caráter naturalista; eram, aos olhos daqueles artistas, excitantes e desafiadoras, possuíam formas delineadas, modos mais simples e diretos, um desenho mais definido e marcado: “Os módulos plásticos negros eram escandidos, enxutos, simplificados ao máximo: largos planos, volumes definidos, deformações sumárias.” (MICHELI, 2004, p. 56). O encontro dos artistas europeus com essa “Arte Negra”, a partir desse momento, transformou significativamente o “[...] código representacional operado pela pintura e escultura modernistas” (PEREIRA, 2006, p. 29).

Tendo em mente essas características da “Arte Negra”, especialmente da cultura africana, Picasso compôs a importante obra *Les Femmes d'Alger*, de 1907. A pintura, ainda que representasse uma cena envolvendo prostitutas em um

---

21 Arte negra compreendia, nesse contexto, as manifestações artísticas de povos africanos, mas também a arte da Oceania e da Polinésia (MICHELI, 2004, p. 56).

bordel de Barcelona, não chocou o cenário da arte por sua temática, mas sim por suas características formais e estéticas, que colocam em xeque diversos conceitos até então bem estabelecidos da produção tradicional de arte. Esse óleo sobre tela, considerado a base para o desenvolvimento do raciocínio cubista, possui diversas áreas de cores chapadas, figuras angulosas e geométricas, e nenhuma ilusão intencional de profundidade ou perspectiva. Além disso, algumas das personagens no quadro se encontram como que utilizando máscaras africanas no rosto. Para o cubismo, a lição tirada da Arte Negra é “[...] sobretudo, uma lição formal. Ele foram perturbados em especial pela enérgica força de síntese que, nas máscaras e nos fetiches negros, predominava sobre todo e qualquer valor plástico” (MICHELI, 2004, p. 56).

A partir de 1907, os artistas europeus que adotavam em sua obra conceitos modernos, tomavam como certa a importância da “Arte Negra” para a realização de seu trabalho e encontravam diferentes tipos de soluções retiradas, principalmente, de modelos africanos. Para os expressionistas alemães, a influência da “Arte Negra” tem outro caráter, no entanto, relacionado, também, ao potencial expressivo subjetivo que a cultura “primitiva” possuía e poderia ser utilizado a favor da arte moderna, como explica Micheli (2004, p. 57):

O que emanava daquelas esculturas, o terror da natureza, a ameaça incessante das febres, dos ventos, dos rios em marcha através das florestas, a primitiva tristeza da morte, atingia particularmente o espírito dos expressionistas.

Então, mesmo que a influência daquilo que é “primitivo” fosse sobretudo de natureza formal e, “[...] nesse sentido, não há dúvida, a maior influência sobre os artistas europeus foi exercida pela escultura negra” (MICHELI, 2004, p. 55), é possível dispor os atrativos da “arte primitiva” em três principais ordens. A primeira é justamente a que diz respeito a soluções de caráter estético e formal. A segunda se relaciona com questões de materialidade, pois, “[...] as esculturas europeias partem da observação dos objetos, da musculatura [...], as estátuas dos negros partem de seus materiais e de acordo com suas invenções e proporções” (PEREIRA, 2006, p. 34). E a terceira ordem diz respeito à função social e mágica dessa produção, que teria como objetivo a realização de uma forma de arte mais pura e uma espécie de “reencantamento do mundo” em oposição ao racionalismo e à desesperança gerados pela sociedade industrial.

### 2.2.2 NO BRASIL

Na segunda década do séc. XX, no Brasil, vê-se tomar forma o modernismo brasileiro, que se manifesta como um “[...] repúdio às formas consagradas pelo academicismo parnasiano e naturalista” (HELENA, 1996, p. 8), mas também como uma discussão a respeito da própria identidade artística brasileira e de “[...] questões primordialmente culturais, como a da discussão da dependência brasileira das matrizes da colonização europeia” (HELENA, 1996, p. 8). Nesse momento, o fenômeno do primitivismo, no Brasil, compreende a valorização das culturas “primitivas” que compõem a identidade nacional, como povos da América pré-colonial e povos africanos que foram trazidos para o Brasil como escravos. Assim, começa-se a delinear uma das questões mais importantes que surgem do diálogo entre o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias: a identidade nacional. Esse contato do cenário da arte brasileira com as vanguardas (Impressionismo, Futurismo, Expressionismo, Cubismo e Dadaísmo) e suas renovações se realizou especialmente pelas viagens de artistas e intelectuais – como foi o caso de Anita Malfatti e Victor Brecheret – para a Europa, mas também pela leitura, no próprio Brasil, de textos e manifestos vanguardistas.

Se, na Europa, a Arte Moderna valorizava o “primitivo” como negação a tudo aquilo que diz respeito à sociedade urbana e industrializada (à exceção do Futurismo), no Brasil, é necessário salientar, o contexto não era o de uma potência industrial, tampouco de urbanização avançada. Portanto, o primitivismo no Brasil, ao contrário do europeu, se volta a um estudo introspectivo, de descoberta da própria identidade artística, ainda que embebida da mentalidade inovadora que se manifestava na produção artística europeia do séc. XX.

No Brasil também se realiza, na segunda década deste século, um movimento de renovação das artes. Entre nós, ainda que desponham influências das vanguardas europeias, ele tomará uma feição diversa, adaptada às condições culturais econômicas e políticas que nos eram peculiares. Se na Europa as vanguardas conviviam com uma sociedade de tradição racionalista, em estágio de industrialização avançada, com poderosa burguesia e em meio à convulsão bélica, os ecos que penetram o Brasil interagem com um país de tradição colonialista, largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, desenvolvimento desigual e alto hibridismo cultural (HELENA, 1996, p. 41).

Em terras brasileiras, então, o primitivismo está ligado ao resgate de uma brasilidade e dos elementos que a compõem.

A arte modernista brasileira foi recebida por grande parte do público e da crítica, no final da década de 1910<sup>22</sup> e na década de 1920, como absolutamente escandalosa e demolidora, de uma forma negativa. Os jovens artistas modernistas não raro eram chamados de “futuristas”; essa aproximação se deve justamente à relação com o caráter destrutivo da arte futurista italiana e não necessariamente por possíveis influências formais ou conceituais.

As questões iniciais que surgiram na década de 1910 entre a classe artística brasileira, e que tinham como principal objetivo a produção de uma arte genuinamente nacional que estivesse em sintonia com a produção moderna europeia, culminam com a realização da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Esse evento foi idealizado pelo pintor Di Cavalcanti e visou à apresentação das obras, ideias e conceitos artísticos relacionados ao modernismo brasileiro, bem como a renovação do cenário nacional das artes. Nas apresentações da Semana de 22, se fizeram presentes as variadas linguagens artísticas que compunham as possibilidades de produção cultural daquele contexto.

A música, durante a Semana, foi representada pela obra de Heitor Villa-Lobos, cuja produção “[...] tem inegavelmente marcas da brasilidade e de primitivismo” e tem como componentes elementos de culturas africanas, dos negros escravizados no Brasil e de culturas indígenas, nativas de terras do Brasil (RIBEIRO, 2006, p. 127). As artes plásticas, que carregavam influências formais da arte moderna europeia e negavam o naturalismo, estavam representadas nas obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Haaberg, Przymrebel, John Graz, Brecheret e Yan de Almeida Prado, enquanto a poesia, nesse momento, se manifesta especialmente como uma crítica ao parnasianismo. No dia 15 de fevereiro, uma das atrações da Semana de Arte Moderna foi a leitura do poema *Os Sapos* de Manoel Bandeira, por Ronald de Carvalho, uma crítica direta ao parnasianismo.

---

22 Um exemplo da recepção da obra modernista na década de 1910 foram as críticas realizadas à exposição protagonizada por Anita Malfatti em dezembro de 1917, em São Paulo. É possível destacar como sendo importantíssimo, até mesmo para a performance artística de Anita Malfatti nos anos posteriores, o texto *Paranóia ou Mistificação*, de Monteiro Lobato, publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917, com o título de *A Propósito da Exposição de Anita Malfatti*. Nele Lobato destila uma crítica demolidora e absolutamente negativa.

É importante salientar que a Semana de 22, embora seja fundamental para que se compreenda a produção artística do modernismo brasileiro, não representa a existência de uma proposta comum ou um projeto generalizado para a arte moderna no Brasil. O que une os artistas modernistas no evento é a recusa daquilo que viera antes, manifestado nos valores acadêmicos da produção artística tradicional. Lucia Helena esclarece que:

A Semana ecoou na imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do modernismo brasileiro, segundo Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (HELENA, 1996, p. 47).

O ímpeto criador modernista, durante a época que é chamada de “Fase Heroica do modernismo brasileiro” (1922-1930)<sup>23</sup>, está preocupado com uma redescoberta de um sentido puro do Brasil e com a incorporação, na arte, de uma brasilidade “que se encontrava na cena primordial, antes que o Brasil descobrisse ‘o nome do pai’”<sup>24</sup> (RIBEIRO, 2006, p. 132). Além disso, surge a vontade, entre os modernistas, de realizar uma arte de exportação e que não puramente consumisse os padrões europeus, mas que dialogasse com o cenário internacional e que fosse capaz de influenciá-lo, uma arte que fosse, como Oswald de Andrade explicou, como o Pau-Brasil (primeiro produto de exportação das terras brasileiras).

Ainda durante a década de 1920, foram publicados dois textos, da autoria de Oswald de Andrade, capazes de explicitar o teor da primeira fase do modernismo; eles foram lidos e influenciaram fortemente não só os modernistas brasileiros, mas também artistas estrangeiros, como é o caso de Cendrars. O primeiro desses textos,

---

23 A duração e localização cronológica da “Fase Heroica do modernismo brasileiro” podem variar de acordo com o autor que aborda esse conceito. Antônio Gilberto Ramos Nogueira, por exemplo, compreende que esse período aconteceu entre 1922 e 1924, como nos esclarece Caion Natal (2016, p. 164). Segundo essa perspectiva, a fase heroica, que trabalha com questões de ordem predominantemente estética, dá espaço, em 1925, para uma fase do modernismo brasileiro que possui maior teor ideológico. É possível ainda encontrarmos referências teóricas nas quais se considera o início da “Fase Heroica”, ou “estética”, em 1917. Os limites entre um e outro períodos do modernismo brasileiro são difusos; para os fins desta pesquisa, consideraremos que a primeira fase do modernismo tem maior expressão a partir do início da década de 1920 e dura pelo menos até meados dessa mesma década.

24 Ribeiro se refere, nessa citação, a uma cultura que ainda não estaria contaminada pelos ideais sociais e artísticos europeus e cristãos. Podem-se tomar como exemplo as tradições de povos da América pré-colonial e de povos africanos. Nesse sentido, essa “cena primordial, antes que o Brasil descobrisse ‘o nome do pai’”, trata de um estado em que essas populações, que viriam a constituir, na visão dos modernistas, uma ideia de brasilidade, ainda não haviam tomado contato com os colonizadores da Europa, portanto, desconheciam, por exemplo, a religião cristã.

cronologicamente, é o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), no qual o autor esclarece que o modernismo se apoia na miscigenação racial e na troca cultural, bem como em aspectos geográficos e culturais, que compunham a identidade nacional; além disso, Oswald abre caminho para a compreensão do caráter “Pau-Brasil” que a arte brasileira deve tomar. O escritor também conclui que, no que diz respeito à cultura, o povo brasileiro possui duas bases, sendo elas a floresta e a escola, segundo ele “Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações” (ANDRADE, 1995, p. 44). O outro texto é o *Manifesto Antropófago* (1928), que estabelece e fundamenta o conceito de *Antropofagia*<sup>25</sup> no que tange as artes no Brasil.

### 2.3 FEBRÔNIO POR SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA E PRUDENTE DE MORAIS NETO

Na produção artística e nas diretrizes conceituais do modernismo brasileiro, ao final da década de 1920 e durante a década de 1930, não obstante as divergências no que diz respeito a seus conceitos e objetivos<sup>26</sup>, é possível verificar certa influência do Surrealismo, ainda que veladamente. Desse modo, o fenômeno do primitivismo cultural, no que diz respeito à produção artística modernista no Brasil, ganhou moldes semelhantes aos dessa vanguarda europeia. Nesse sentido, existem nos discursos a respeito de Febrônio Índio do Brasil alguns elementos que vão ao encontro das questões estudadas pelos surrealistas André Breton e Benjamin Péret e, também, por Blaise Cendrars, Mário e Oswald de Andrade, no que diz respeito ao primitivismo. Para os brasileiros, esse interesse se relaciona com as discussões a respeito da identidade nacional, mas também com a valorização de um subconsciente primitivo; já no que diz respeito ao ponto de vista que tende ao Surrealismo, elementos como a violência, a sexualidade, a ausência de dicotomia – no pensamento de Febrônio – entre realidade e delírio, além de um possível emprego da escrita automática para a escritura de *As Revelações do Príncipe do Fogo* podem ter incitado o interesse da

---

25 O caráter antropofágico que a arte brasileira possuiria seria aquele de “deglutir” influências das mais diversas esferas, a fim de produzir uma arte com características próprias, que servisse, também para os fins de exportação. A antropofagia diz respeito a consumir a cultura do “outro”, seja esse “outro” externo, como as vanguardas europeias, ou o “outro” interno, como os ameríndios.

26 O Surrealismo não foi bem visto pelos modernistas brasileiros, de modo geral, já que o modernismo brasileiro possuía, em sua essência, uma busca por identidade nacional, enquanto a vanguarda surrealista é completamente avessa a qualquer discurso de teor minimamente nacionalista.

classe artística. Glauca Soares Bastos, em sua dissertação *Como se escreve Febrônio*, justifica o interesse de Blaise Cendrars por Febrônio:

Parece-nos significativo que este militante da vanguarda europeia ficasse curioso a respeito de Febrônio. Afinal, este personagem era um exemplo do que se poderia encontrar de mais exótico nos trópicos, resultado da mistura de misticismo, crime e loucura. Algo como as máscaras e pinturas africanas que serviram de inspiração aos cubistas. O que um europeu afinado com as tendências mais modernas da arte em seu continente estaria buscando em uma viagem pelo Novo Mundo senão matéria-prima para sua obra? (BASTOS, 1994, p. 9-10).

A possibilidade de *As Revelações do Príncipe do Fogo* serem uma obra proveniente da escrita automática e de que, nesse sentido, Febrônio seria um surrealista autóctone é comentada por Alexandre Eulálio, que escreveu sobre a aventura de Blaise pelo Brasil:

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, jovens intelectuais daquele momento, consideravam o livro de Febrônio exemplar autóctone do melhor surrealismo, enquanto escrita automática, transporte lírico e delírio consciente (EULALIO *apud* BASTOS, 1994, p. 10).

Prudente e Sérgio, em um diálogo transcrito para o livro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, comentam o interesse do poeta suíço por Febrônio. Em determinado momento de seu diálogo, os dois se recordam da ocasião em que adquiriram *As Revelações do Príncipe do Fogo* e afirmam se tratar de uma obra surrealista “completamente louca”, adjetiva Sérgio. Prudente ainda nos revela um possível episódio curioso da vida de Febrônio, no qual ele teria assassinado um sujeito em Niterói e transportado o crânio da vítima até Rio<sup>27</sup>:

**Prudente:** [...] Aliás, outra personagem nossa que o impressionou muito foi Febrônio Índio do Brasil. Ele [Blaise] estava aqui quando irrompeu o escândalo de Febrônio.

**Sérgio:** Cendrars ficou muito entusiasmado com o Febrônio. Tinha até o livro dele.

**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

---

<sup>27</sup> Trata-se, provavelmente, do mesmo evento ao qual Calil (2015, p. 107) se refere: “Certa vez cozinhou uma cabeça humana numa lata de banha, para obter um crânio necessário às suas experiências de tiradentes”.

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 folhee, 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.

**Sérgio:** O Cendrars ficou entusiasmado com o Febrônio, queria ver o Febrônio. Era no tempo do Washington Luís. Ele falou com Paulo Prado, que pediu a seu irmão, Antonio Prado Júnior, prefeito do distrito federal, conseguindo uma autorização especial, que era muito difícil de conseguir, para conversar com o Febrônio. Parece que ele ainda está preso hoje. Eu me lembro até que o Prudente fez um manifesto com uma epígrafe assim: "Suscitar-vos-ei grandes peixes mansos e um enorme lambari. Febrônio Índio do Brasil".

**Prudente:** Isso mesmo. Preparou-se um manifesto para sair na revista dos moços de Cataguazes, a Verde. Esse versículo dos "peixes mansos" despertou grande interesse. O Rodrigo [M.F. de Andrade] gostou muito, o Manuel [Bandeira] também. Aliás você perdeu uma página do manifesto (EULÁLIO, 1978, p. 270-271).

É notável o reconhecimento, por parte desses dois intelectuais, do potencial poético do texto de Febrônio. No trecho acima eles se referem a um dos momentos mais esteticamente interessantes de *As Revelações do Príncipe do Fogo*, o momento em que as águas da criação divina são saudadas pelo eu lírico. O Príncipe do Fogo se dirige diretamente aos mares:

[...] suscitar-vos-ei grandes peixes mansos, lindos em escamas, legar-vos-hei ilhas estacionárias para os pescadores teus, usei de clemência com os teus navegantes, dar-vos-hei innumeráveis marinhas de sal, eis ahi, ó mares, o que, o rei dos archanjos anuncia-vos: sois

bemditos desde os teus desertos profundos até onde jaz a eterna aliança na terra. (BRASIL, 1926, p.3)

## 2.4 O SURREALISMO

No Surrealismo, o discurso primitivista toma um sentido de resgatar, em relação à consciência humana, as possibilidades de imaginação, criação e pensamento, de modo geral, que a noção ocidental de progresso do sec. XX, adotando a razão como uma via de pensamento superior em relação às infinitas possibilidades de entendimento da realidade, teria suprimido.

O Surrealismo parte da constatação de que a razão puramente instrumental não possui, sozinha, capacidade de traduzir a complexidade do pensamento humano, da nossa criatividade e das nossas relações. Segundo esse entendimento, a supervalorização da razão suprime a imaginação, matéria-prima do poema. Augusto de Guimaraens Cavalcanti, em sua tese *Surrealismo no Brasil: A origem animal de deus, o púcaro búlgaro e invenção de Orfeu: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima* (2016, p. 28) estabelece que:

Para os surrealistas, o poema possui um conceito mais amplo e não se restringe ao campo literário, antes abrange outras áreas como principalmente as artes plásticas (pintura, colagem e fotomontagem). Nesse sentido, à maneira surrealista, [...] o termo poema [...] [pode descrever] um texto construído por imagens de alta carga metafórica e não adequadas a uma métrica ortopédica de critérios realistas. Realizando alusões alegóricas em nome de um racionalismo aberto, o imaginário surrealista atua através do reabastecimento de toda atividade poética, entendendo o poético para além de qualquer preocupação estética ou de gênero literário (CAVALCANTI, 2016, p. 28).

Esse discurso não se configura, no entanto, como uma simples negação absoluta do pensamento lógico ou racional, mas sim como um reconhecimento de que a racionalidade não corresponde à totalidade do potencial criativo e cognitivo da psiquê humana, de modo que qualquer atividade humana de caráter lógico “[...] seria parcial, uma vez que tomar o homem apenas como um animal racional seria limitar e subjugar suas outras capacidades psíquicas, sendo o homem não só composto de razão” (CAVALVANTI, 2015, p. 36). André Breton – que encabeçou o movimento em seus anos de maior expressão e foi autor dos dois manifestos surrealistas, além de diversos outros textos a respeito da ideologia e da poética do movimento – esclarece:

Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças, capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-las: capturá-las para, em seguida, se for o caso, submetê-las ao controle da razão (BRETON, 2001, p. 24).

O Surrealismo, em oposição ao contexto sociocultural no qual foi concebido, elaborou seu próprio projeto de sociedade, que guardava profundas relações com as teorias de Karl Marx e Sigmund Freud. A vanguarda não tinha, fundamentalmente, uma essência literária. A preocupação alçada ao nível de maior importância, por Breton, não residia no ato de produzir obras de arte, mas sim em potencializar a exteriorização das forças humanas. A aspiração do Surrealismo não era apenas por modificar a forma com que se concebe a obra de arte, mas por criar uma nova ordem de pensamento que estivesse além da razão.

Sob essa compreensão, razão e imaginação não figuram como conceitos opostos, mas como componentes complementares e de igual importância para a apreensão e participação do homem no mundo. Dessa forma, para que o projeto surrealista se concretizasse, deveria ser operada uma síntese entre essas e diversas outras ideias que foram separadas pela sociedade moderna, como, por exemplo, a da existência de uma distinção clara entre aquilo que se compreende por consciente e inconsciente. Segundo o entendimento de Breton, “A distinção [uma separação binária e polar] entre linguagem consciente e inconsciente é precária” (WILLER, 2008, p. 718). O Surrealismo deveria trabalhar na direção de um estado de pensamento não limitado a dicotomias, maniqueísmos e separações bem delimitadas; assim seria gerada, ou resgatada, uma via de pensamento na qual razão e subconsciente não se posicionam de maneira hierárquica, mas trabalham em simbiose para a criação de uma “supra-consciência”, um estado de racionalismo aberto, que estaria para além das limitações impostas pelos padrões de pensamento estabelecidos na modernidade ocidental. O projeto surrealista e sua poética trabalharam, então, para a aproximação e síntese de conceitos construídos e catalogados como opostos pelo projeto de civilização ocidental.

O interesse por povos ou indivíduos tidos como “primitivos” surge da constatação de que, entre aquelas pessoas que são avessas aos costumes da chamada civilização ocidental, ou estão à margem, do mundo racionalista da modernidade, jamais aconteceu uma separação tão radical quanto na sociedade ocidental industrializada de ideias como as de profano e sagrado, realidade e sonho,

natureza e cultura, trabalho e religiosidade, vida e arte; ou, quando essa separação existe, a linha que separa uma e outra coisas é muito tênue. O que acontece entre os “primitivos”, sob a perspectiva surrealista, é a criação de narrativas míticas, que se dão por associações livres, frutos de um raciocínio analógico, que justificam a própria realidade sem a construção de antonímias. “O que parece primordial na mentalidade mítica, para os surrealistas, é que ela antecederia à separação dos poderes do homem entre poesia, filosofia e ciência [etc.]” (CAVALCANTI, 2016, p. 38). Breton chegaria a afirmar que o principal objetivo do Surrealismo seria “[...] se manter fiel à tentativa de superar as antinomias entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente.” (GUINSBURG *apud* CAVALCANTI, 2016, p. 34).

Por tal perspectiva, o surrealismo não concebe a imagem poética como duplicadora de uma ideia: as imagens mais fortes e efetivas seriam as mais contraditórias e as mais difíceis de se exprimir, visto que abalariam simultaneamente a razão e os sentidos, fazendo participar os objetos uns dos outros por uma outra lógica de correspondências analógicas. No plano analógico, não haveria a distinção entre imaginação e real, já que seria a dimensão espaço-temporal particular da imaginação que criaria a realidade (CAVALCANTI, 2016, p. 33-34).

O Surrealismo possui, em sua essência, uma compreensão não reducionista a respeito da humanidade. A vanguarda entende o ser humano como possuinte de múltiplas necessidades não excludentes entre si. Portanto, o movimento não ignorava a erudição e a racionalidade, sabendo que elas corresponderiam a necessidades humanas fundamentais: analisar e compreender, como explica Augusto Cavalcanti (2016, p. 36). Entretanto, deve existir a consciência de que a expressão artística e a criatividade, também necessidades humanas fundamentais, se dão por vias de pensamento não científicas ou lógicas, mas emergem, como as narrativas dos “primitivos”, de livres associações. O poema, assim como as narrativas míticas, se dá por meio do raciocínio analógico.

Na investigação por novas formas de pensar e de sentir, o surrealismo procura não ignorar e nem subestimar a potente contribuição que pode ser encontrada nas culturas dos povos primitivos. O surrealismo possui um diagnóstico sobre o mundo ocidental moderno como uma civilização sem mitos, um mundo que nega a poesia. (CAVALCANTI, 2016, p. 42)

#### 2.4.2 O AUTOMATISMO PSÍQUICO

Da necessidade de libertar o pensamento das amarras racionalistas surge a importância, para o Surrealismo, do conceito de automatismo psíquico, expresso, especialmente, na prática da escrita automática, mas que permeia toda a obra artística surrealista. O automatismo é caro ao Surrealismo especialmente em seus primeiros anos. Em 1924, no primeiro manifesto surrealista, Breton define o Surrealismo como:

Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 2001, p. 40).

A escrita automática, nesse sentido, diz respeito ao processo de produção poética no qual o indivíduo deixa fluir os pensamentos advindos do subconsciente, enquanto evita a influência da razão: “[...] a escrita poética é valorizada pelos surrealistas como atividade fundamental devido à sua capacidade de escapar dos limites impostos pela razão, visto ter o pensamento primitivo como fonte analógica.” (CAVALCANTI, 2016, p. 38). Durante o exercício da escrita automática, o indivíduo passa a assistir e a contemplar o brotar dos seus pensamentos, buscando conhecer a autonomia da própria mente sem a iniciativa deliberada da razão. Trata-se, portanto, de um exercício, não de supressão da consciência de si, mas de um método para conhecer os pensamentos desse “outro” que habita a mente humana, com o qual podemos, inclusive, estabelecer diálogos; trata-se, no entanto, de um “outro” que é o próprio “Eu”, como explica Willer (2008, p. 712). A escrita automática se constitui em um complexo processo de elevação da consciência; ela exige a noção de que somos múltiplos e de que o “Eu” não se limita a um padrão fixo de pensamento.

A escrita automática corresponde a situações em que palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, porém *antes*, no momento da criação, *durante* o processo, e não só depois de o texto haver sido escrito [...] e o automatismo psíquico verbal dos surrealistas pode ser visto como caso particular de alterações da consciência associadas à criação (WILLER, 2008, p. 713).

A escrita automática se caracteriza pela experiência na qual o indivíduo adquire consciência, durante um estado alterado de consciência, do nascer dos próprios pensamentos, segundo Claudio Willer (2008, p. 713). Nesse sentido, a prática

tem semelhança com as experiências de revelação sobrenatural que resultam em escritos místicos, como é o caso de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Trata-se de uma situação de inspiração, em que, muitas vezes, o autor não compreende o curso do pensamento que o levou a obter determinado produto poético. Experiências como as de iluminação, êxtase, visões, alucinações e revelações são, em certa medida, correspondentes às do automatismo. Willer (2008, p. 714) nos explica que “Não é a escrita espontânea da geração *beat* que deve ser aproximada à escrita automática, mas sim, experiências assemelhadas à revelação”. Ele ainda dá o exemplo de uma situação desse tipo:

Uma delas é a que Guinsberg celebrou como sua ‘iluminação auditiva da voz de William Blake simultaneamente com a visão da eternidade’ de 1948; um estado de êxtase ou alucinação, durante o qual ouviu a voz de Blake dizendo os poemas que ele lia enquanto se masturbava distraidamente, acompanhado por uma sensação de beatitude e pela percepção aguda da paisagem urbana vista da janela de seu apartamento no Harlem (WILLER, 2008, p. 714).

É necessário reiterar que tais exercícios possuem como fundamento a noção de que a separação entre a realidade objetiva e a realidade percebida pelo sujeito (aquela na qual as visões, revelações e alucinações acontecem) é precária. No Surrealismo, essas duas realidades coexistem em pé de igualdade e trabalham mutuamente para a composição da complexidade da psiquê humana. O automatismo psíquico, enquanto componente protagonista do Surrealismo, especialmente em seus primeiros anos, tem também como item de primeira importância, a necessidade de realizar a síntese entre essas dicotomias virtualmente separadas.

Por esse raciocínio, visões e alucinações equivalem ao automatismo, e vice-versa. Ganham estatuto de percepções reais, íntegras. Para o surrealismo, o visionário alucinado efetivamente vê; ou, no automatismo verbal, de fato ouve (WILLER, 2008, p. 718).

Entretanto, salientemos também que nem todo exercício de automatismo psíquico, com teor de revelação mística, pode ou deve ser considerado uma experiência surrealista. Tomemos como exemplo a psicografia ou a incorporação espírita, que, embora tenham caráter de revelação e de automatismo, estão distantes do projeto surrealista, no sentido de que, no espiritismo, a personalidade da inteligência que se comunica através do médium é dissociada da personalidade psicológica do próprio médium, enquanto o que o Surrealismo propõe é nada menos

que a unificação dessa personalidade e a compreensão de que essa inspiração, ou esse “outro” desconhecido, é o próprio “Eu” e não uma inteligência alheia àquele que a expressa. André Breton nos esclarece que:

Toda a experimentação em curso seria de natureza a demonstrar que a percepção e a representação – que para o adulto ordinário parecem opor-se de uma maneira tão radical – não devem ser tidos senão como produtos da dissociação de uma faculdade única, original da qual a imagem eidética dá conta e da qual se reencontram traços entre os primitivos e as crianças (BRETON *apud* WILLER, 2008, p. 718).

Willer também destaca que nenhum texto “automático” é completamente desprovido da personalidade consciente de seu autor. Isso quer dizer que, entre os textos compostos em estado de automatismo psíquico, ainda se observa características autorais. Segundo ele, “[...] a escrita automática não é um mundo à parte, com relação ao restante da criação dos autores que a praticam.” (WILLER, 2008, p. 712). Nota-se, nos textos automáticos, elementos como vocabulário, estilo de escrita e presença de temáticas que são recorrentes nos demais textos de mesmo caráter e também incidem em textos não provenientes da escrita automática. Assim, não existem textos que sejam exclusivamente fruto do automatismo, como também não existem textos “pensados” que não sofram influência da “inspiração”. Willer explica:

Assim como seguidores do instinto, espontaneidade e intuição não se abandonaram de modo integral, abdicando da reflexão consciente, reciprocamente, autores de uma escrita “pensada” também não o foram de modo exclusivo. (WILLER, 2008, p. 711)

#### 2.4.3. APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

Quando compreendemos as aproximações e, em alguma escala, as equivalências entre o automatismo psíquico e as experiências de revelação<sup>28</sup>, não é surpreendente que alguns intelectuais brasileiros chegassem a afirmar que Febrônio Índio do Brasil era um verdadeiro surrealista autóctone.

Ao que se pode concluir, por meio do diálogo entre Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, transcrito por Alexandre Eulálio (1978), esses

---

<sup>28</sup> Me refiro a revelação no sentido de uma inspiração mística, por vezes de caráter divino, como foi a de Febrônio Índio do Brasil com relação àquelas visões que o levaram a produzir seu livro.

dois intelectuais adquiriram *As Revelações do Príncipe do Fogo* antes mesmo da repercussão dos assassinatos de 1927. Algum tempo depois, Sérgio e Prudente teriam ficado surpresos ao reconhecer, nos noticiários policiais, o homem que lhes vendera o fascículo. O fato é que o livrinho de capa verde, em estilo bíblico, havia fascinado os dois escritores. É possível que, já na ocasião da compra, eles tenham concluído que se tratava de uma obra proveniente da escrita automática, sem grandes reflexões a esse respeito. Tal pensamento seria respaldado por certa parte da comunidade artística, incluindo Blaise Cendrars, cujo interesse por Febrônio parecia ser mais etnográfico que artístico propriamente dito. Ainda que o livro de Febrônio não necessariamente possa ser considerado “Surrealista” em uma perspectiva baseada na elaboração de André Breton a respeito do termo, não há de se negar que o posicionamento dos dois intelectuais brasileiros haveria de ser significativo com relação à recepção da obra de Febrônio no meio cultural.

*As Revelações do Príncipe do Fogo* apresenta alguns elementos que correspondem àqueles apontados pelos surrealistas como característicos da escrita automática, além de outras aproximações com o surrealismo: uma delas reside na opção, por parte do autor, pela fragmentação da narrativa em uma estrutura que carece da organização cronológica linear. Essa opção parece se assemelhar, senão em sua ontologia, em sua forma, às experiências envolvendo a utilização da técnica da montagem. *As Revelações*, em sua estrutura, não apresentam uma exposição linear de fatos ao compor a narrativa; antes, opta por blocos de texto sem conexão imediata com os que os sucedem e os que os precedem. Dessa forma, a leitura pode ser realizada em qualquer direção, não existe relação de causalidade entre uma parte e outra e cabe ao leitor montar o quebra-cabeças proposto pelo escritor. Assim são, também, algumas obras que ajudaram a sedimentar o Surrealismo na Paris do início do séc. XX, como *Nadja* de André Breton e *O Camponês de Paris* de Louis Aragon.

Febrônio, assim como outros indivíduos que foram considerados interessantes pelos surrealistas, apresenta, em sua forma de pensar e em seu comportamento, uma separação relativamente menos delineada entre o sonho, a imaginação e a realidade compartilhada com outras pessoas. A realidade, para ele, escapava de uma visão comum dos fatos. Tratava-se, em partes, de uma realidade tida como delirante, na qual ele mantinha contato com divindades e era portador de uma mensagem que traria a salvação à terra.

Esse “primitivo” brasileiro poderia ser considerado, segundo esse raciocínio, uma personificação da ideia surrealista de ausência de limites entre consciente e subconsciente. A forma com a qual Febrônio entendia a realidade estava em consonância com a sua mitopoética. Essas questões reverberam, inclusive, na decisão judiciária que o internou no Heitor Carrilho, de modo que a premissa da qual partiu o diagnóstico médico era a de que Febrônio seria completamente alheio à gravidade de seus atos. Mas o que o alçou à posição de surrealista não foi exclusivamente seu comportamento, também não foi apenas sua capacidade de não enxergar a distinção entre a realidade compartilhada e aquela que acontecia em seus delírios. Febrônio foi percebido como poeta mesmo antes de se tornar conhecido por sua condição mental.

*As Revelações do Príncipe do Fogo* foram tidas como obra surrealista, é possível aferir, por ser justamente o fruto de uma revelação, uma experiência que pode ser aproximada ao processo de escrita automática surrealista. A primeira versão do livro seria uma compilação de manuscritos. A escrita de *As Revelações* foi, se não automática, sem dúvidas, inspirada. Assim foram, também, algumas obras de surrealistas que de fato participaram da vanguarda europeia, como explica Claudio Willer (2008). Me refiro aqui à inspiração no sentido de uma necessidade de externalizar um conjunto de pensamentos ou de sentimentos como um ímpeto poético, um estado mental almejado pelo Surrealismo, que permitiria a vazão dos elementos presentes no subconsciente, ou no inconsciente, para o poema.

Na publicação de Febrônio, o que se encontra é uma complexa mitopoética. Ele atribuía a inspiração que estimulou sua escrita a entidades que lhe seriam alheias. Nesse sentido, apesar de *As Revelações do Príncipe do Fogo* terem sido reveladas quando Febrônio estava sob um estado alterado de consciência, elas foram tidas pelo próprio escritor como vivência mística, aproximando-as das experiências tidas como espíritas, na qual o indivíduo identifica a entidade que produz o texto, ou se comunica através dele, como externas a ele próprio. Esse fator não corresponde ao projeto surrealista.

Febrônio teve a Bíblia como um de seus objetos de leitura mais especiais. Seu repertório textual se mostra impregnado de referências litúrgicas, não apenas de textos bíblicos, mas também de orações tradicionalmente católicas. O imaginário do “Filho da Luz” estava repleto de composições da tradição religiosa cristã: ladainhas e textos ritualísticos repletos de musicalidade. A cadência do texto, na situação das

tradições religiosas, tem diversas funções, uma delas é a didática, considerando-se que boa parte dessas orações é ensinada e aprendida oralmente. A declamação musicada dos textos religiosos é praticada tanto nos rituais eclesiais quanto no âmbito privado das orações individuais ou em família.

Como Claudio Willer (2008) estabelece, não há texto feito de maneira automática que não tenha influência do imaginário consciente de seu autor; dessa forma, não é arriscado afirmar que Febrônio, que sem dúvida conhecia orações como o *Salve Rainha* e a *Ladainha de Santa Ana*, acabou por adotar o lirismo de tais composições em sua obra. É possível concluir que tal adoção aconteceu, em determinados momentos, de maneira deliberada e, em outros, de maneira automática. O texto de Febrônio é, em seu âmago, um texto religioso. Não fosse ele um assassino, poderia ter sido o profeta de um novo braço do cristianismo, o “Filho da Luz” possuía carisma para tanto. O texto a seguir é a oração tradicional católica do *Salve Rainha*, seguida da oração à Estrela do Oriente, escrita por Febrônio.

#### **Salve Rainha**

Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,  
 Vida, doçura e esperança nossa, salve!  
 A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva.  
 A Vós suspiramos, gemendo e chorando  
 neste vale de lágrimas.  
 Eia, pois, advogada nossa,  
 Esses Vossos olhos misericordiosos  
 A nós volvei,  
 E, depois desse desterro,  
 Mostrai-nos Jesus, bendito fruto do Vosso Ventre.  
 Ó Clemente, Ó Piedosa, Ó Doce Virgem Maria.  
 Rogai por nós Santa Mãe de Deus,  
 Para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém.”<sup>29</sup>

#### **Estrela do Oriente**

Salve, Estrela do Oriente, Rainha da eternidade, mãe de misericórdia, vida e doçura, esperança nossa; salve, ó Estrela do Oriente a nossa vida; salve os allidados filhos de eva, a vós suspiramos, gemendo e chorando, neste valle de lagrimas, eia, pois; advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei e depois desse desterro mostrae-nos o Oriente, bemdito fructo do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre virgem Estrela do Oriente, rogae por nós santa mãe do Oriente, para que sejamos dignos das promessas do senhor Deus-Vivo, o Omnipotente Santo Creador – Amém. (BRASIL, 1926, p. 57).

---

29 Trata-se de um texto católico tradicional, essa versão foi copiada do seguinte endereço: <https://oracaosalverainha.com/>, acessado no dia 09/09/2020.

A oração é seguida pelo seguinte texto:

Eis aqui, ó minha filha, a santa prece que deveis oferecer à virgem no giro da Luz que, quando creei Eva a rogo de Adão revelai-a dizendo: n'aquela clarão que viaja existe uma Virgem, a qual é digna de harmonioso louvor por ser de tua criação a fiel testemunha; sê pobre, ó minha filha; sê forte a tua mente, medita aqui; o teu Creador é um anjo innocente; na força de uma vontade, a virtude de uma virgem; na gratidão de uma Princesa, a corôa de grande Rainha; o que testifico e dou testemunho.

Eu, o Real Príncipe dos Principes Oriente, capitão de armas, general de batalha em missão á terra. (BRASIL, 1926, p. 57).

O canto inferior direito da página é assinado pelo “Santo-Guerreiro”.

## 2.5 A RECEPÇÃO DE FEBRÔNIO POR MÁRIO DE ANDRADE

Para que se possa identificar os objetos de interesse artístico que o modernismo brasileiro percebeu em Febrônio, o analisaremos sob a ótica daquele que foi, sabidamente, um leitor fascinado de *As Revelações do Príncipe do Fogo*: Mário de Andrade.

O que, afinal, Mário de Andrade considerou interessante em Febrônio e em seu livro? É possível, inclusive, que se questione o porquê de seu interesse por esses elementos. Algumas respostas podem ser encontradas caso se tome como objeto de estudos a compreensão de Mário a respeito daquilo que seria “primitivo” e da importância que esse conceito tem para sua produção literária e que, por conseguinte, exerce influência sobre toda a produção artística modernista no Brasil.

Como já foi estabelecido, a arte modernista brasileira, ao mesmo tempo que bebia de fontes europeias no sentido de consumir suas influências formais e conceituais, tinha, em sua essência, uma preocupação com a descoberta ou a formulação de uma identidade artística nacional que seria capaz de produzir uma arte genuinamente brasileira, passível de exportação. Para que isso pudesse acontecer, na concepção de Mário de Andrade, a arte brasileira deveria adquirir vida própria, se libertando dos moldes acadêmicos estabelecidos pelas escolas europeias. A produção nacional de arte, então, deveria realizar uma caminhada que partiria de um âmbito particular, que compreende as culturas locais, regionalismos, sincretismos, miscigenação racial, e adquirir um caráter universal. Isto é: ao passo que se considera a brasilidade, deve-se criar uma arte universal: “A razão está com aquele que

pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo” (ANDRADE *apud* NATAL, 2016, p. 162).

O que Mário e outros modernistas brasileiros fizeram foi, segundo o professor Caion Natal, utilizar das influências de vanguardas europeias para compreender, de acordo com suas especificidades, a realidade brasileira (NATAL, 2016, p.162). Natal nos explica também que a concepção de arte de Mário de Andrade ia ao encontro de um entendimento expressionista desse conceito, já que, para o poeta, a arte poderia ser considerada como um meio condutor para a expressividade do artista, sendo esse um sujeito que deforma a natureza a fim de despertar afeto no espectador: “Por conseguinte, no artefato artístico conjugar-se-iam dois planos: a experiência subjetiva imediata e a razão objetiva que modela a sensação primeira, fazendo-a reconhecível como expressão.” (NATAL, 2016, p. 166).

A experiência subjetiva imediata seria fruto do elemento que une todos os homens, e que, portanto, seria também o denominador comum entre as culturas que compõem a brasilidade e a arte erudita, além de estabelecer a ligação entre o homem do passado e o homem do presente: o subconsciente.

Fazendo valer suas leituras freudianas, [Mário de Andrade] concebia as artes pretéritas e hodiernas baseadas sobre um fundo comum, que seria o subconsciente. Atuante em todas as épocas e lugares, o subconsciente seria o mecanismo responsável pela capacidade expressiva do homem. Mário chama esse fundo de ‘primitivo’” (NATAL, 2016, p. 166-167).

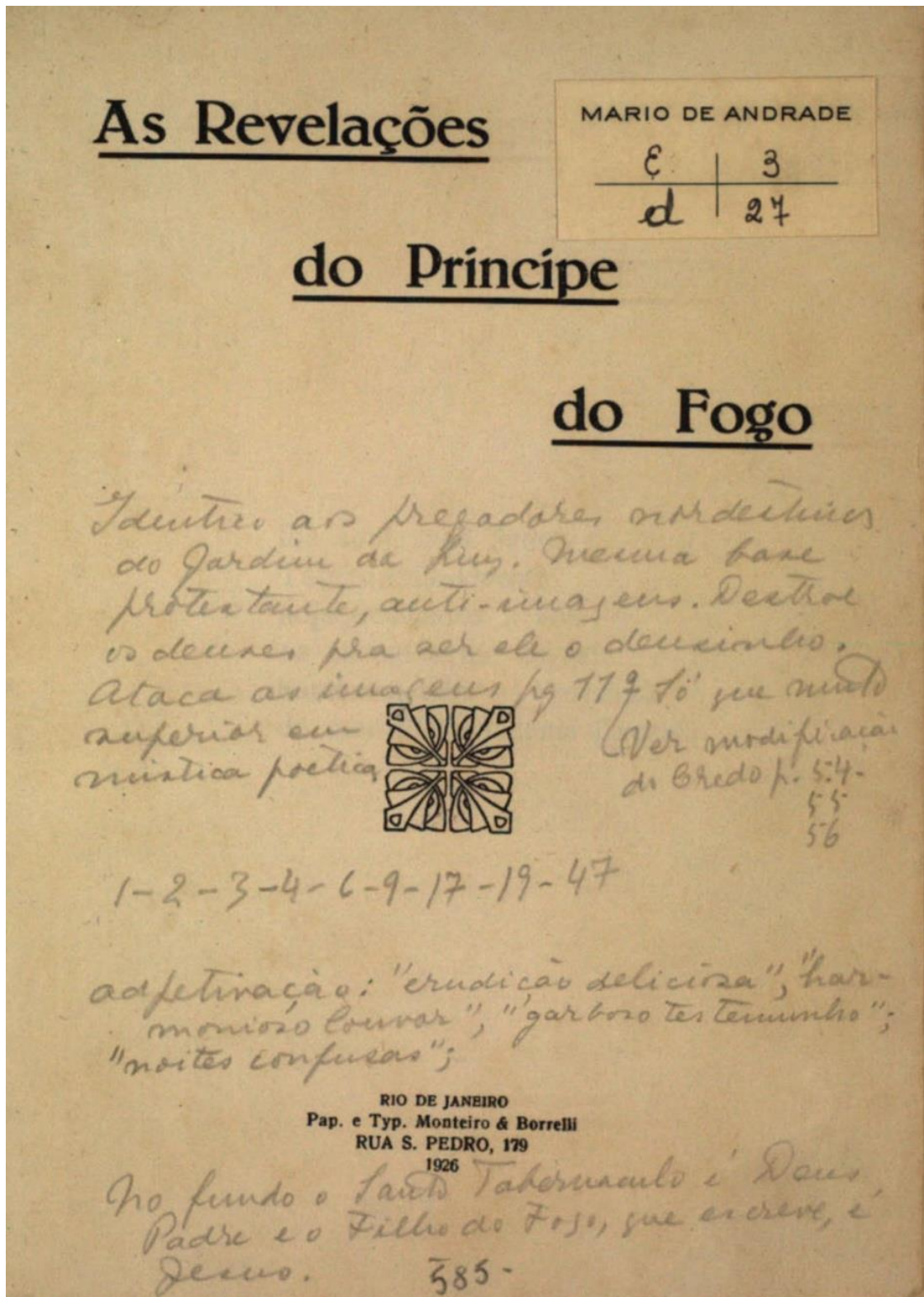
Isso posto, é possível compreender que o trabalho expressivo, realizado pelo artista, seria o responsável por operar a síntese entre o instinto (aquilo que é primitivo, proveniente do subconsciente) e a razão, “[...] entre o impulso anímico individual e técnicas anônimas de composição” (NATAL, 2016, p. 166). Enquanto o “primitivo”, na concepção marioandradina seria o princípio a unir passado, presente e futuro numa tradição universal.

O modernismo marioandradino era ambivalente: consistia no respeito a um impulso criativo primitivo, a um modo espontâneo de compor, ligado diretamente à alma profunda, e na habilidade técnica do artífice, em sua intervenção crítica sobre a matéria, no trabalho consciente e na pesquisa infrene por novas soluções.” (NATAL, 2016, p. 167).

É possível concluir, partindo desse entendimento, que o valor que Mário de Andrade encontra em Febrônio Índio está relacionado à necessidade de se compreender o subconsciente primitivo do homem genuinamente brasileiro. As *Revelações do Príncipe do fogo*, nesse sentido, representa a síntese da concepção de mundo de uma mente cujo subconsciente está recheado daquilo que, na visão dos modernistas, compunha a identidade nacional do Brasil, elementos como: a miscigenação dos diversos grupos étnicos que formaram a população do nosso território e o sincretismo religioso. Sob essa perspectiva também é possível considerar que os atos criminosos de Febrônio, que provêm de seu entendimento místico do mundo, são a expressão extrema de seu ímpeto primitivo. Os assassinatos de 1927 representariam instinto criador primitivo elevado a sua potencialidade máxima; eles, juntamente ao livro de Febrônio, representam a manifestação material do subconsciente primitivo presente em todos os homens.

Isso não quer dizer, no entanto, que não existisse um meticuloso planejamento, por parte de Febrônio, para a realização tanto de seus crimes quanto de seu livro. Suas realizações não só eram detalhadas previamente, como também possuíam complexas narrativas que se justificavam mutuamente. Evidencia-se, dessa forma, nas práticas de Febrônio, o uso de instrumentos advindos do exercício da razão para tornar reais impulsos de origens irracionais, além de representarem a manifestação material do subconsciente “primitivo”. O interesse de Mário por Febrônio está, então, relacionado à valorização de um imaginário brasileiro ainda que subconsciente.

Figura 2 – Página de *As Revelações do Príncipe do Fogo* com anotações de Mário de Andrade



Fonte: *As Revelações do Príncipe do Fogo* (1926, s.p.), digitalizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB - USP)

Na folha de rosto de *As Revelações do Príncipe do Fogo* aqui reproduzida (Figura 2), é possível que se leia as seguintes palavras anotadas a próprio punho por

Mário de Andrade: “Idêntico aos pregadores nordestinos do Jardim da Luz. Mesma base protestante, anti-imagem. Destroe os deuses para ser ele o deusinho. Ataca as imagens pg. 11º. Só que muito superior em mística poética. Ver modificação do credo p. 54-55-56.”. Mais abaixo, o modernista anota: “Adjetivação: ‘erudição deliciosa’, ‘harmonioso louvor’, ‘garboso testemunho’; ‘noites confusas’;”. Por fim, se lê: “No fundo o Santo Tabernaculo é Deus Padre e o Filho do Fogo, que escreve, é Jesus”.

As anotações de Mário de Andrade em seu volume do livro de Febrônio indicam que o escritor considerava a obra do “Filho da Luz” formalmente interessante. A influência de diversos tipos de linguagem na escrita de Febrônio parece ir ao encontro da proposta literária marioandradina. Em *As Revelações do Príncipe do Fogo*, a linguagem lírica compõe um texto fascinante, repleto de expressões e termos criados ou apropriados por Febrônio que se repetem no decorrer da obra, criando ritmo. É o caso do trecho: “Eu, o Real Príncipe dos Príncipes – o Filho do Sol vivo do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céu; o que, testifico e dou testemunho d’esta grande bemaventurança”, uma espécie de sentença formatada em um parágrafo que finaliza quase todos os pseudo-capítulos do livro.

As anotações de Mário de Andrade em seu exemplar do livro de Febrônio exaltam as características formais dos versos, o escritor anota e destaca, na folha de rosto: “Adjetivação: ‘erudição deliciosa’, ‘harmonioso louvor’, ‘garboso testemunho’”. Em suas considerações, Mário também procura identificar as influências de Febrônio em alguns trechos de seu texto, no sentido de compreender o estilo de escrita utilizado e decifrar a gênese do pensamento místico ali destilado.

## 2.6. CRIAÇÃO DO MITO DE ORIGEM

No Brasil, durante o século XIX e o início do século XX, a redação e, especialmente, a publicação eram instrumentos restritos a uma parcela muito pequena da população. Isso se deve, em partes, a uma tentativa das classes dominantes de silenciar qualquer possibilidade de construção de narrativas que evidenciassem pontos de vista de pessoas cujas origens e fenótipos eram semelhantes aos de Febrônio. Apesar das dificuldades impostas pelo cenário social e político, escritoras, escritores e, de modo geral, intelectuais negras e negros contribuíram indispensavelmente para a cultura brasileira mesmo durante esse período, é o caso de Maria Firmina dos Reis, Cruz e Souza, Lima Barreto, Luiz Gama

e Machado de Assis. Ainda que existam exemplos de pessoas negras que, em vida, receberam reconhecimento enquanto grandes escritores e intelectuais, a **tendência** era de que o discurso dos brasileiros afrodescendentes e dos africanos, a priori, fosse visto como menos importante ou de menor valor. Vale salientar que aos negros, “[...] de acordo com a legislação vigente em todo período colonial e extensiva ao século XIX, não caberia escrever, publicar ou mesmo falar de si ou de seu grupo”, herança que ecoa até hoje e era ainda mais evidente no início do século XX (SOUZA, 2005, p. 65).

Devemos observar a constatação de que o autor de *As Revelações* vivera a **maior parte** de sua vida às margens do conjunto de normas que regem as vidas da **maior parte** das pessoas. Não foi com o advento de seu livro que suas palavras passaram a ser consideradas incompreensíveis e de pouco valor. Quando ainda gozava de alguma liberdade, vivera de modo errante, entre abusos familiares, aplicações de pequenos golpes, passagens pela polícia e hospitais psiquiátricos. Ficou encarcerado e isolado durante a maior parte do período em que viveu. Era pobre, preto e “louco” no Brasil do início do século XX. Apesar disso, em 1926, publicou *As Revelações do Príncipe do Fogo*, sua obra única, um livro de conteúdo e linguagem apocalípticos, uma escritura que queria que fosse lida até pelo papa.<sup>30</sup> A desobstrução do caminho entre autor e leitor, proporcionada pela venda ou distribuição independentes, sem que se recorra necessariamente à comercialização por um terceiro, tornar-se-ia um recurso relativamente popular nos círculos literários brasileiros apenas em meados da década de 1970. Febrônio, no entanto, não era um literato, era o bastião de uma crença segundo a qual parte da sua missão era anunciar a palavra de um “Deus-vivo”. Dessa forma, o “Filho da Luz” adota, para tornar seu livro conhecido, este *modus operandi*: o próprio autor vendia ou distribuía a obra, dispensando qualquer intermediário.

Uma fala de Febrônio quando inquirido na 4<sup>o</sup> delegacia, registrada pela *Gazeta de Notícias* do dia 11 de setembro de 1927, evidencia que seu livro explica a razão de ser de sua “seita”, mas “[...] nem todos ou melhor, na atual geração ninguém está ao alcance de compreendê-las”. E embora não tenhamos a pretensão de compreender o livro por completo, isto é, não pretendemos lhe esgotar os sentidos,

---

<sup>30</sup> Conforme depoimento à *Gazeta de Notícias* de 11 de setembro de 1927.

nos propusemos a realizar algumas incursões pelo seu texto e decifrá-lo, ainda que parcialmente.

As palavras de Febrônio foram, pela imprensa e pelo saber médico, recebidas como incompreensíveis. Mas evidências documentais talvez nos apontem que, da perspectiva do autor, se as suas palavras são incompreensíveis, isso se deve mais à falta de capacidade de entendimento dos leitores do que a inabilidade do escritor. Este, ao contrário, se mostra orgulhoso e seguro, ao menos nos relatos despedaçados pelas páginas da imprensa, por meio das quais entrevê-se algum fragmento de seu discurso próprio. Um texto figura no *Correio da Manhã* de 4 de setembro de 1927 e a fala é atribuída a Febrônio: “Eu sou autor de um livro doutrinário! Não sou, portanto, um fútil, um banal”, mas era – antes da notoriedade que ganhou por meio dos assassinatos e, portanto, da rotulação como “louco” – um banal aos olhos de seus contemporâneos. Citando-o, a folha continua: “Sou um predestinado e estou na terra para cumprir uma missão divina que me foi confiada por quem o pode fazer”.

Por que, afinal, escrevia? Se lhe fosse perguntado, Febrônio possivelmente responderia que escrevia porque não tinha outra alternativa. Porque lhe foi ordenado pelo anjo Gabriel, ou por uma mulher loira que lhe aparecera em visões. Bastar-nos-ia a perspectiva do autor, mas a essa não temos acesso senão pelos fragmentos de sua fala submetidos a outras penas.

Embora existam pontos de contato entre *As Revelações do Príncipe do Fogo* e as obras surrealistas ou as experiências de escrita espontânea da geração *beat*, talvez seja mais adequado buscar as aproximações com textos de teor religioso, como o *Ecce Homo*, conjunto de orações escrito pelo artista do Brasil Colônia Eusébio de Mattos, uma vez que o livro de Febrônio não foi concebido como um romance ou como uma experiência intencional de escrita automática, mas como uma mensagem religiosa. Todavia, ainda assim o texto de Febrônio é um tanto peculiar e não cabe em um modelo tradicional de texto religioso católico, mesmo que faça uso de determinadas formas pré-estabelecidas vez ou outra, como quando reescreve os versos de *Salve Rainha* ou do *Credo*. A ininteligibilidade da escrita de Febrônio, foi tida por ele não como um ônus de seu trabalho, mas como um caráter esfíngico a ser orgulhosamente ostentado. Mas o que é mais latente e pode dizer-nos mais sobre as motivações por trás da escritura de *As Revelações* é a experiência de Febrônio enquanto “receptor” da obra, isto é: a história do livro possui características que a aproximam de experiências místicas. A recepção das revelações do Arcanjo Miguel e

da “moça loira” seria análoga a muitas experiências místicas que trazem consigo o sinal de um certo “conhecimento” que não é acessível pelas vias racionais. Portanto, a transmissão desse conhecimento a terceiros não se dá senão dotada de um caráter enigmático e, por vezes, ambíguo.

Thévoz (*apud* DANTAS, 2009, p. 123) esclarece que é comum que textos por vezes até mesmo ilegíveis sejam compostos por vítimas do sistema psiquiátrico; pode tratar-se também de uma resposta à etiqueta psiquiátrica que transcorre dos textos médicos, trava-se uma verdadeira “guerra do verbo”. Existem diferenças essenciais entre o “louco” que redige textos na condição de interno em uma instituição psiquiátrica e o presidiário que escreve, mas é possível conjecturar a respeito de como, em alguma medida, o mesmo raciocínio se aplica a Febrônio, que, tido posteriormente como louco, se encontrava provavelmente no presídio de Dois Rios, sendo definido por saberes a ele estranhos no momento em que escreveu ou concebeu ao menos parte seu livro: a criminologia e o direito.

*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. De acordo com Levi-Strauss (1989, p. 32) a bricolagem é o *modus operandi* da mitopoética. Isso significa que, para a composição de um certo conjunto, de um todo – que, no caso de Febrônio, era seu livro – o *bricoleur* pode dispor de materiais ou fontes, enfim, de um repertório extenso, porém heteróclito e limitado. Se vê, portanto, inclinado a compor esse “todo” tendo como matéria-prima fragmentos, resíduos de outros conjuntos. O composto mitopoético é realizado por meio de peças que apenas são ressignificados à medida que fazem parte de um novo conjunto.

Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem a mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 32).

O resultado acaba, portanto, de certa perspectiva, refém do repertório. O *bricoleur* não trabalha segundo um itinerário pré-definido e não submete sua produção à aquisição de novos materiais:

[...] [o bricoleur] ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas [as tarefas que intenta executar] à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os meios limites (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 33).

Febrônio, para a feitura de seu livro, se apropriou, como veremos, de elementos da Bíblia: compõe seu texto por meio de peças relativamente dispersas no antigo e no novo testamento. Seu livro é contaminado fortemente pela leitura do livro cristão, que o influencia tanto no que diz respeito ao seu vocabulário quanto aos elementos míticos que constrói. Trata-se de uma *bricolage* de ideias.

## 2.7. OS DUPLOS DE FEBRÔNIO

Quando adultos, adotamos com bastante segurança a noção de que somos seres unos, indivíduos, de que somos dotados de uma determinada personalidade e essa define “quem nós somos”. Entretanto, a psicologia já nos revela que a síntese do *ego* não é um dado estabelecido no início da vida do ser humano; constata-se que, a princípio somos, na verdade, uma:

[...] coleção incoerente de desejos [...] e a primeira síntese do *ego* é essencialmente o *alter ego*, ela é alienada. O sujeito humano desejante se constitui em torno de um centro que é o outro, na medida em que ele lhe dá a sua unidade, e o primeiro acesso que ele tem do objeto, é o objeto enquanto objeto do desejo do outro (LACAN *apud* DANTAS, 2009, p. 59).

Ainda quando a cognição humana amadurece para a vida adulta, permanecemos dotados de múltiplas vozes que habitam nossas mentes. Trata-se daquele “outro” ou “outros” com quem se conversa no nível mais íntimo possível, portanto, “[...] a ideia de um *ego* invulnerável, rígido, não passa de um ideal” (DANTAS, 2009, p. 60).

A mitopoética de Febrônio apresenta seus duplos. “O duplo é tido, pelo discurso psiquiátrico, como alucinação especular, como esquizofrenia ou como paranoia; enfim, como uma forma de loucura” (DANTAS, 2009, p. 59). Todavia, o duplo pode ser definido como esse “outro” ou “outros” que, na verdade, são o próprio “Eu”. Edgar Morin (1970) afirma que o duplo está constantemente presente na cultura humana, representado nas imagens de fantasmas e espíritos. Ele é essencialmente esse elemento imaterial que habita o componente humano a que, tardiamente,

daríamos o nome de “mente”. A noção do duplo enquanto entidade fantasmagórica não o coloca, no entanto, no lugar de uma representação ou reprodução *post mortem* de um indivíduo falecido; ele nos acompanha durante toda nossa existência. O duplo permanece sempre na companhia do humano,

[...] duplica-o, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência cotidiana e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco, no seu pênis e até nos seus gases intestinais (MORIN, 1970, p. 126).

O duplo está ativo quando o vivo dorme e sonha; é, em essência, um espectro que habita nosso corpo e ajuda a compor a identidade. Em suma: conhecemos as narrativas que se estendem até a contemporaneidade sobre fantasmas e espectros, sobre entidades que são compostas de fragmentos da identidade de pessoas que já viveram. Ora, se é possível que um fantasma, ou uma sombra, se desconecte de um corpo e venha assombrar o mundo dos vivos, isso significa que, de alguma forma, em algum momento, essa sombra esteve conectada ao corpo do vivo que se tornou um defunto. Mas essa sombra não é exatamente uma “essência” do indivíduo, ou seja, não possui precisamente a mesma identidade apresentada pelo vivo, tampouco é meramente uma reprodução dele ou uma cópia fiel desse sujeito que se dissocia de seu corpo após a morte, não! Tem-se aí o duplo. Morin (1970, p.128) esclarece:

Compreende-se agora que o suporte antropológico do duplo, através da impotência primitiva de se representar a aniquilação, através do desejo de superar o obstáculo empírico da decomposição do cadáver, através da reivindicação fundamental da imortalidade, seja o movimento elementar do espírito humano que inicialmente não postula nem conhece a sua intimidade senão exteriormente a si. Efetivamente, não nos sentimos, não nos ouvimos e não nos vemos inicialmente senão como “outro”, isto é, projetados e alienados. Portanto, as crenças no duplo apoiam-se sobre a experiência original e fundamental que o próprio homem tem.

A leitura de *As Revelações* pode mostrar que a síntese do ego, em Febrônio, talvez não tenha ocorrido da mesma forma que na maior parte das pessoas. Permanecem nele capacidades e possibilidades de compreensão e interpretação do mundo e de si que tendem a adormecer em boa parte dos indivíduos. O produto da revelação mística recebida por Febrônio dá a conhecer ao menos dois personagens, por assim dizer, que podem ser considerados seus duplos: ao longo de sua obra, sua

identidade flui, confunde-se com as dos duplos: o “Menino-Vivo Oriente” e o “Real Príncipe dos Príncipes”, como veremos a seguir.

### 3 O APOCALIPSE MALDITO

“E vi um anjo forte, bradando com grande voz:  
Quem é digno de abrir o livro e de desatar seus selos?”  
(Apocalipse, 5:2)

#### 3.1 COMO ADENTRAR O LIVRO DE FEBRÔNIO?

A leitura e a interpretação do livro de Febrônio Índio do Brasil que nos propomos realizar e apresentar nesta dissertação sucede o entendimento de que, para se apreender sob um viés poético qualquer criação, não basta que seja feita uma investigação enciclopédica da trajetória de seu produtor enquanto indivíduo, a fim de mapear quais pontos da formação de suas subjetividades resultaram na obra em si. Por isso, pretendemos aqui tecer as ligações entre vida e obra de forma recíproca. Estabelecemos os dados biográficos de Febrônio, mesmo cientes das ressalvas com relação a sua linearidade e precisão, pois os consideramos importantes para a compreensão de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Todavia, ao partirmos da obra propriamente dita, como intentamos nesta parte final da dissertação, é possível que sejam descobertas entradas pelas quais se pode aventurar em busca das investigações que realmente inquietavam seu produtor, e, para além disso, notar como a própria produção de sua escritura possui potência que transcende a figura do sujeito que a produz, ainda que essa produção seja, de alguma forma, a vocalização das subjetividades dele. Assim, abre-se um campo de pesquisa que, quando acessado, permite o entendimento do discurso apresentado pela própria produção artística como um apelo à nossa imaginação.

Em alguns casos é possível mesmo afirmar que o entendimento da vida de um artista ou produtor, e de sua compreensão de mundo, só se pode fazer de modo mais profundo, quando analisada a existência do sujeito sob o viés da própria obra, mesmo que a recíproca também possa ser verdadeira. Esse é o caso de Febrônio Índio do Brasil. Sua cosmovisão, a mesma que o levaria, infelizmente, a cometer os assassinatos de 1927, foi reconhecida entre seus contemporâneos como “desviante”. Ele objetivamente não experienciava a realidade sob os mesmos olhares, entendimentos e acordos fundados e acreditados pelas pessoas de seu tempo e por aquelas que estabeleceram os padrões morais vigentes na sociedade de seu contexto. Dessa forma, analisar a realidade como apreendida por Febrônio só é possível através de seu discurso, aquele colocado no papel por sua própria pena. Isso

é especialmente verdade tendo em vista que, ao menos da perspectiva desse “maldito” autor, a obra não é resultado de sua vida, mas, como colocado por João Frayze-Pereira, tratando de Arthur Bispo do Rosário, no prefácio para o livro *Arthur Bispo do Rosário: a poética do Delírio*, de Marta Dantas: “Foi uma certa obra a fazer que exigiu uma certa vida por viver” (2009, p. 8).

Recorre-se aqui à fonte primária do discurso de Febrônio. Ao que tudo indica, cada palavra de *As Revelações do Príncipe do Fogo* foi colocada lá deliberadamente pelo autor, exceto, provavelmente, a inscrição na folha de rosto que indica o local de publicação e impressão. Importa perceber que, na capa e na folha de rosto, não existe qualquer indicação de autor. Em toda a extensão do livro, não se encontra o nome Febrônio Índio do Brasil; se existe algum crédito a autoria, ele é dado, no texto, a alguém denominado “*Santo-Guerreiro*”. Revisitemos a epígrafe do livro, que apresenta seu tom:

Eis aqui, meu Santo  
Tabernaculo-Vivente  
Hoje dedicado a vós  
Os encantos que legaste  
Hontem a mim na Fortaleza  
Do meu Fiel Diadema Excelso. (1926, s.p.).

Nota-se, já nesse trecho, a introdução de elementos e componentes do vocabulário que constituem a obra. A aparente intenção de separação do vocativo por vírgula pode querer indicar a quem o enunciador dedica a escritura: ao “Santo Tabernaculo-Vivente”. Esse elemento reaparecerá por todo o livro e é um dos termos que voltaremos a visitar no decorrer da dissertação para que possamos compreender do que falam *As Revelações*. Outros termos, como a “Fortaleza” e o “Fiel Diadema”, também são constantes.

Quando de sua publicação, o livro foi recebido pela maior parte da imprensa como fruto ininteligível de uma mente sádica, desconsiderando-se, portanto, qualquer potência que pudesse emergir da obra enquanto objeto relativamente independente. A narrativa sobre Febrônio realizada pela imprensa em um primeiro momento apresentava Febrônio como um enganador; essa foi substituída gradualmente pela de Febrônio como um louco. O *Correio da Manhã*, em 04 de setembro de 1927, traz o texto: “[...] o bandido, parece, quer ver se consegue passar por um louco ou visionário, na esperança de assim fugir aos rigores da lei penal” (FERRARI, 2013, p.100). E sob essa construção discursiva, *As Revelações do Príncipe do Fogo* foram submetidas

em suas primeiras aparições na imprensa. As palavras de seu autor foram descontextualizadas, trechos do livro foram amputados a fim de que se construísse um discurso outro que não o dele. A imprensa ridicularizava constantemente uma certa postura de profeta ou de “grande escritor” que Febrônio teria adotado e, com relação a seu livro, o tom era quase sempre o de salientar sua ininteligibilidade, portanto, a ausência de capacidade do assassino de tecer um raciocínio coerente para seus fins: enganar a opinião pública. Na mesma edição citada anteriormente, o *Correio da Manhã* publicou a seguinte referência às *Revelações*: “[...] ninguém entende o que o malvado escreveu nessa ‘obra’ da qual ele mandou um exemplar para cada biblioteca” (FERRARI, 2013, p. 101). Em seguida, trechos do livro são colocados em ordem desconexa, como nos mostra Ferrari (2013), a fim de que se confirme essa visão:

Eis-me, ó santos fiéis do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu.  
 Eis-me, ó quatro criaturas viventes.  
 Eis-me, ó dez reis fiéis do Santuário.  
 Eis-me, ó sete selos do Tabernáculo.  
 Eis-me, ó Sardônia viva. (BRASIL *apud* FERRARI, 2013, p. 101)

Diante de tal situação, Febrônio retrucaria, no já citado depoimento colhido e publicado também pelo *Correio*:

Eu sou autor de um livro doutrinário! Não sou, portanto, um fútil, um banal! [...] Não há razão para que me estejam a chamar bandido e outras coisas piores, retruca. Sou um predestinado e estou na terra para cumprir uma missão divina que me foi confiada por quem o pode fazer (BRASIL *apud* FERRARI, 2013, p. 102).

Glauca Soares Bastos, em sua dissertação chamada *Como se escreve Febrônio*, de 1994, salienta a instrumentalização do discurso de Febrônio também pelo Direito, a fim de que se recebesse *As Revelações do Príncipe do Fogo* como mais uma prova da insanidade de Febrônio e, para além disso, uma ameaça à segurança pública:

As revelações do Príncipe do Fogo foram destruídas sem que nenhuma voz se erguesse em sua defesa, deixando nítida a linha de continuidade traçada entre autor e obra: se o primeiro é perigoso e "deve ficar segregado *ad vitam* para os efeitos salutares da defesa social", a mesma pena se aplica à segunda. Não se ergue nenhuma mediação entre os dois, nem qualquer consideração a respeito da autonomia do texto e de sua possível ficcionalidade. O livro figura apenas como prova da ‘alienação’ de seu autor, havendo sido alguns

incluídos com esta finalidade no processo judicial (BASTOS, 1994, p. 16).

Mario de Andrade, Blaise Cendrars, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, no entanto, apontam a existência de outras possibilidades de recepção do “livro maldito” do “Príncipe do Fogo”. Cendrars, ao que tudo indica, foi o único entre eles a jamais ter tido acesso a essa obra. Ainda que, da perspectiva de André Breton, o livro dificilmente seria considerado uma obra surrealista *stricto sensu*, o apontamento de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto para certo teor “surrealista” na obra é relevante por indicar o aparecimento de uma leitura de interesse artístico, diferente das investigações de outra natureza, como o uso do livro para a composição do laudo psiquiátrico e a exploração sensacionalista pela imprensa. O poeta e pensador Sérgio Lima (1999, p. 309) parece corroborar essa categorização quando o coloca entre três livros relacionados à escrita surrealista que foram apreendidos no Brasil no início do séc. XX.

Ainda que se defenda a utilização do automatismo para a produção de *As Revelações*, vale salientar que nenhum texto, mesmo automático, é isento de intertextualidade. Defender que, por ser produto do automatismo, o texto de Febrônio poderia ser um completo *nonsense* e, portanto, absolutamente ininteligível e desprovido de um discurso próprio é limitante e pode significar recorrer em um erro parecido com aquele perpetrado pela imprensa contemporânea a Febrônio. Mesmo automático, o texto é repleto de termos recorrentes que têm alguma influência de origem externa e que buscam criar um sentido. Tem-se aí uma entrada metodológica: é possível investigar, partindo de pistas deixadas no próprio texto, os significados dos termos utilizados pelo autor e das suas construções. Podem-se encontrar evidências no texto que tecem conexões intertextuais e mesmo as subvertem a fim de que seja construída uma narrativa própria do autor. Essa narrativa, por sua vez, pode desvelar não apenas a mitopoética de Febrônio, mas permitir a entrada à sua cosmovisão e até mesmo insinuar o contexto sociocultural no qual ele estava inserido.

### 3.1.2 As Referências do Autor

*As Revelações do Príncipe do Fogo* são narradas em primeira pessoa pelo “Real Príncipe dos Príncipes Oriente”. Ele possui diversos títulos, dos quais alguns são apresentados na primeira página do livro, a saber: “O Altíssimo Deus-vivo, o Onnipotente Santo Creador dos universos reunidos, o legítimo herdeiro da Real Coroa do Eterno Reino por cláusula expressa em direito eterno no Sacro-Santo Trono da Vida, o Santo-vivo do tronco nascido, o gênio da Puridade 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 do Testemunho que há no Céu” (BRASIL, 1926, p. 1). A esses títulos o restante do texto soma diversos outros, apresentando-os ao longo de suas páginas.

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*. O livro referenciado nominalmente pelo maior número de vezes é o *Apocalipse* — grafado *Apocalypse*, como era o padrão da época —, seu nome é citado diretamente cinco vezes no decorrer do livro. É seguido pelo livro de Daniel, citado duas vezes. O livro de Isaías e o Gênesis são citados uma vez cada um.

Tecer um estudo do texto de Febrônio tendo como referencial de sua intertextualidade uma tradução bíblica atual, de alguma versão corrente, seria recorrer em possível anacronismo; alguns termos específicos e formas de referência utilizadas pelo autor poderiam se perder. Pedro Ferrari (2013, p.138-139) localiza as traduções possivelmente acessadas por Febrônio entre aquelas que eram de mais comum circulação no início do século passado:

Por falta de traduções completas, a tradução portuguesa feita em fins do século XVIII pelo padre Antônio Pereira de Figueiredo grassava em terras brasileiras. Contudo, entre 1904 e 1910 gradativamente eram publicados alguns dos livros bíblicos segundo a primeira tentativa brasileira de tradução que não pela vulgata – era a chamada *Tradução Brasileira* ou *Versão Brasileira*.

Para este trabalho foi utilizada, além dessas duas traduções, a *Almeida Corrigida Fiel*, em uma tradução mais recente, datada de 2007.

O livro bíblico mais citado é também o que fornece ao autor a maior parte do repertório de imagens descritas pelo narrador, o Príncipe do Fogo. Mais que isso, a história narrada em *As Revelações do Príncipe do Fogo* parece ter acontecido durante os eventos que foram previstos no *Apocalipse de S. João*, ao qual estão fundidos acontecimentos e componentes dos vocabulários simbólicos e imagéticos dos outros livros bíblicos. Outras aproximações também podem ser realizadas entre os dois livros (*As Revelações do Príncipe do Fogo* e o *Apocalipse de S. João*), entre as quais, o significado do título. Começemos por ele.

O último livro da Bíblia cristã apresenta o conteúdo de uma mensagem divina recebida por João e direcionada a sete igrejas cristãs do período arcaico. Foi escrito em grego, idioma do qual surge o termo apocalipse, utilizado popularmente no português como sinônimo de fim dos tempos ou “Grande desfecho da história” (POEL, 2013, p. 7). No idioma original, a palavra da qual deriva o vocábulo em português é *αποκάλυψις* (*apokálypsis*), que pode ser traduzida como “revelação”. As traduções para o idioma inglês, não raro, nomeiam o livro de João como *Revelations*. Esse termo batiza o gênero literário chamado “literatura apocalíptica”, que é conhecido especialmente por seu caráter profético, do qual fazem parte trechos de outros livros citados por Febrônio: *Daniel* e *Isaias*. No contexto da tradição religiosa, a palavra apocalipse se refere a um tipo específico de revelação: a revelação mística, de teor metafísico. O *Apocalipse* apresenta conteúdo revelado por parte do divino a um de seus seguidores. Nesse sentido, outra forma de se ler o título do Apocalipse bíblico seria: “As Revelações da parte de Jesus Cristo a João”. Ora, fica evidente, então, a conexão entre o título do livro bíblico e o de Febrônio. Ambos são revelações, têm como função tornar pública uma verdade até então desconhecida. O primeiro foi escrito por João, narrado por ele e traz a palavra de Jesus Cristo; o segundo foi escrito por Febrônio Índio do Brasil e narrado pelo Príncipe do Fogo. Os dois livros, o bíblico e o de Febrônio, compartilham do sentido de “revelação” como posto pela tradição bíblica, que, de acordo com o *Harpers Bible Dictionary*, em tradução livre, se refere a um conhecimento que para ser entendido:

[...] como “revelação” [no sentido de apocalipse], precisa se configurar como um conhecimento de poucos contrastado à ignorância de muitos, ou como um novo conhecimento contrastado à ignorância do passado (ACHTEMEIER, 1985, p. 867).

O gênero da literatura “apocalíptica” diz respeito, ao menos inicialmente, a uma categorização de ordem técnica que a igreja cristã utilizou, a partir do século II d.C., a fim de indicar qualquer escrito que se assemelhasse, especialmente no que diz respeito ao estilo da escrita, ao *Apocalipse* canônico de João, como estabelece Soares (2008, p. 101). Ele ainda elenca algumas características que podem indicar o pertencimento de algum texto a essa categoria:

O Apocalipse de João, nos seus dois primeiros versos, daria, como paradigma, os quatro pontos da estrutura típica desse gênero: *uma revelação que é dada por Deus; a transmissão se dá por um mediador; o receptor é um visionário; os temas tratados dizem respeito a eventos futuros* (SOARES, 2008, p. 103, grifo nosso).

Apesar das convergências, a categorização do livro de Febrônio enquanto literatura apocalíptica é escorregadia e pode ser imprecisa: falta-lhe o caráter premonitório, uma vez que os eventos apresentados pelo “Príncipe dos Príncipes” não são do tempo do porvir, mas são narrados como já ocorridos. Assim, tratar o *As Revelações* enquanto um apocalipse significa localizá-las de acordo com o sentido literal de “revelação” e com a identificação ao *Apocalipse* bíblico, mas não necessariamente com a categorização de “literatura apocalíptica”.

O *Apocalipse de S. João* foi escrito — segundo dita a tradição cristã e conclui-se através do cruzamento entre as indicações de tempo existentes no texto e outras fontes históricas — no tempo do governo do imperador Domiciano em Roma, portanto, em algum momento do final do primeiro século, entre os anos 90 e 100 d.C. (ACHTEMEIER, 1985, p. 868). Esse período se configurou como um momento de rígida perseguição aos praticantes do então arcaico cristianismo. O autor se encontrava, quando da recepção do conteúdo que seria escrito em *Apocalipse*, na ilha de Patmos. Ele escreve:

Eu, João, que também sou vosso irmão, e companheiro na aflição, e no reino, e paciência de Jesus Cristo, estava na ilha chamada Patmos, por causa da palavra de Deus, e pelo testemunho de Jesus Cristo (BÍBLIA, 2007, Apocalipse 1:9).

João, então, não estaria em Patmos por vontade própria, mas “por causa da palavra de Deus”. O que a tradição cristã, em consonância com algumas evidências historiográficas, nos explica a esse respeito é que João provavelmente foi condenado ao exílio pelas autoridades do Império Romano e obrigado a viver nessa ilha, devido

à pregação religiosa que realizava (ACHTEMEIER, 1985, p. 755). João havia tido sua liberdade, tanto de circulação quanto de pregação da palavra de seu deus, cerceadas: estava preso em uma ilha.

Febrônio Índio do Brasil foi preso por estelionato em 1919 em decorrência dos golpes que aplicara fundando a “União Brasileira”. Apenas dezoito dias após sua soltura, ele foi preso novamente por roubar uma hospedaria. A partir de 04 de junho de 1920, permaneceria cento e nove dias recluso no presídio de Dois Rios onde, então, receberia *As Revelações do Príncipe do Fogo*.

Dois Rios se situava em Ilha Grande, no estado do Rio de Janeiro. Febrônio, assim como São João no momento de recepção de seu *Apocalipse*, se encontraria preso em uma ilha. Sobre isso ele disserta em seu livro, figurado como o “Menino-Vivo”. O autor nos relata a experiência de sua reclusão:

O Santo Tabernaculo-Vivo Oriente, *acordou entre os prisioneiros de uma ilha, o menino-vivo Oriente*, o legítimo herdeiro de umas vozes que, chamam sem descanso noite e dia dizendo; tu és o Filho Santo, o menino vivo Oriente, o legítimo herdeiro do encanto do bem que Creou o Céu (BRASIL, 1926, p. 14, grifo nosso).

No trecho em questão, o narrador abençoa todas as ilhas presentes naquilo que ele chama de “Santuário do Tabernaculo do Testemunho que há no Céu”. Um dos motivos para essa benção é o fato de uma dessas ilhas ter abrigado o Menino-Vivo. A presença do Menino na ilha será recorrente em *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Trata-se de um evento fundamental na mitopoética de Febrônio, posto que um dos objetivos de seu livro é comunicar a todos os componentes do “Santuário do Tabernaculo” o fato de que o Menino foi reconhecido como o portador da palavra de uma divindade suprema, vide alguns excertos do texto como: “O Santo Tabernaculo-Vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente” (p. 10); “[...] entre as muralhas de uma ilha encarcerado [está] o menino-vivo” (p. 18).

Percebemos, desde aí, que o texto de Febrônio é, em alguma medida, hermético. Para que se entenda completamente seu conteúdo, é necessária a busca pela origem dos significantes que o autor imbui de um significado próprio. Em uma espécie de “decifra-me ou te devoro”, o autoproclamado “Filho da Luz” anuncia um conhecimento cuja não compreensão pode significar a desgraça da humanidade.

A ideia de que existe um “Santuário do Tabernaculo do Testemunho que há no Céu” é muito cara a Febrônio. *As Revelações do Príncipe do Fogo* se dirige aos

elementos que o compõem, ou seja: este santuário seria um local e nele existiriam pedras, mares, nuvens, vegetais, anjos, anciãos e animais, entre outros elementos. É com esses componentes que o narrador das *Revelações* espera se comunicar. Para que possamos exemplificar essa ideia, recorreremos ao seguinte trecho, em que o narrador se dirige aos mares que são parte do santuário: “Eis-me, ó mares do Santuario do Tabernaculo do Testemunho, que ha no Céu; já que, foste sempre uma pertinaz testemunha crystallina, deante do meu Sacro-Santo Throno [...]” (BRASIL, 1926, p. 3). Em suma: segundo *As Revelações*, existe um certo “Santuário” e é aos objetos existentes em seu interior que a mensagem do livro de Febrônio deve atingir.

No *Apocalipse* de João, segundo a *Tradução Brasileira*<sup>31</sup>, é mencionado pela primeira vez a existência de um “santuário” no terceiro capítulo, versículo 12. Nele, João fala de uma promessa realizada por Deus, segundo a qual aquele que “vencer” — quem cumprir a palavra de Deus — terá o privilégio de se tornar uma das colunas dessa edificação. Ainda nesse versículo é mencionada uma “Nova Jerusalém”, a cidade de Deus que descera do céu, da qual farão parte os fiéis. A tradução de A. Pereira de Figueiredo trata de um “Templo” em vez de “santuário”, mas o sentido a ser apreendido é o mesmo<sup>32</sup>. No capítulo 4, João é convidado a entrar por uma porta que se abriu no céu, a fim de que lhe fossem realizadas algumas revelações. Em *Apocalipse* 7:15, o local acessado pela porta no céu é referenciado como santuário: “Por isso estão diante do trono de Deus, e o adoram dia e noite no seu *santuário*; e o que está sentado sobre o trono estenderá o seu tabernáculo sobre eles.”

Esse santuário seria, segundo o *Apocalipse*, a morada de Deus no céu, local onde acontece boa parte das cenas que João acessa em suas revelações. Em *Apocalipse* 15:5, podemos ler, finalmente, as palavras exatamente como foram utilizadas por Febrônio: “Depois disto olhei, e abriu-se o santuário do tabernáculo do testemunho no céu”. O autor de *As Revelações* faz valer suas leituras da Bíblia, se apropria de elementos lá apresentados, tais como a ideia de “santuário do tabernáculo”, para compor um núcleo mitopoético ao redor do qual orbitam todas as referências aos autores cristãos e pré-cristãos.

---

<sup>31</sup> *Apocalipse* 3:12, Tradução Brasileira: “Ao vencedor, fá-lo-ei coluna no santuário do meu Deus, donde jamais sairá; escreverei sobre ele o nome do meu Deus e o nome da cidade do meu Deus, a nova Jerusalém, que desce do céu da parte do meu Deus, e também o meu novo nome.”

<sup>32</sup> Tradução Pereira de Figueiredo: “Ao que vencer, fal-o-hei columna no Templo do meu Deus, e não sairá jamais fora: e escreverei sobre elle o nome do meu Deus, e o nome da Cidade do meu Deus, a nova Jerusalem, que desce do Ceo vinda do meu Deus, e o meu novo nome.”

### 3.1.3 Outros Apocalipses

Em meados de 1918, pouco antes do encontro entre Febrônio e o arcanjo Gabriel, embora a grande guerra se aproximasse do fim, ainda pairava sobre as nações o pesado clima de morte e destruição causado pela reinvenção da violência em escala jamais vista, legado do conflito mundial. A lógica da “guerra total”, possibilitada pelo aprimoramento das tecnologias bélicas e de movimentação de tropas, fez com que civis e soldados não mais fossem distinguíveis aos olhos das forças armadas do inimigo, aumentando o terror, especialmente em solo europeu. No segundo semestre daquele ano, as notícias na imprensa brasileira sobre avanços nos *fronts* europeus de aliados do Brasil e sobre a situação revolucionária russa passaram a ceder espaço, ainda que pouco, a notícias sobre uma certa comorbidade que passara a assolar tropas europeias e que se acreditava ter surgido em território espanhol. Em 19 de setembro, uma nota em *O Paiz* noticiou: “Desenvolveu-se em Baiona uma epidemia do mal que se supõe ser o cóleras-morbos, e segundo as notícias aqui recebidas está assolando todo o sul” (*O PAIZ apud FERRARI, 2013, p. 28*).

Ainda em setembro, a imprensa passou a tratar da epidemia que se espalhava pela Europa não mais como “cóleras-morbos”, mas como “Influenza Espanhola”, ou “Gripe Espanhola”. Contemporaneamente, não se acredita que a Espanha tenha sido o berço da moléstia; é mais provável que a variante viral que origina a doença tenha surgido nos Estados Unidos. A alcunha de “espanhola” se fazia popular porque, como a Espanha não participava da grande guerra, não houve censura na imprensa local, o que difere dos países europeus que estavam diretamente envolvidos no conflito. Vale, ainda, salientar que nomear uma doença a partir do nome de um “[...] inimigo ou do estrangeiro é algo que se repete pelo menos desde a Idade Média (STARLING; SCHWARCZ, 2020, p. 85-7)<sup>33</sup>.

Apesar da pouca importância que os jornais pareciam dar à crise sanitária, àquele momento se cogitava que tal peste já teria feito vítimas entre os brasileiros: havia, desde agosto, rumores de que o navio *La Plata*, veículo que tinha como passageiros os integrantes da Missão Médica brasileira a caminho da África, teria sido

---

<sup>33</sup> A obra de Starling e Schwarcz que se referencia foi acessada em formato digital através de um dispositivo e-reader, portanto, ao se tratar desse livro, a abreviação “p.” se refere ao número da “posição”, não da página. “Posição”, no formato digital “.mobi” é equivalente a “página” em livros físicos.

atingido pela doença. Dessa forma, “[...] enquanto o jornal *O Paiz* ainda noticiava a epidemia como uma breve nota, os primeiros corpos de tripulantes brasileiros vitimados pelo mal já eram lançados ao Atlântico às margens do continente africano” (FERRARI, 2013, p. 29).

Ao território brasileiro, a gripe provavelmente já haveria chegado às oito horas da manhã do dia nove de setembro, “[...] quando o navio *Demerara*, procedente de Liverpool, atracou no cais externo do porto com alguns tripulantes combalidos e outros contaminados” (STARLING; SCHWARCZ, 2020, p. 108). Dali, o vírus fazia escala em Salvador e aportaria no Rio de Janeiro.

Em pouco tempo, as informações e narrativas sobre a influenza ganhavam espaço fixo nos noticiários brasileiros e a letalidade se tornava inegável; notava-se que a virulência da gripe epidêmica de 1918 era descomunal. No Rio de Janeiro, o número de doentes registrados saltou de 440, dia 10 de outubro, para cerca de 20 mil quatro dias depois. Apelos para ações médico-governamentais imediatas foram então combinados com frases que tentavam convencer a população a manter a calma, pois o pânico rondava e o descontrole parecia iminente” (BERTUCCI, 2009, p. 460).

O fim de 1918 seria, então, marcado por uma doença tão global quanto a guerra que findava. Falava-se em uma epidemia dupla: de influenza e de medo. Estima-se que morreram, em todo o mundo, entre 17 e 50 milhões de pessoas em decorrência da Gripe Espanhola no início do século. Os sintomas da doença eram aterrorizantes: podia fazer sangrar qualquer orifício humano, eram comuns sangramentos no nariz, olhos e ouvidos, causava delírios e a mortalidade era alta.

De tão frequentes e corriqueiras, as mortes não precisavam mais ser noticiadas pelos jornais para ganharem a realidade; era possível observá-las no próprio movimento macabro das ruas, onde transeuntes carregavam corpos embrulhados, por onde ambulâncias circulavam, pessoas caminhavam apressadas e com máscaras (STARLING; SCHWARCZ, 2020, p. 483-487).

Em 1976, em suas memórias, o médico Pedro Nava relata o sentimento de estar em um Rio de Janeiro assolado pela peste. A então capital da república, famosa pelo clima festivo, transformara-se em uma cidade deserta e pouco movimentada.

Dizia-se de famílias inteiras desamparadas – uns com febre outros com fome; da criança varada, sugando o *seio da mãe morta e podre*; dos jacás de galinha reservados para os privilegiados, para a gente da alta e do Governo, passando sob a guarda de praças embaladas aos

olhos de uma população que aguava. (NAVA *apud* FERRARI, 2013, p. 54).

Pedro Ferrari (2013, p. 54-5) nota a proximidade entre as imagens evocadas por Nava e as representações feitas, entre os séculos XV e XVII, das pestes que assolavam a Europa. A imagem de uma criança sugando o seio da mãe morta parece remeter a um motivo frequente nas obras desse período, como é o caso de *Uma epidemia em Atenas*, pintada por Nicolas Poussin (1630).

**Figura 3:** Nicolas Poussin, A praga de Ashdod. 1630. óleo sobre tela. 148x198cm. Museu do Louvre.



Fonte: Warbug - Banco comparativo de imagens

A iminência da morte passou a ser capitalizada e foi durante todo o final de 1918 e início do posterior que passaram a habitar, com grande expressão nos jornais da capital do Brasil, os anúncios de emplastos milagrosos e de companhias que ofereciam serviços de saúde, aproveitando o desespero da população frente à moléstia. Nesse espaço se fazia presente, também, o já citado anúncio da União Brasileira, esquema criminoso de Febrônio, que se fazia passar por prestadora de serviços de saúde. Como visto, esse foi o esquema que, quando descoberto em dezembro de 1919, iniciaria o longo período em cárcere do “Filho da Luz”, foram

duzentos e cinquenta e dois dias com um breve intervalo entre a soltura da prisão causada pelo logro da União Brasileira e a nova detenção causada pelo furto da hospedaria. Febrônio permaneceria, então, na Ilha do Ribeiro, onde teria feito contato com o arcanjo Gabriel e lançado as bases de seu livro místico.

Ecoa, ainda, o pequeno excerto do laudo psiquiátrico de Febrônio Índio do Brasil, composto pelo psiquiatra Heitor Carrilho mais de dez anos após a epidemia da espanhola: “em 1918 teve gripe” (CARRILHO *apud* FERRARI, 2013, p. 239). Dessas ligações circunstanciais entre a gripe espanhola e a escrita de *As Revelações* pode se ver emergir uma ligação de outra natureza. A leitura poética do texto de Febrônio pode indicar uma conexão simbólica entre a obra única do “Filho da Luz” e o terror da morte causada pela influenza.

Entre a evocação de imagens escatológicas e as citações dos livros bíblicos, nota-se que o narrador se dirige aos elementos que compõem o “Santuário do Tabernáculo” como que a anunciar uma recompensa que eles receberiam por terem sido fiéis ao Príncipe do Fogo. Isso é observável, por exemplo, no trecho em que ele promete abençoar as ilhas do santuário. As ilhas seriam merecedoras de recompensas porque “esperaram no poder da fé”, serviram fielmente à “Criação vivente” e demonstraram um “testemunho idôneo” diante do “Sacro-Santo-Throno-vivo Oriente” (BRASIL, 1926, p.14). As ilhas são especialmente importantes também porque em uma delas habitou o “Menino-vivo”. Por serem, portanto, fiéis à divindade da qual Febrônio se dizia representante, o Príncipe Ihes declara que as nuvens recebam “o **premio** da benção divina”. Promete-lhes o narrador:

Acrescentar-vos-hei preciosas madeiras, suscitar-vos-hei fôrmas esbeltas, legar-vos-hei outros tantos bens, usarei de muitas misericórdias com os teus habitantes, dobrar-vos-hei os teus encantos, no Santuario do Testemunho que há no Céu, registrar-se-há tuas simplicidades (BRASIL, 1926, p. 14).

A ideia de que, por terem se mantido fiéis à divindade, os componentes do santuário seriam recompensados após a derradeira derrota de Satanás parece remeter a uma das mais fundamentais ideias cristãs: a da recompensa após o Juízo Final. A expectativa de uma recompensa ou punição após um acontecimento apocalíptico vem habitando o imaginário da chamada “civilização ocidental” pelo menos desde a ascensão do cristianismo e ambas, recompensa e punição, se fazem presentes de maneira expressiva na obra única do “Filho da Luz”. Se a recompensa é

dedicada aos aliados do Príncipe e do Deus-vivo, a punição é oferecida violentamente ao dragão, figuração de Satanás apresentado como opositor aos planos divinos. No seguinte excerto pode-se perceber a forma com que o autor atribui culpa e, por consequência, punição, a determinado ator de sua mitopoética, enquanto a outros reserva a recompensa enquanto os exime de culpa:

Eis ahi que, aberto o Santuario do Tabernaculo do Testemunho que há no Céu; entre a dôr do justo e o pranto dos innocentes, eu o incenso encarnado, o vosso Santo Filho, chorei lagrimas, o supremo nas maiores alturas; scientifico ás entidades santificadas que Eva enganou a Adão; considerando que, o dragão enganou Eva; elles pobres irmãos peccaram na ignorancia, em conclusão; absolvo a minha criação vivente, sejam livres, condemno ao dragão, seja morto: eis aqui, ó criação vivente, o que brada o maior forte vivo; o corvo pela carniça, o Creador pela criação (Brasil, 1926, p. 7).

A evocação de imagens escatológicas após a passagem por um momento guerra e peste (no caso de Febrônio, o mundo passava pela primeira grande guerra e pela pandemia da espanhola) não são exclusivas da experiência do “Filho da Luz”.

É comum, ao se pensar em uma sociedade dominada pelo medo evocado por narrativas e imagens de teor apocalíptico em que representações imagéticas de dor e sofrimento se proliferam em abundância, que o que venha à mente com mais facilidade seja a Idade Média. Todavia, Jean Delumeau (2009) esclarece que, na verdade, durante o medievo, as artes se valiam menos desse imaginário do que se costuma atribuir ao pensamento desse período. O que se observa é que, no que diz respeito à representação dos santos, por exemplo, durante a maior parte da idade média, eles eram frequentemente representados como vitoriosos e não como sofredores, quadro que tende a mudar a partir do sec. XIV. Desse momento em diante, o imaginário da sociedade europeia se voltou com mais intensidade para as imagens de santos torturados, mártires em agonia e cenas de fim do mundo. Na verdade, os temores apocalípticos e o medo evocado por figuras de tortura “[...] foram contemporâneos ao nascimento do mundo moderno” (DELEMEAU, 2009, p. 305).

Segundo Delumeau (2009, p. 304):

Em todo o decorrer da Idade Média, a Igreja meditou sobre o fim da história humana tal como foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos. [...] Contudo, há unanimidade entre os historiadores em considerar que se produziu na Europa, a partir do século XIV, um reforço e uma difusão mais ampla do temor dos derradeiros tempos.

Entre 1400 e 1650, as cenas de martírio e as representações do Juízo Final foram representadas nas pinturas das igrejas como nunca antes. Com o surgimento da imprensa e o aprimoramento das técnicas de gravura, as imagens que representavam os eventos do *Apocalipse* de S. João tornaram-se mais acessíveis. Cópias de uma série de quinze xilogravuras feitas entre 1496-1498 pelo artista alemão Albrecht Dürer que representavam cenas do livro bíblico, por exemplo, tornavam-se populares.

**Figura 4:** Albrecht Dürer, *A mulher vestida de luz e o dragão de sete cabeças*. 1496-1498. xilogravura. 39x28cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Durer, A Apocalypse: Dragon with the Seven Heads

Fonte: Wikimedia

Com a proximidade do séc. XIV, a iconografia cristã de imagens apocalípticas ficava cada vez mais rica e mais trágica. Já durante a Idade Moderna, os temas relacionados à agressão, à insegurança, ao abandono e à morte estiveram onipresentes no vocabulário imagético e literário dos europeus, sendo representadas:

[...] nas danças macabras assim como em *O triunfo da morte*, de Brueghel, nos *Ensaios*, de Montaigne, como no teatro de Shakespeare, poemas de Ronsard assim como nos processos de feitiçaria: umas tantas iluminações sobre uma angústia coletiva e sobre uma civilização que se sentiu frágil [...] (DELUMEAU, 2009, p. 41)

No que diz respeito às referências ao Apocalipse, segundo Delumeau (2009, p. 309), os principais componentes das obras que se reportam a esse universo simbólico são:

[...] os anjos cujas trombetas anunciam à terra cataclismos terrificantes; a aparição sobre um arco-íris, do Juíz sentado em um trono resplandescete, com a espada na boca, cercado de animais fantásticos, de querubins, dos apóstolos e dos 24 sábios; a ressurreição da carne; o livro da vida e da morte; a separação dos eleitos e dos condenados, os primeiros entrando de manto branco na deslumbrante Jerusalém celeste, os demais precipitados nos tormentos do inferno.

O livro de Febrônio Índio do Brasil, publicado em 1926, também recorre a esse repertório para a construção de sua mitopoética. Todos os elementos citados por Delumeau como componentes do universo simbólico do qual se valiam as obras do início da Idade Moderna também estão presentes, em alguma medida, na obra única do homem que matou Alamiro e João Ferreira.

Em *História do Medo no Ocidente*, Delumeau (2009) esclarece que a recorrência de representações do Juízo Final, evocações do inferno e referências ao *Apocalipse* na Europa recém moderna são sintomas de uma sociedade repleta de temor. Havia naquele contexto um generalizado sentimento de insegurança e de medo da morte. Enfim, a preocupação com os temas apocalípticos denuncia a situação de uma sociedade que se sentiu frágil. Delumeau explica ainda que a singular importância direcionada, naquele momento, ao Juízo Final e aos cataclismos que o deveriam preceder foi reforçada pelas desventuras seguidas que a Europa sofreria a partir da peste negra.

Hoje se pode fazer uma relação das desgraças que se abateram sobre o chamado “mundo ocidental” na transição entre o medievo e a Idade Moderna. Guerra e peste suscitaram um florescimento dos temas escatológicos no imaginário coletivo. A peste negra marcou, em 1348, o retorno das epidemias mortais e, a partir de 1337, os reinos francês e inglês arrastariam a Europa para um conflito que se alastrou por cinco gerações de reis: a Guerra dos Cem Anos. A partir de então, as:

[...] explosões periódicas de medo suscitadas pelas pestes até meados do século XVIII, as frequentes revoltas amplamente provocadas – ora pelo temor dos soldados ou dos salteadores, ora pela ameaça de fome ou do fisco – escandiram, como vimos, uma longa história europeia que se estende do final do século XIII aos começos da era industrial (DELUMEAU, 2009, p. 302).

Guardadas as devidas proporções e especificidades, cenário semelhante se desenharia mundialmente no início do século XX. Peste e guerra fariam uma marcante aparição e impactariam drasticamente a cultura.

Na semelhança entre as imagens das quais se vale Pedro Nava em suas memórias e a pintura de Poussin, uma feita na Idade Moderna e outra no início do séc. XX, pode se ver a confluência das construções imagéticas realizadas historicamente sobre os diferentes períodos de peste.

A mitopoética de Febrônio Índio do Brasil, impressa por ele em *As Revelações do Príncipe do Fogo*, é fruto de uma revelação mística, mas é, também, dependente da relação que o autor nutriu com a cidade em que habitava, o Rio de Janeiro. Em diversos aspectos, a cosmovisão de Febrônio se mostra íntima e, de certa forma, ligada às construções simbólicas que se faziam sobre Rio de Janeiro daquele período. A efervescente religiosidade popular da capital do Brasil e o clima de apocalipse evocado pelos acontecimentos catastróficos do início do século encontrariam terreno fértil em Febrônio, que sofria com suas “catástrofes” pessoais: a infecção pela espanhola e o cárcere.

#### 3.1.4 “Eis-me, Ó Dez Reis Fieis”

Tratemos, ainda, da intertextualidade erigida por Febrônio na direção do *Apocalipse*: a vigésima sexta página do livro de Febrônio inicia-se assim: “Eis-me, ó dez reis fieis”. Esses reis são descritos também como pertencentes ao citado “Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu”. É dito que, em algum momento, eles estiveram sob domínio de “um vil dragão”; a fera lhes tinha feito prisioneiros. Suas liberdades foram restituídas pelo “Filho do Fogo”, que “batalhando matou o dragão maldito”. Uma vez eliminada a besta, esses “reis da tribu Oriente” foram resgatados e reestabelecidos em suas majestades. Dirigindo-se aos monarcas, o narrador comunica-lhes o surgimento do “menino da tribu Oriente, herdeiro do Reino dos universos”. Os reis são abençoados e acolhidos como fiéis aliados do Príncipe do

Fogo e do Menino-vivo. A batalha contra o dragão também é um elemento importante na narrativa de *As Revelações do Príncipe do Fogo*, ele é o principal oponente do Príncipe e é tecido pelas palavras de Febrônio como sendo a origem de todo o mal existente.

O *Apocalipse* de João, no capítulo doze, cita um dragão que possuiria dez chifres. No livro cristão, a fera cumpre um papel de oponente, de inimigo, assim como no de Febrônio. Na Bíblia, essa criatura figura como perseguidora de uma gestante, uma “mulher vestida de sol”. O dragão, que é Satanás, tinha como aliada uma “besta”, criatura “semelhante ao leopardo”, cujos pés eram “os de urso, e a sua boca como a de leão”; a besta possuía, tal qual o dragão, dez chifres. O *Apocalipse* (17:12-3) indica que os dez chifres simbolizam “[...] dez reis que ainda não receberam o reino, mas eles receberão poder como reis, uma hora depois da besta. Estes têm todos o mesmo intento, e darão a sua força e o seu poder à besta”<sup>34</sup>. Os dez reis de Apocalipse são aliados de Satanás.

O livro de Daniel também revela a imagem de uma besta cuja descrição parece convergir à empregada por João no *Novo Testamento*. Em um de seus sonhos registrados em seus escritos, Daniel (7:10) descreve quatro criaturas bestiais. A última delas, portanto a quarta besta:

[...] era terrível, e espantosa, e sobremaneira forte; ela tinha uns grandes dentes de ferro, comendo com eles, e fazendo tudo em miúdos pedaços, e pisando aos seus pés o que sobejava, e era ela diferente das outras alimarias que eu tinha visto antes dela, e tinha dez cornos.<sup>35</sup>

Daniel interpreta seu sonho: “ora os dez cornos deste mesmo reino serão dez reis” (Daniel 7:24).

Febrônio parece ter se aproveitado desses elementos presentes em ambos textos bíblicos para a composição do seu próprio. Os dez cornos, tidos como dez reis, e sua conexão com o dragão estão presentes na mitopoética de *As Revelações*. Disserta Ferrari (2013, p.152-3) que:

[...] o léxico de Febrônio vale-se de um vocabulário comum a ambos livros; é preciso, portanto, escrutinar este movimento como acidental ou não.

---

<sup>34</sup> Tradução do Padre Antônio Pereira.

<sup>35</sup> De acordo com a tradução do Padre Antônio Pereira.

Identificar a filiação do *Revelações* pautaria-o em relação a uma teia imagética.

No centro da discussão, a relevância lexical dos “dez cornos” e “dez reis”: por serem referidos tanto em Apocalipse quanto em Daniel, sugerem uma aproximação privilegiada à escrita de Febrônio. Nesta *topografia* que constrói, ambos textos são fragmentariamente unidos – ainda que possivelmente à revelia de seu autor. Semelhanças lexicais, como os “dez cornos” (e, conseqüentemente, a interpretação deles como “dez reis”), postas em relevo.

Observadas as semelhanças e contaminações do texto de Febrônio pelos bíblicos, salientemos a primordial diferença da posição que os “reis” ocupam na narrativa cristã e nas *Revelações*: na releitura de Febrônio, os reis passam de aliados da besta a aliados do Príncipe e prisioneiros do dragão. A leitura do “Filho da Luz” transborda os textos bíblicos, busca neles vocabulário, consome sua mítica, mas o ressignifica. Possivelmente contempla os livros que compõem a Bíblia de uma perspectiva holística, como um conjunto, e a eles acrescenta elementos.

Lógica semelhante pode ser observada na apropriação por Febrônio dos “Reis do Oriente”, apresentados no livro do Apocalipse (16:12). Na Bíblia, um dos anúncios que predizem a vitória de Cristo e a derrota do mal é o derramamento das sete taças da ira de Deus. A cada taça derramada sucedem eventos catastróficos, entre os quais a ebulição ou desaparecimento das águas do rio Eufrates, proporcionado pelo derramamento da sexta taça. Uma vez seco o rio, é permitida a passagem dos reis do oriente. A passagem dos reis é apresentada em meio a diversos acontecimentos de caráter escatológico. Em seu livro, Febrônio Índio do Brasil denota conhecimento dessa passagem bíblica e se apropria dela, dizendo que “na sexta praga do sexto anjo [...] é encarnado o Altíssimo Deus-Vivo, o onipotente criador” (BRASIL, 1926, p.18).

Os “dez reis” de Febrônio pertencem à “tribo Oriente” (BRASIL, 1926, p. 26), o que pode ser um indício de uma fusão efetuada por Febrônio entre os “dez reis” dos “dez cornos” e os reis vindos do Oriente. À tribo Oriente pertencem, também, o Menino-vivo e o Real Príncipe dos Príncipes (o narrador de *As Revelações do Príncipe do Fogo*). A propósito, o Oriente figura sempre como um elemento eufórico, algo desejável; de acordo com a mitopoética apresentada nas *Revelações*, a boa-nova anunciada pelo livro de Febrônio parece vir do Leste. Assim, os reis que cruzam o Eufrates são ressignificados pela pena de Febrônio, de elemento escatológico a bom-presságio. A esses reis se encontra associado o Real Príncipe dos Príncipes Oriente.

A jornada do Menino-vivo e do Real Príncipe dos Príncipes, embora narrada de maneira não convencional e, por vezes, quase incompreensível, é fundamentada em sua intertextualidade com o texto bíblico; esse diálogo estabelece caminhos e referências sobre as quais o autor elabora sua mitopoética. A cosmovisão anunciada por Febrônio, embora confusa em sua exposição, é interseccionada por certos pontos comuns com a compreensão de mundo vigente no Rio de Janeiro no início do séc. XX. Um exemplo é a recepção dos morros do Rio de Janeiro como montes sagrados, extensões das montanhas da Judeia. Pedro Ferrari, em sua tese, evidencia que o pensamento de Febrônio nesse sentido estava em consonância com o espírito de seu tempo; observemos, por exemplo, que o início da construção do Cristo Redentor é contemporâneo ao episódio em que Febrônio subiu ao corcovado motivado por seu duelo contra Lúcifer.

*As Revelações do Príncipe do Fogo* apresenta, também, um repertório simbólico que Febrônio compartilha com diversos povos alheios à modernidade ocidental. Desse repertório simbólico, segundo pesquisadores como os mitólogos e estudiosos das religiões Mircea Eliade e Joseph Campbell, mesmo o homem moderno, intelectualizado, seguindo os preceitos racionais, permanece herdeiro, por se tratar de um repertório baseado especialmente em padrões psicológicos inerentemente humanos. No tópico seguinte, nos dedicaremos ao entendimento desses elementos simbólicos e sua importância para a apreensão da mitopoética de Febrônio.

### 3.2 O SIMBOLISMO PRESENTE EM *AS REVELAÇÕES DO PRÍNCIPE DO FOGO*

#### 3.2.1 Uma Aventura Naval

Que imagem é mais aventureira que a da jornada naval? As histórias clássicas estão repletas de heróis que se arriscam, em um selvagem desafio, ao mar, seja ao encontro de tesouros lendários, como Jasão a bordo da nau Argo, que junto de seus argonautas buscava o Velocino de Ouro, ou a uma viagem quase infinita de retorno ao lar, como é o caso de Odisseu. As grandes navegações da era dos descobrimentos eram revestidas de narrativas de enfrentamento ao desconhecido, de domínio ao terror dos mares. As histórias de piratas ilustram bem o sentimento de liberdade que pode ser alcançado diante do domínio dos mares. Poderiam ser citadas,

ainda, obras como *Vinte Mil Léguas Submarinas* de Júlio Verne e *Moby Dick*, de Herman Melville. Até mesmo as narrativas de fantasia que se apoiam na ficção científica figuram como variações dessa mesma ideia ancestral: as naves espaciais de *Star Wars* se comportam como verdadeiros cruzeiros marítimos, os tripulantes da *USS Enterprise* em *Star Trek* são os navegantes de uma nova era dos descobrimentos. As narrativas da corrida espacial da década de 1960 também em muito se assemelham à ideia de uma jornada naval. O céu e os mares, é verdade, estão muito próximos no que tange a imaginação humana em alguns de seus aspectos. Dessa forma, certos simbolismos aquáticos “contaminam” os símbolos celestiais, de modo que, em algumas circunstâncias, as águas marítimas e o azul do céu se fundem. Em seu ensaio sobre a imaginação da matéria, Gaston Bachelard (2018, p. 162) explica que a água límpida, por refletir o céu, torna-se um céu invertido. É possível inferir então que o céu, por sua vez, equivale, em alguma medida, às águas. Não à toa o Gêneses se refere a umas certas águas que estavam sobre o firmamento<sup>36</sup>. Bachelard explica: “Assim a água torna-se uma espécie de pátria universal; ela povoa o céu com seus peixes. Uma simbiose de imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento” (2018, p. 54).

De qualquer forma, o que permanece em todas essas histórias, embora mudem os contextos, os cenários e os personagens, é a ideia da aventura manifesta como navegação. O navegar é uma aventura por excelência e o ato de viajar, de afastar-se da comunidade e retornar, mesmo que simbolicamente, está amplamente presente nos ritos iniciáticos.

Antes mesmo de qualquer intento navegante por parte de comunidades humanas, é possível que já se manifestasse em ritos funerários a ideia da viagem através da água. O ataúde que leva um corpo pelo curso do rio ou que o confia às ondas do mar contribui para a percepção de que a morte é uma viagem, a maior de todas, a viagem definitiva. É possível, nessa perspectiva, perguntar-se: não terá sido a morte o primeiro navegante? “Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente?” (BACHELARD, 2018, p. 75). A partida em meio às águas se configura em nosso imaginário como a primeira e a última das aventuras.

---

<sup>36</sup> Genesis 1:7

Bachelard defende que, antecedendo qualquer propósito de caráter utilitário, foi a ânsia humana por desafiar os domínios da morte que nos levou às primeiras aventuras. Não há utilitarismo urgente o suficiente que faça o humano lançar-se às águas, a morada do caos. Assim sendo, o navegante é aquele primeiro vivo que se aventurou nas garras da morte e retornou, em outras palavras: “O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto” (BACHELARD, 2018, p. 76). Tal viagem não pode ser feita sem que haja profundas mudanças individuais. A água é, afinal, a matéria que melhor representa a renovação, a metamorfose, o renascimento.

Existem em abundância ritos em que a imersão nas águas representa o fim de um antigo ser. A emersão, por outro lado, significa o renascimento, a renovação ritual. O próprio batismo cristão, a exemplo de Jesus no Jordão, significa uma morte ritual em prol de uma renovação. É Eliade (2012), em seu ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso, que discorre a respeito dos diversos simbolismos que compõem o imaginário humano sobre as águas. Embora tal elemento seja polivalente no que diz respeito a suas simbologias, uma ideia constantemente associada à água é a de morte. As águas são a materialização do caos primordial, a submersão é o retorno à condição de pré-existência, é a devolução do indivíduo ao reino da morte. A vitória sobre as águas, a navegação bem sucedida, pode, então, equivaler a uma vitória sobre a morte.

A nau que se anuncia no horizonte, com seu marujo já bradando “terra a vista”, foi aquela que se aventurou pelo Hades e regressou. Ao regressar, trouxe consigo um conhecimento de ordem oculta. A figura do navegante geralmente está associada àquele que teve acesso a um saber incomum, aquele que, em suas aventuras, teve contato com um sem-número de tesouros. Marta Dantas (2009, p.26) entende que, na expressão literária:

[...] o barqueiro ou o marinheiro são, quase sempre, tocados por esse simbolismo. Assim, todo barqueiro que atravessa um rio, todo marinheiro que atravessa o mar, trazem, sempre, o símbolo de um além – são guardiões de um *mistério*.

Em *As Revelações do Príncipe do Fogo*, o Real Príncipe dos Príncipes Oriente também se identifica com alguém que viaja para além de sua realidade imediata. O Filho do Fogo diz: “*viajo em além mundo, volto aqui n’este instante; habito em tronco na arvore nascida no nascente das aguas-vivas*” (BRASIL, 1926, p. 23, grifo nosso).

O Príncipe é também um navegante. Ele singra os mares portando um conhecimento misterioso, do qual tem sido o único guardião.

Em determinado ponto, o texto de Febrônio Índio do Brasil introduz o personagem central para a história que é contada; trata-se do “Menino-vivo”: “[...] o Santo Tabernaculo vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente, o herdeiro de uma trombeta-viva [...]” (BRASIL, 1926, p. 10). O Menino encontrava-se preso em uma ilha, cercado de água por todos os lados. Apesar de estar cercado da água, o receptáculo de múltiplas possibilidades, ele permanecia em terra firme. Se, por um lado, essa situação é limitante, afinal, a prisão na ilha significa o isolamento de toda uma gama de possíveis que se encontra além-ilha, por outro, ela é privilegiada, porque tem a seu favor o fato de ser um ambiente sólido, um fundamento sobre o qual algo pode ser construído. Representa a abdicação da potência em detrimento do “já realizado”, do ponto de partida fundamental. A ilha é chamada, no texto, também de “ninho da vida” (BRASIL, 1926, p. 12). O Menino, é dito, esperava e anunciava a chegada iminente de um “companheiro” que vem “do Sol nascente”. Essa ideia será reforçada ao longo do texto: havia um “Menino-vivo”, ele estava entre os prisioneiros de uma ilha e aguardava a chegada de seu “companheiro”.

O “companheiro”, a certa altura, é chamado de “anjo-vivente da setima voz creadora”<sup>37</sup>. Trata-se de mais uma referência ao texto bíblico do *Apocalipse*, como apontado pela própria pena de Febrônio mais a frente, já que a identidade do tal anjo parece se fundir com um certo “anjo-vivente da sétima etapa”, ou ao menos remeter a ele, referido no decorrer do texto:

[...] aberto o Santuario da puridade, presente as quatro fieis criaturas viventes, na sexta praga do sexto anjo, *Apocalypse Cap. 16*; é encarnado o Altíssimo Deus-Vivo, o Omnipotente Creador que, ordenará a desolação ou a criação da vida eterna, diante do genio fica sem effeito toda e qualquer determinação antes proferida por ser elle mesmo, o anjo-vivente da setima etapa (BRASIL, 1926, p. 18).

Esse anjo é o próprio “Deus-vivo”, o criador. Assim é tratado, também, o Príncipe que ora aparece como “escravo e grato amigo” (BRASIL, 1926, p. 28) e “grato e humilde companheiro”, ora se descreve como “Omnipotente Creador” e “Altíssimo

---

<sup>37</sup> “[...] 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 sétima voz creadora” (BRASIL, 1926, p. 17).

Deus-Vivo” (BRASIL, 1926, p. 18). Através desses cruzamentos lexicais, já seria possível assumir com certa segurança que o “companheiro” é, afinal, o próprio narrador do livro, o Real Príncipe dos Príncipes Oriente, mas o texto nos traz ainda uma confirmação: é esclarecido que o companheiro que vem do nascente é “o Príncipe do Fogo da magia Oriente” (BRASIL, 1926, p. 51).

A identidade de Febrônio parece fluir. Seu eu lírico é o Príncipe do Fogo, o livro é narrado por ele na primeira pessoa (embora ele trate de si na terceira pessoa por diversas vezes). Por outro lado, uma identificação entre o Febrônio e o Menino-Vivo também é evidente: ambos se encontravam presos em uma ilha. O autor, ao receber as palavras de *As Revelações*, estaria em Ilha Grande; sua vida errante lhe havia rendido uma desesperança com relação a tudo que poderia vir das terras continentais. Percorrera da Bahia ao Rio de Janeiro, habitando em diversas cidades, mas não encontrou a paz e o reconhecimento que acreditava merecer. Observemos que o aventureiro é, antes de mais nada, um inquieto:

O ser aventureiro expressa a convicção de que a vida é uma aventura. Esse arquétipo se manifesta na figura do peregrino, do errante. Logo, esse sentimento da vida como aventura pode ser vivido de múltiplas maneiras: na figura do vagabundo, do nômade, do caroneiro e, por que não, na do marinheiro (DANTAS, 2009, p. 23).

Febrônio, no presídio de Dois Rios, constatara a esterilidade do continente. A renovação, ou ao menos a esperança, só poderia vir, portanto, do “Oriente”, da direção do “nascente”. Tudo que há a leste de Ilha Grande é água. Dessa água surge o Príncipe aventureiro.

Certa página de *As Revelações do Príncipe do Fogo* se inicia: “Eis-me, ó mares do Santuário do Tabernaculo do Testemunho, que ha no Céu;”, esses mares são adjetivados como uma “fiel testemunha” diante do “Sacro-Santo Throno” (BRASIL, 1926, p. 3). Em um diálogo com o vocabulário imagético do livro bíblico de Isaías, *As Revelações do Príncipe do Fogo* estabelecem que os mares estariam sendo vigiados. O próprio mar, em uma espécie de animismo, tinha olhos. Haveria, com relação aos mares, um constante estado de alerta. Em Isaías, capítulo 21<sup>38</sup>, entende-se que essa incansável vigia ocorreria por causa dos perigos que vêm do deserto e ameaçam a

---

<sup>38</sup> “Peso do deserto do mar. Como os tufões de vento do sul, que tudo assolam, ele virá do deserto, de uma terra horrível. [...] Porque assim me disse o Senhor: Vai, põe uma sentinela, e ela que diga o que vir.” Isaías 21:1-06, na tradução da Bíblia Almeida Corrigida Fiel.

estabilidade dos mares. Era, portanto, uma ameaça vinda do continente. Apesar dessa intensa desconfiança, que se manifesta em uma constante vigia, segundo *As Revelações do Príncipe do Fogo*, “[...] no tempo determinado, [o mar] abria-se os fundamentos teus, dando passagem ao Real Príncipe, portador do Sagrado testemunho”. O Príncipe, então, vem do Leste ao encontro do Menino na ilha, portando a revelação, o mistério ou o testemunho. Ele vem dominando o mar, “*navegando nas tuas ondas velozes a náu*” (BRASIL, 1926, p. 3).

O Príncipe, em seu veloz barco, se impôs sobre a morte, se afirmou diante do caos primordial. Chegou à ilha não apenas com o intento de libertar o Menino-vivo, mas de restituí-lo à posição de glória que lhe é original. O menino era, afinal, herdeiro do “condão Oriente”, descendente direto e encarnação do próprio Deus. A ideia de ter sido antes um ser de glória, mas ter sido reduzido a um prisioneiro, parece que ocorria frequentemente a Febrônio; certos fragmentos de discursos seus, sob custódia do psiquiatra Heitor Carrilho, indicam esse entendimento. Em um deles, registrado por uma avaliação psiquiátrica realizada em 1956, o “Filho da Luz” declararia ter nascido branco, sendo, então, filho de pais brancos e “[...] desfrutando de uma situação econômica vantajosa, mas foi vítima da sanha dos inimigos que o mataram e, ao ressurgir, tornou-se preto, pobre e presidiário” (CARVALHO *apud* FERRARI, 2013, p. 272). O interno do Manicômio Judiciário teria acrescentado que:

Seu dinheiro e os documentos referentes à fortuna imensa de que é detentor se encontram no cofre do Manicômio Judiciário cuja chave está em poder do Diretor [Heitor Carrilho], homem sem escrúpulos que detém o alto cargo às custas de sua indicação e prestígio (CARVALHO *apud* FERRARI, 2013, p. 272).

A figura do Príncipe representa a restituição de um antigo resplendor, um retorno à verdade, a vitória final sobre a morte e o nascimento de um novo ser. O mistério que ele portava era um testamento, a notícia esperada de que o Menino poderia voltar ao controle da própria história.

Dessa forma, o Príncipe abençoa também os quatro ventos. Em uma ode a eles, o narrador se demonstra grato, pois são eles que conduzem a veloz nau: “[...] registrar-se-há, as tuas obediências; soprando os ventos, as alturas anunciando; Deus-vivo na terra” (BRASIL, 1926, p. 15); o Deus-Vivo é, ao mesmo tempo, o Menino e o Príncipe que vem “palpitando os mares”. Tal domínio sobre o céu e os mares conferem ao Príncipe o título de “Rei das águas fieis”.

### 3.2.2 Outras águas

*As Revelações do Príncipe do Fogo* abordam, durante todo o seu texto e por diversas vezes, uma batalha em que os oponentes seriam, de um lado, o Príncipe do Fogo e, de outro, o dragão, fonte de todo o mal, manifestação de Lúcifer, adversário último de Febrônio Índio do Brasil. No tempo em que *As Revelações* foram escritas, a batalha já haveria terminado, o Príncipe estaria revelando, no texto, a vitória sobre o mal e o resgate do Menino-vivo. Dada a vitória sobre o dragão, o Príncipe libertou os “dez reis fiéis”, aliados da tribo Oriente. Junto desses reis, ele atravessou o seco Eufrates. Isto é, assim que o anjo do sexto cálice, apresentado no livro do *Apocalipse*, derramou sobre o rio o conteúdo de seu receptáculo, as águas permitiram a passagem do Príncipe e de seus companheiros. Temos aí, novamente, o simbolismo da viagem através das águas. Enquanto, em sua ode aos mares, o narrador apresenta o momento em que eles se abriram e permitiram a passagem do Príncipe à nau, a intertextualidade com a bíblia revela também a travessia das águas doces, figuradas pelo rio Eufrates.

Os símbolos aquáticos presentes na literatura, como investigados por Bachelard (2018), são polivalentes, imbuídos de múltiplos significados. A água doce parece figurar, segundo o estudioso, como mais íntima dos seres humanos e, nesse sentido, apresenta uma certa supremacia com relação à água salgada. As águas dos rios, portanto, embora compartilhem das simbologias relacionadas à morte e às aventuras, apresentam mais salientemente um valor simbólico específico: a purificação. As águas correntes dos rios, em constante renovação, são um símbolo do devir, daquilo que está em mudança e, dessa forma, permanece puro, o que se atém à essência de sua matéria. Tal pureza pode “contaminar” o indivíduo submerso nessas águas. A essa noção de pureza somar-se-á a ideia de morte e renascimento, de renovação através de um ritual iniciático. O ser que emerge das águas é, então, um ser mais “puro”.

*As Revelações* apresentam uma comunicação às “águas fiéis”: “Eis-me, ó águas fieis”, essas águas, “[...] ingenuamente, embotidas em uma perola de leal figura, passaram do domínio da morte ao testemunho da vida sem tortura” (BRASIL, 1926, p. 18). Temos aí a manifestação de alguns desses valores simbólicos atribuídos às águas: a matéria aquática é aquela que flui entre o domínio da vida e o domínio da morte. Além disso, o autor apresenta a imagem da pérola como receptáculo simbólico

da água. Esse símbolo aquático remete a múltiplos sentidos e, por meio da leitura da obra de Eliade (2012), podemos compreender que a pérola se conecta ao imaginário sobre morte e renascimento em alguns sentidos: inicialmente, o simbolismo da pérola pode ser compreendido por sua conexão com o feminino. As conchas bivalves são associadas a um sagrado feminino por sua semelhança, no sentido visual, à vulva. A pérola, que surge da concha, está, portanto, relacionada à fertilidade e ao nascimento, já que a saída da concha equivale a um nascimento simbólico. O pensamento de Febrônio se apoia, portanto, nesse universo em que orbitam todos os valores simbólicos das águas: renovação, pureza, gestação, morte e renascimento.

### 3.2.3 Eis-me, Ó Ilhas Fiéis

Verificamos que, de acordo com Eliade (2008), para a mentalidade do *homo religiosus*, o espaço é dotado de heterogeneidades que tornam determinados locais mais ou menos sagrados. O local mais sagrado para uma comunidade religiosa é reconhecido como “Centro do Mundo”. Em diversas culturas, esse centro é representado por uma “Montanha Cósmica”, que funciona como um eixo do qual é emanado o “mundo civilizado”, o “nosso mundo”, o “cosmos” que se contrapõe ao “caos”. Em muitas culturas as cidades sagradas se encontram nesse “centro do mundo”, portanto, no topo de uma montanha simbólica.

Segundo Joseph Campbell (2013, p. 36), as narrativas que tratam de aventuras mitológicas produzidas pelas mais variadas culturas humanas obedecem a um percurso padrão; trata-se, num campo simbólico, da mesma trajetória apresentada em ritos iniciáticos de passagem. Esse percurso obedece ao seguinte esquema: separação do neófito, iniciação nos mistérios e retorno à comunidade. A aventura mitológica, que representa o período da iniciação, da introdução ao conhecimento sagrado, só começa efetivamente após a “passagem pelo primeiro limiar”, de acordo com Campbell (2013, p. 82), isso é, quando o “herói” da aventura, o futuro iniciado, atravessa as fronteiras do mundo conhecido, ou seja, do cosmos. É quando o neófito cruza as bordas do mundo sacralizado pela “Montanha Cósmica” que ele finalmente pode crescer espiritualmente. Assim, o Príncipe dos Príncipes se aventura pelos mares.

Verifica-se, não obstante, que o crescimento espiritual individual obtido no além-mundo só é importante porque pode ser utilizado em função do crescimento

espiritual coletivo, uma vez que o neófito, após sua aventura, sempre regressa ao seio de sua comunidade portando o conhecimento. Por isso, o Príncipe se aventura pelos mares, mas é ao Menino-vivo, no interior de uma ilha, que ele é remetido; é para lá que o conhecimento é levado.

A ilha é a “anti-água”. Enquanto a água é o receptáculo de todas as possibilidades, o “caos primordial”, a ilha é o “cosmos”, aquilo que emerge do caos. Eliade (2012, p. 37-9) esclarece que o cume da “Montanha Cósmica” representa o “umbigo da Terra”, o “ponto onde começou a criação”. Esse ponto seria, segundo a mentalidade religiosa, o local mais alto do mundo, portanto, o único que, durante a cosmogonia, não esteve imerso nas águas primordiais da criação. Eliade cita um texto rabínico, segundo o qual “A terra de Israel não foi submergida pelo dilúvio” (2012, p. 39). Ora, uma porção de terra cercada de água é uma ilha. De acordo com esse autor, as águas tendem a manter sua função: elas são responsáveis por desintegrar, anular as formas e lavar os pecados. Sendo assim, tudo o que é forma (e não mais apenas matéria) se manifesta sobre as águas, destacando-se delas. Por isso:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência. A imagem exemplar de toda a criação é a *ilha*, que subitamente se “manifesta” no meio das ondas (ELIADE, 2012, p. 151).

Lembremo-nos das duas histórias que narram o contexto no qual Febrônio Índio do Brasil recebera sua iluminação e escrevera seu livro. Segundo aquela apresentada por Blaise Cendrars – e corroborada por algumas matérias na imprensa –, existiu uma hierofania no topo do Pão-de-Açúcar, durante a qual o “Filho da Luz” haveria recebido, ao menos parcialmente, suas revelações. Outros documentos, avaliados por Pedro Ferrari, apontam que “[...] em algum dos cento e nove dias que permanecera no Presídio de Dois Rios, em meio a leituras bíblicas, a revelação do Arcanjo Gabriel à qual se refere teria sido operada” a Febrônio (FERRARI, 2013, p. 124). Tanto a revelação acontecida no topo do Pão-de-Açúcar (uma figuração da Montanha Cósmica), quanto aquela que ocorreu no centro da ilha, em um campo simbólico, se equivalem, já que a ilha é, também, um possível símbolo do “umbigo do mundo”. Apesar das contradições entre as múltiplas fontes, a história de Febrônio parece se sustentar de forma coerente enquanto mitopoética.

### 3.3 A ORIGEM DO FOGO

#### 3.3.1 Heróis Diurnos

O Antropólogo e filósofo Gilbert Durand, ao estudar o imaginário, suas origens e seu funcionamento, entendeu que a consciência da morte faz com que o humano desenvolva ferramentas mentais ou adote determinadas atitudes imaginativas em função da superação desse destino, isto é: existe um certo medo da finitude ou receio do desconhecido que a ciência da morte provoca. Para fazer frente a essa situação, desenvolvem-se estratégias para negar, superar ou ressignificar a finitude da experiência humana tal como a conhecemos. Essas atitudes imaginativas, da perspectiva de Durand, resultariam “[...] na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano” (ANAZ et al., 2014, p. 6). Ao conjunto desses elementos simbólicos dá-se o nome de “imaginário”.

Durand entende que os símbolos que compõem o imaginário estão intimamente ligados a gestos e reflexos dominantes do corpo humano e se distribuem em dois principais conjuntos: os de “Regime Diurno” e os de “Regime Noturno”.

O gesto ou reflexo postural associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação (ANAZ et al., 2014, p. 6).

A esse conjunto de símbolos que remetem à ideia de ascensão, iluminação e pureza dá-se o nome de “Regime Diurno” e compreende a “produção de símbolos ascensoriais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diairéticos (herói, espada)” (ANAZ et al., 2014, p. 7).

Fazem parte do “Regime Diurno” os heróis mitológicos que buscam vencer a morte, a escuridão, o abismo e o devir – componentes do “Regime Noturno”, que a imaginação humana busca eufemizar ou superar. É preciso salientar que o “herói” do Regime Diurno coloca-se como antítese da morte e das trevas, busca derrotá-las de maneira bélica, agressiva, combativa, de modo que:

[...] todo o sentido do *RD* [Regime Diurno] do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra *Cronos*, o tempo mortal (DURAND *apud* ANAZ et al., 2014, p. 7).

Febrônio Índio do Brasil impregna seu “Príncipe do Fogo” com múltiplos simbolismos de vitória sobre a morte e a escuridão. Ele é, afinal, aquele que, empunhando uma espada, derrotou o dragão e condenou-o ao abismo. 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. Quando se observa esse papel de herói solar que o narrador de *As Revelações* cumpre, é possível verificar sua proximidade com outros heróis que desempenham semelhantes papéis em suas respectivas mitologias e que podem ter sido referências importantes para o “Filho da Luz”.

### 3.3.2 Santo-Guerreiro

Entre os diversos nomes e títulos atribuídos ao Príncipe do Fogo, um salta os olhos por ser exatamente o mesmo utilizado para referenciar um lendário herói cristão, conhecido especialmente por narrativas orais que remontam à idade média: em Febrônio se lê que o Príncipe do Fogo é “em missão a terra Santo-Guerreiro” (BRASIL, 1926, p. 1).

Quando da cristianização do Império Romano, em 380 d.C., a igreja passou a valorizar e a operar um reavivamento das histórias sobre pessoas que teriam dado suas vidas pela causa cristã. Nos séculos VI e VII, sacerdotes da igreja já mencionavam a existência de um certo *Georgios*. O Mártir, doravante chamado Jorge da Capadócia ou São Jorge, teria origem ao final do terceiro século, na Capadócia, hoje uma região da Turquia. Sua história lendária, entretanto, teria se dado na região da Palestina. Segundo a tradição cristã, Jorge se alistou no exército romano e, a partir de então, construiu carreira parecida com a de seu pai: tornou-se oficial romano. Por seu intelecto fora do comum e sua capacidade enquanto soldado, Jorge ascendeu rapidamente na carreira militar, chegando mesmo a participar da guarda pessoal do imperador Diocleciano. O futuro santo era cristão e, no início do quarto século da era comum, com o acirramento da perseguição aos seus correligionários pelo império, se voltou contra Diocleciano. A história conta que o imperador ordenou que Jorge participasse da perseguição aos cristãos, mas o oficial não aceitou a ordem e ainda criticou a decisão de perseguir os seguidores de sua crença. Diocleciano ordenou então a tortura e a morte de Jorge. O mártir teria sido ostensivamente torturado e, em

23 de abril de 303 d.C., foi levado às muralhas da cidade de Nicomédia para ser decapitado (PINHEIRO, 2014, p. 1).

Narrativas posteriores adicionam camadas à lenda de São Jorge e somente a partir da Idade Média tardia, o capadócio tem seu aspecto de mártir deixado de lado em detrimento de uma outra faceta: a de Santo Guerreiro. As numerosas campanhas militares dos reinos europeus a partir do segundo milênio fizeram com que fosse salientado o aspecto belicoso de *Georgios*. Em 1290, Jacopo Varazze, escriba dominicano, organizou um livro contendo as histórias dos primeiros santos católicos chamado de “Lenda Dourada”. No capítulo dedicado a São Jorge, aparecia, possivelmente pela primeira vez, a história de que o guerreiro teria chegado a uma cidade que sofria com os desmandos de um dragão. A fera assediava moradores, queimava casas e exigia sacrifícios. Certa ocasião, o dragão exigiu a filha do rei em sacrifício. Jorge teria, do alto de seu cavalo branco, derrotado a fera e lhe cortado a cabeça, o que fez a cidade toda se converter ao cristianismo. A imagem de São Jorge eliminando o dragão e salvando a princesa se cristalizou no imaginário popular como a representação ideal do cavaleiro medieval e chegou aos dias de hoje como a versão mais conhecida do Santo.

Contemporaneamente e nos tempos de Febrônio, Jorge da Capadócia aparece como parte importante do imaginário brasileiro. Na cultura carioca, o mártir cristão recebe especial tratamento: a importante herança portuguesa que remete aos tempos do império e o sincretismo com religiões afro-brasileiras, que associam São Jorge ao orixá Ogum, fortaleceram a presença do santo na cultura da antiga capital. Da cidade do Rio, Jorge é extraoficialmente padroeiro; no estado, desde 2019, é oficialmente padroeiro ao lado de São Sebastião. Assim podemos aproximar a figura do Santo com aquela do Príncipe do Fogo.

**Figura 5:** Rafael Sanzio, *São Jorge e o Dragão*. 1506. Óleo s/ painel. 215 x 285 cm.  
National Gallery of Art, Washington DC.



Fonte: Google Arts & Culture.

### 3.3.3 O SIMBOLISMO DO FOGO

O fogo, simbolicamente, está relacionado ao conhecimento. As narrativas em que a humanidade ou um aliado mítico dos humanos precisa adquirir seu domínio sob as chamas frequentemente compreendem que o manuseio do fogo não é algo que a humanidade possui por natureza: ou é conquistado ou é fornecido por deuses, animais mitológicos e/ou outras entidades. Raramente, o domínio do fogo é revelado à humanidade de bom-grado e é comum nas mitologias que os portadores originais do fogo se sintam desconfortáveis ou mesmo zangados com a conquista do elemento pelos seres humanos. Diferentes versões da epopeia Guarani contam a origem do fogo em que, semelhante a muitas outras, o elemento precisou ser roubado:

Os mestres do fogo são os corvos. É preciso roubá-lo deles, a fim de que os futuros habitantes da nova terra possam dispor dele. Personagens que pertencem ao mundo divino encarregam-se de cometer o roubo: heróis culturais, ou semideuses, ou mesmo o Sol. Um deles finge-se de morto; os corvos chegam para cozinhá-lo e comê-lo. O falso morto chacoalha-se e espalha as brasas, e o sapo consegue engolir uma pequena quantidade delas que, uma vez vomitada, é colocada no interior de algumas madeiras determinadas. Bastará aos homens, doravante, produzir fogo pelo método da fricção. Notemos que, para os Guarani, a fricção não produz verdadeiramente o fogo, mas permite simplesmente extraí-lo da madeira, onde já se encontra enclausurado. Quanto aos corvos, despossuídos para sempre do fogo, transformam-se no que estavam condenados a se tornar: corvos, isto é, os comedores de carniça a quem não molestará o fedor da 'coisa grande', nome religioso do cadáver (CLASTRES *apud* MINDLIN, 2002, p. 159).

Para a mitologia grega, o titã Prometeu foi o portador do fogo. Responsável, junto de seu irmão Epimeteu, pela criação do homem e de todos os outros animais, Prometeu, ao perceber que ao ser humano faltavam habilidades extraordinárias como aquelas que possuem as outras criaturas – tais como a habilidade de voar, ferocidade e rapidez – decidiu presentear a humanidade com algo ainda mais extraordinário, aquilo que separa o ser humano dos demais animais: o domínio do fogo. Em certa situação que buscava selar a paz entre homens e deuses, Prometeu oferecera a Zeus os produtos do sacrifício de um boi. O titã, no entanto, revestiu de succulenta gordura os ossos da fera, fazendo com que Zeus os apanhasse em vez da verdadeira carne. Em punição, o olimpiano retirou do homem o fogo. Prometeu, em um ato de rebeldia, roubou o fogo e o devolveu à humanidade. Tanto a humanidade quanto o titã seriam punidos por tal ato: a humanidade se tornara mortal e passou a precisar esconder dos

olhos de Zeus as sementes de suas culturas vegetais. Nascia a agricultura. Prometeu foi acorrentado a uma rocha e recebeu como castigo eterno ter seu fígado devorado diariamente por uma águia.

Em *As Revelações*, o Príncipe do *Fogo* é portador de um conhecimento que, ao ser revelado, inauguraria uma nova ordem. Nessa nova etapa da civilização, o mal teria sido banido da terra e o Menino-Vivo teria sido reestabelecido como representante do Santo Tabernáculo Vivente. Seria ele quem traria a palavra da divindade suprema, espantaria as trevas e lançaria luz a uma determinada doutrina; ele seria afinal, aquele que *revela*. Entretanto, o elemento fogo, em seu caráter simbólico, no livro de Febrônio, pode ser encontrado e interpretado em uma complexa rede de relações que não se restringe à ideia de símbolo do conhecimento, tampouco é o Príncipe uma espécie de Prometeu.

O portador do fogo costuma ser, mitologicamente, aquele que traz o conhecimento. O fogo, portanto, pode aparecer como representante simbólico da ideia de conhecimento. É preciso salientar, no entanto, o sentido que essa palavra possui nos mitos de origem do fogo: o conhecimento ao qual se refere o mito de Prometeu é aquele que define a humanidade, ou seja, o que é ser humano. Em certa perspectiva, o domínio do fogo é o que destaca o homem da natureza, que o difere das demais criaturas, o que conduz para fora das trevas, do estado de selvageria, em direção à civilização, aos costumes e rituais próprios dos humanos. Isso se deve, em parte, ao fato de que é o fogo que permite o cozimento dos alimentos, diferença primordial entre a forma com a qual se alimenta a espécie humana e os demais animais. O cozimento acresce a possibilidade de preparar elaboradas receitas, prevenir-se de doenças e acrescenta o elemento fogo no ritual da alimentação. O fogo, além de literalmente clarear a escuridão, é elemento essencial ao comportamento alimentar humano.

No imaginário dos povos que primeiro dominaram a metalurgia, o símbolo do fogo enquanto elemento civilizatório permanece e ganha novas camadas que aprofundam sua carga simbólica nesse sentido. Ele é o elemento que possibilita a fundição do metal e a forja de ferramentas, utensílios e armas. Desde os hábitos alimentares, passando pela confecção de ferramentas para a agricultura, até a fabricação de armas de guerra, o fogo é onipresente quando se trata daquilo que constitui a cultura humana, aquilo que é próprio do homem e o destaca das demais criaturas.

Tangencialmente à relação do herói de *As Revelações* com o simbolismo do fogo, por seu papel no imaginário relacionado à forja e à metalurgia, observa-se a ligação, por extensão, da figura do Príncipe à terra, ao universo dos minerais, das formações rochosas e dos veios ferrosos. O ferro, em especial, está fortemente relacionado ao guerreiro, ao herói que combate as trevas. Aqui, o conjunto de significados que derivam das relações entre fogo e terra se afunilam em direção a imagens bélicas. Guerra, fúria, ímpeto: o Príncipe do Fogo é, como Jorge da Capadócia, um Santo Guerreiro. Esses enlaces nos permitem um vislumbre da teia de símbolos cosida na mitopoética de Febrônio. Fogo e ferro conectam São Jorge, Ogum e o Príncipe de *As Revelações*.

O ferro, enquanto matéria prima imprescindível para a confecção das armas que manteriam determinada sociedade em condições de lutar pela sua sobrevivência, associou-se a vários outros símbolos que culminaram por forjar o famoso “Santo Guerreiro”. O povo brasileiro, muito associado ao Santo em questão, possui a mestiçagem de ancestrais que de alguma forma estiveram em contato com o vasto simbolismo que São Jorge nos ensina: a força da terra, com suas matas e grutas em pedra; a guerra e o cavaleiro; o ferro e a forja no fogo; um alfabeto mágico; o dragão e os veios energéticos que marcam os terrenos das sociedades (MARQUES; MORAIS, 2011, p. 1).

Para as religiões afro-brasileiras, Ogum é o orixá guerreiro e ferreiro. É possível encontrar nele aspectos dos gregos Ares, deus da Guerra, e Hefesto, deus Ferreiro. Na cultura do Rio de Janeiro, São Jorge, o “Santo Guerreiro”:

[...] se aproxima do imaginário de Ogum pela qualidade de soldado montado em seu cavalo branco (símbolo da pureza), lutando contra um dragão (o mal, Satanás), representados comumente pelas imagens comercializadas nas casas de Umbanda. A princesa que aparece nas telas europeias, que poderia representar a Fé cristã ou a própria Igreja, não aparece nas representações do santo guerreiro (MARQUES; MORAIS, 2011, p. 10).

Assim se desenha o simbolismo do fogo no livro de Febrônio. Por mais que se possa enxergar no Príncipe um ente civilizatório, é na questão bélica e guerreira, que o associa a São Jorge e Ogum enquanto heróis diurnos, que esse simbolismo se realiza de modo mais expressivo e potente.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados quase cem anos, *As Revelações do Príncipe do Fogo* permanecem despertando, em quem as tenta decifrar, o mesmo tipo de curiosidade que parece ter despertado em seus contemporâneos. Tentar decifrá-las, todavia, talvez não seja a melhor forma de descrever ao que se dirige esta dissertação. Na verdade, o livro de Febrônio nos importa muito mais enquanto um eterno enigma que conduz o leitor a navegar pelos labirintos de suas palavras estranhas, suas referências obscuras e sua pontuação vacilante. Dessa forma, essa maldita obra apela à imaginação do leitor, o confronta e faz com que adote diante dela uma postura ativa.

Hoje, é possível adquirir um exemplar do livro de Febrônio por meio da internet por cinquenta reais. O fac-símile não faz jus ao seu conteúdo: em tamanho A6, a edição de capa branca pouco se parece com a descrição feita por Sérgio Buarque do “livro de capa verde em estilo bíblico”, que seria “uma coisa surrealista, completamente louca”. Não a acompanha a pintura que o exemplar original, condenado ao esquecimento, apresentava, ou seja, a imagem de duas crianças brincando à beira de um abismo e sendo vigiadas de perto por um anjo, obra do pintor alemão Fridolin Leiber. Verifica-se também, nessa edição, uma breve e imprecisa biografia do autor, retirada da página da *Wikipédia* sobre Febrônio Índio do Brasil. Mas *As Revelações* são, apesar do que a cópia de capa branca faz parecer, algo mais que uma curiosidade, um objeto bizarro para saciar a sede dos aficionados por histórias mórbidas de psicopatas. É o convite a uma aventura marítima comandada por um príncipe guerreiro que busca redimir um menino injustamente aprisionado, uma história de batalhas contra as forças do mal, de oposição entre uma mulher santa e seu algoz, um terrível dragão. O livro de Febrônio é, também, um mergulho em seu subconsciente, apresentação de sua mitopoética construída de fragmentos de histórias bíblicas e populares para servir de escudo frente ao desconhecido, a morte ou os próprios “fantasmas” de Febrônio. É, além disso, uma rica composição, repleta de símbolos e referências de múltiplas naturezas que conversam com o imaginário do leitor de formas que lhe são fundamentais, como o pensamento místico próprio do *homo-religiosus* e a herança da moral e do pensamento cristão, uma vez que o cristianismo está presente na nossa sociedade desde sua base e fortaleceu ideias como a da existência de uma dicotomia entre bem e mal, além de cristalizar em nossa cultura a presença das narrativas bíblicas.

Febrônio Índio do Brasil faleceu em 1984, próximo dos noventa anos de idade, no, assim chamado à época do recolhimento do “Filho da Luz”, manicômio judiciário do Rio de Janeiro, do qual foi o primeiro paciente e de onde jamais conseguiu sair senão por um breve momento, em 1935, quando, auxiliado pelo irmão, realizou uma malsucedida tentativa de fuga. Até o fim de sua vida, solicitou, em vão, novos diagnósticos com a intenção de provar que estava apto a voltar para a sociedade. Sua história permanece sendo estudada pelo direito, pela medicina e pela psicologia. Seu livro não precisa mais ser evitado ou escondido, ao contrário, acreditamos que leitores generosos podem reconhecer belas palavras, ainda que saiam da pena de um louco ou de um assassino. “Eis-me, ó estrelas fieis do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que há no Céu; já que, generosamente nas ostentadas do eterno firmamento engastadas, meigos olhos illuminam a terra prendada” (BRASIL, 1927, p. 51).

## REFERÊNCIAS

- ACHTEMEIER, Paul John. *Harper's Bible Dictionary*. San Francisco: Harper & Row, 1985.
- ALMEIDA, João Ferreira de. *A Bíblia sagrada contendo o velho e o novo testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.
- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. *Revista Nexi*, São Paulo, n. 3, p. 1-16, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>. Acesso em: 18 maio 2021.
- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2018. 202 p.
- BASTOS, Glaucia Soares. *Como se escreve Febrônio*. 1994. 175f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269178/1/Bastos\\_GlauciaSoares\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269178/1/Bastos_GlauciaSoares_M.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2017.
- BERTUCCI, Liane Maria. A onipresença do medo na influenza de 1918. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 457-475, jul/dez 2009.
- BRASIL, Febrônio Índio do. *As revelações do Príncipe do Fogo*. Publicado sem indicação de autor pela editora Monteiro & Borrelli, exemplar presente no Fundo Mário de Andrade, do Arquivo IEB-USP, e em versão digitalizada disponível na URL: <http://200.144.255.123/Imagens/Biblioteca/MA/Media/MA585-1.pdf>.
- BRETÓN, André. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. 396 p. (Fontes da Modernidade). Tradução: Sérgio Pachá.
- CALIL, Carlos Augusto. Aí vem o Febrônio. *Teresa*, São Paulo, n. 15, p. 101-116, dec. 2014. ISSN 2447-8997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98598>>. Acesso em: 30 sep. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2014.98598>.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 14. ed. São Paulo: Pensamento, 2013. 414 p.
- CAMPOS, Murilo; RIBEIRO, Leonídio. O caso de Febrônio perante a psiquiatria, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 out., 1927.
- CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. *Surrealismo no Brasil: a origem animal de deus, o púcaro búlgaro e invenção de Orfeu*: Flávio de Carvalho, Campos de Carvalho e Jorge de Lima. 2016. 469f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...* (um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976. 213 p.

CORREIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 17/ago-8/set, 1927.

DANTAS, Marta. Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas. *Revista Maquinações*, Universidade Estadual de Londrina, vol. I, n. 1, p. 62 - 63, 1982.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. 224 p.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 178 p.

ELIDADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 191 p.

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.

FACIOLI, Valentim. *Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil*. In: PELLEGRINI, Aldo [et al.]. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999, p. 293 – 307.

FERRARI, Pedro Felipe Marques Gomes. *Mosaicos do filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre o crime, a redenção e o delírio*. 2013. 286 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de. *A Bíblia Sagrada: contendo o Velho e o Novo Testamento; e algumas palavras marginaes trad. segundo o texto hebraico e grego*. 1885.

FOLHA DA MANHÃ, 27 de dezembro de 1925.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 01/set-11/set, 1927.

GUTMAN, Guilherme. Febrônio, Blaise & Heitor. Pathos, violência e poder. *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 175-189, junho 2010

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

LIMA, Sérgio. *Surrealismo no Brasil: mestiçagem e sequestros*. In: PELLEGRINI, Aldo [et al.]. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1999.

LOPES, Marcus. Há 95 anos, bombas caíam sobre São Paulo e arrasavam a cidade. *BBC News Brasil*, São Paulo, 11 de junho de 2019. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49262059>>. Acesso em: 22/07/2020.

MARQUES, Adílio Jorge; MORAIS, Marcelo Alonso. O sincretismo entre São Jorge e Ogum na umbanda: ressignificações de tradições europeias e africanas. Anais do III Encontro Nacional do Gt História das Religiões e das Religiosidades – Anpuh - Questões Teórico- Metodológicas no Estudo das Religiões e Religiosidades. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, v. 3, n. 9, p. 1-13, jan. 2011.

MICHELI, Mario de. "Capítulo 3. Os mitos da evasão". In: *Vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 39-58.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 44, n. 16, p. 149-169, abr. 2002.

NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [s.l.], v. 24, n. 2, p.161-186, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0205>.

PEREIRA, Manoel. Modernismo e primitivismo. In: SERRA, Pedro (coord.). *Modernismo e primitivismo*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p. 29-46.

PERRY, Gill. Cap1. O primitivismo e o moderno. In: HARRISON, C.; FRANSCINA, F.; PERRY, G.. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 3-85.

PINHEIRO, Roncalli Dantas. ROMANCEIRO DE SÃO JORGE: vozes de um imaginário entre Portugal e Brasil. Jornada nacional do grupo de estudos linguísticos e literários do nordeste, 25., 2014, Natal. *Anais [...]*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. p. 1-9.

POEL, Francisco van der. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Viagens ao primitivo no modernismo brasileiro: Villa-Lobos, Tarsiwald, Mário e Bopp. In: SERRA, Pedro (coord.). *Modernismo e primitivismo*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006, p.125-143.

SOARES, Dionísio Oliveira. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. *HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 7, n. 13, p. 99-113, 2008.

SOUZA, Florentina. Literatura afro-brasileira: algumas reflexões. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, v. 2, p.64-72, dez. 2005.

TRADUÇÃO BRASILEIRA DA BÍBLIA. In: *Wikisource, a biblioteca livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/w/index.php?title=Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_Brasileira\\_da\\_B%C3%ADblia&oldid=341861](https://pt.wikisource.org/w/index.php?title=Tradu%C3%A7%C3%A3o_Brasileira_da_B%C3%ADblia&oldid=341861)>. Acesso em: 2 dez. 2016.

WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 709-722.