



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

PAULA LAGE FAZZIO

**O(CASO) CAMPOS DE CARVALHO: A NOÇÃO DE CAMPO
LITERÁRIO**

**CAMPINAS
2019**

PAULA LAGE FAZZIO

**O(CASO) CAMPOS DE CARVALHO: A NOÇÃO DE CAMPO
LITERÁRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Paula Lage Fazzio e orientada pelo Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo.

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

F299o Fazzio, Paula Lage, 1987-
O(caso) Campos de Carvalho : a noção de campo literário / Paula Lage Fazzio. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Carvalho, Campos de, 1916-1998. 2. Campo literário. 3. Literatura Brasileira. I. Melo, Alfredo Cesar Barbosa de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Campos de Carvalho c(e)ase : the notion of literary field

Palavras-chave em inglês:

Carvalho, Campos de, 1916-1998

Literary Field

Brazilian Literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador]

João Paulo Lima e Silva Filho

Marcelo Freddi Lotufo

Data de defesa: 12-12-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7145-1680>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5481674991522412>



BANCA EXAMINADORA:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

João Paulo Lima e Silva Filho

Marcelo Freddi Lotufo

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

Desde que comecei a pesquisar sobre Campos de Carvalho, há uma década, muitas pessoas, direta ou indiretamente, contribuíram e colaboraram para que eu pudesse ter chegado até aqui.

Em primeiro lugar, agradeço a todos os professores e professoras que, desde o Ensino Médio até o Mestrado, mostraram, desenvolveram e ensinaram várias facetas e possibilidades da literatura e da linguagem em nossa e em outras sociedades. Da escola à universidade, evidentemente eu não estaria aqui se não fossem algumas figuras que passaram pelo meu caminho com a função de ensinar e transformar. Felizmente, foram muitos e sou reflexo e mistura de uma parcela de cada um deles.

Agradeço também aos amigos-família e família-amigos que me apoiaram incontáveis vezes nas situações mais variadas possíveis ao longo desses anos. À amizade!

Além disso, agradeço também pelas gratas surpresas que encontrei em alguns parceiros de trabalho, que foram grande fonte de apoio em momentos de exaustão.

Aos amigos e colegas do Bolo de Rolo, agradeço pelas parcerias, trocas e momentos alegres. Principalmente, agradeço ao Jampa e ao Felipe Bier pelos comentários mais que valiosos na qualificação e por toda a disponibilidade e generosidade.

Agradeço, principalmente, ao meu orientador Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo, por toda a compreensão, apoio e tranquilidade. Sem esses elementos, não teria sido possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Y así es la cosa
Por muchas vueltas que le demos al asunto
Por muchas palabras que le pongamos*

*A eso, así de simple
Se reduce todo
Entre dos aleteos
Sin más explicación
Transcurre el viaje*

Eduardo Galeano

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a inserção de Campos de Carvalho na literatura brasileira. Trata-se, principalmente, de compreender esse fenômeno literário a partir de suas ambivalências. Para tanto, procuramos compreender as relações desse escritor com o campo literário, isto é, com um espaço social regido por determinadas regras que determinam o valor conferido a um autor e a uma obra literária. É a partir dessa noção, empregada por Pierre Bourdieu em sua teoria da produção artística, que se pretende avaliar o lugar que ocupa Campos de Carvalho para além dos lugares-comuns associados ao seu nome. Embora tenha publicado seus romances nas mais prestigiadas editoras do Brasil e sua fortuna crítica o assuma como um autor original e relevante, não é incomum que seja visto e caracterizado como uma figura marginal ou maldita. Com as suas principais obras, *A Lua vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil*, *Chuva Imóvel* e *Púcaro Búlgaro*, publicadas a partir de meados dos anos 50, e com o seu suposto silêncio, a partir de 1964, Campos de Carvalho se tornou um caso que convoca contradições capazes de revelar como se estrutura o campo literário. Para que seja possível estabelecer os vínculos do autor com a imprensa, com as instituições literárias, com o mercado editorial e com a crítica literária, esta pesquisa faz um levantamento dos dados biográficos e bibliográficos disponíveis, recuperando as edições dos seus livros, as entrevistas concedidas pelo escritor, seus depoimentos e aquilo que foi dito sobre ele na imprensa ou na crítica literária especializada. Desse modo, pretendemos mapear as condições de produção e recepção e as implicações sociais. Do ponto de vista metodológico, a partir de Bourdieu, a pesquisa investiga a existência da instituição literária nas coisas, o que envolve subsídios objetivos como o mercado editorial e a circulação dos livros, e no cérebro, o que se relaciona com a mitologia pessoal forjada pelo escritor e os juízos construídos sobre ele. Assim, o presente trabalho pretende contribuir para uma compreensão mais objetiva e material do caso Campos de Carvalho.

Palavras-chave: Campos de Carvalho; Campo literário; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

This work aims to analyze the insertion of Campos de Carvalho in Brazilian literature. It mainly concerns the search for an understanding of this literary phenomena considering its ambivalences. To do so, we seek to understand the relations of this writer with the literary field, that is, with a social space governed by certain rules that determine the value an author and a literary work receive. From this notion, employed by Pierre Bourdieu in his theory of artistic production, we seek to evaluate the placement of Campos de Carvalho looking beyond the common-place assertions that are usually associated to his name. Despite having had his novels published in the most prestigious Brazilian publishing companies and having been considered by critics to be an original and relevant author, he is often seen and defined as marginal or *maudit*. With his main works, *A Lua vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil*, *Chuva Imóvel* and *Púcaro Búlgaro*, which started being published in the decade of 1950, and the supposed silence that followed them from 1964, Campos de Carvalho became a case riddled with contradictions capable of revealing how the literary field is structured. For a connection to be established between the author and the press, the literary institutions, the editorial market, and literary criticism, this research raises biographic and bibliographic data, going back to the different editions of Campos' books, his interviews, and statements about him in the press and in specialized literary criticism. Thus, we intend to map the conditions of production and reception and its social implications. From a methodological perspective, this research uses Bourdieu to investigate the existence of a literary institution in things, which involves objective subsidies such as the editorial market and the movement of books, and in the brain, with regards to personal mythologies formed by the writer and the evaluations elaborated about him. Therefore, this work aims to contribute for a more objective and material understanding of the Campos de Carvalho case.

Keywords: Campos de Carvalho; Literary Field; Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - PRIMEIROS INDÍCIOS.....	18
1.1 - Esboço de figura.....	18
1.2 - Obra.....	20
1.2.1 - <i>A lua vem da Ásia</i>	23
1.2.2 - <i>Vaca de nariz sutil</i>	31
1.2.3 - <i>A chuva imóvel</i>	37
1.2.4 - <i>O púcaro búlgaro</i>	41
1.3 - Apresentação do problema.....	51
2 - COISAS.....	58
2.1 - Um anarquista no serviço público.....	58
2.2 - O trânsito entre editoras e a recepção da época.....	62
2.3 - A retomada editorial.....	83
2.4 - Presença na historiografia literária.....	86
3 - CÉREBRO.....	90
3.1 - A impregnação do mito Campos de Carvalho na crítica literária.....	90
3.2 - “Não gosto de mim trágico”.....	105
3.3 - “Tenho um pacto com o diabo”.....	112
CONCLUSÃO.....	114

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu a partir de um livro-reportagem que fiz em 2010 para o trabalho de conclusão de curso de Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Eu me dediquei a traçar um perfil biográfico, que é um gênero textual jornalístico, do escritor Campos de Carvalho. O título desse trabalho é: *Campos de Carvalho?: um acidente geográfico na literatura brasileira*.

Ao longo do projeto, fiz apurações em arquivos públicos, de jornais, revistas e demais meios de comunicação, como a *Folha de S. Paulo*, o *Estado de S. Paulo*, a Editora Abril e a Rede Globo, a fim de verificar a recepção instantânea da obra do autor e também reportagens que vieram tardiamente. Fiz também entrevistas para tentar traçar esse perfil de modo mais completo. Dentre elas, com Lygia, companheira do autor, no Rio de Janeiro, que faleceu no ano seguinte. Entrevistei também, em Uberaba, terra natal de Campos de Carvalho, Guido Bilharinho, uma figura central na produção literária e cultural do Triângulo Mineiro e que guarda alguns originais do autor; Chico Diaz, ator e dramaturgo, que adaptou um dos livros, *A lua vem da Ásia*, para o teatro. Acompanhei parte do processo da adaptação e vi a peça no ano seguinte. Entrevistei também Antonio Prata e Pedro Bial, que entrevistaram Campos de Carvalho; e Carlos Felipe Moisés, crítico literário que dedicou parte de seus estudos à obra do autor.

Esse procedimento metodológico que adotei foi inspirado pelo projeto do jornalista norte-americano Gay Talese que, em seu trabalho originalmente publicado em 1966, “Frank Sinatra está resfriado” (TALESE, 2004), perfilou o cantor sem que ele efetivamente tivesse concedido uma entrevista. No prefácio de seu livro ele diz:

Quando estava pesquisando para traçar o perfil de Frank Sinatra (“Frank Sinatra está resfriado”) descobri que a cooperação – ou a falta dela – por parte da pessoa a ser retratada não importa muito, desde que o escritor possa acompanhar seus movimentos, ainda que à distância. Durante o tempo que passei em Los Angeles, Sinatra não se dispôs a cooperar. Eu cheguei num momento muito ruim para Sinatra, pois ele padecia de um resfriado e de muitos outros incômodos, e não consegui a entrevista que me havia sido prometida. Mesmo assim, pude observá-lo durante as seis semanas que passei fazendo a pesquisa, assistindo a sessões de gravação em estúdio, vendo-o no *set* de filmagem, nas mesas de jogo de Las Vegas, e testemunhei suas mudanças de humor, sua irritação e desconfiança quando achava que eu estava aproximando demais, e seu prazer e gentileza quando, cercado de gente de sua confiança, conseguia relaxar. Foi mais proveitoso observá-lo, ouvir as suas conversas, estudar a reação das pessoas à sua volta do que me sentar e conversar com ele, caso tivesse me concedido a entrevista. (TALESE, 2004, p. 13)

Nesse sentido, o trabalho substancial do jornalista tem bastante em comum com o do pesquisador: esmiuçar um objeto de estudo, mesmo que haja certas restrições e impossibilidades; utilizar de recursos procedimentais e metodológicos que lhe coloquem o mais próximo possível daquilo que se busca; a procura pela objetividade e pela clareza dos fatos a fim de reconstruir ou elaborar um recorte específico e a função pública, ou seja, trazer para os leitores aquilo que foi apurado e pesquisado.

Por isso, quando finalizei o trabalho, pensei que ainda ficou muita coisa por dizer sobre o tema, já que ele é um autor com poucos estudos se comparado com outros escritores brasileiros. Então, a partir de uma dessas poucas empreitadas, *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*, de Juva Batella, escrevi o projeto para o ingresso no mestrado. Nesse trabalho, o pesquisador diz em um de seus primeiros capítulos que “Tudo em Campos de Carvalho nos interessa, menos o próprio Campos de Carvalho, que está duplamente morto, como pessoa física e, muito antes disso, como autor que é” (BATELLA, 2004, p. 54). No entanto, na conclusão, ele diz: “Meu erro foi ter subestimado a capacidade desse narrador de extrapolar os limites de sua biografia” (BATELLA, 2004, p. 268) e “tudo me interessa em Campos de Carvalho, principalmente o próprio Campos de Carvalho” (BATELLA, 2004, p. 268).

Então, a partir desse gancho, dessa “lacuna” apresentada no estudo, planejei elaborar um recorte para averiguar como que Campos de Carvalho se relacionou com os agentes de influência no campo literário, abordando aspectos como os estudos, leituras e influências, mercado editorial, imprensa e a recepção crítica, na busca de entender melhor as contradições e ambivalências que identifiquei na pesquisa de 2010.

Embora essas questões colocadas sejam analisadas de modo mais aprofundado mais adiante, iniciarei aqui uma breve apresentação do objeto de estudo já acompanhada de certa análise e pistas de como esses pontos operam no recorte estabelecido.

Campos de Carvalho tem 6 livros publicados, mas boa parte de sua fortuna crítica considera apenas 4, já que os 2 primeiros foram renegados pelo próprio autor porque ele os considerava com uma qualidade literária inferior. Os dois

renegados são *Banda Forra* (1941), publicado quando ele tinha 25 anos, um livro de ensaios humorísticos, e *Tribo* (1954), publicado aos 38 anos, um romance.

Depois disso veio *A lua vem da Ásia* (1956) (40 anos), *Vaca de nariz sutil* (1961) (45 anos), *A chuva imóvel* (1963) (47 anos) e *O púcaro búlgaro* (1964) (48 anos), esses sim, considerados e legitimados pela crítica de modo geral e pelo próprio autor. Portanto, no primeiro romance, incluindo os renegados, ele tinha 25 anos. Já no primeiro que ele considerava, ele tinha 40. E no último, 48 anos. Ou seja, ele publicou os 4 principais livros em 8 anos. É importante sublinhar que ele não vivia da escrita, era funcionário público, formado em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), e trabalhou em São Paulo e no Rio de Janeiro como procurador do Estado de São Paulo.

Observando as datas, é curioso notar também que encerrou sua obra – pelo menos dentre as publicadas – aos 48 anos e faleceu aos 81. Ou seja, foram, aproximadamente, 33 anos de silêncio. Esse assunto foi questionado na época por jornalistas, editores e outros escritores. Enfim, é uma questão ao se estudar esse autor. Ele dizia sempre que estava escrevendo um novo livro, mas para cada pessoa que lhe perguntava sobre isso ele respondia com um título diferente.

Além de seus romances, ele tem um livro de *Cartas de viagens e outras Crônicas*, publicado postumamente em 2006. Ademais, também colaborou com o jornal *O Pasquim*, para o *Estado de S. Paulo* e para a revista *Senhor*.

Do ponto de vista editorial, Ênio Silveira, editor de Campos de Carvalho na *Civilização Brasileira*, dizia que seus livros só seriam lidos depois de 30 anos. E ele acertou porque, de certa forma, o “resgate” de Campos de Carvalho começou a se dar depois desse tempo, que foi quando a *Obra Reunida* (os 4 principais livros do autor) foi publicada pela editora José Olympio, em 1995, com prefácio de Jorge Amado, que, inclusive, disse que só ouviu falar novamente no autor quando seus livros foram publicados na França.

O caminho que pretendo percorrer na pesquisa, então, é o de analisar esse fenômeno literário, analisando as ambivalências que o compõem. As questões que me impulsionaram a elaborar o projeto passam por dúvidas como: Campos de Carvalho é um autor marginal? O que é isso, aliás? Ele está no que chamamos de cânone, pensando em literatura brasileira? O que a crítica produzia e produz sobre ele corresponde com o discurso que ele mesmo elaborou? Como é esse discurso e por quais motivos é assim? Como o mercado editorial operava para que ele fosse

Campos de Carvalho? E a imprensa? Como Campos de Carvalho se tornou (ou não) Campos de Carvalho¹? Como a crítica o moldou e o molda? São perguntas que poderiam ser aplicadas para qualquer outro escritor, mas, no caso dele, esses pontos tornam-se ainda mais latentes, justamente por conta das contradições entre essas dualidades, como por exemplo: marginal X canônico.

Para identificar e recompor esse campo literário que engloba o objeto proposto, será preciso reestabelecer dados bibliográficos e alguns biográficos do autor, resgatar as entrevistas concedidas e estudos e análises críticas que saíram no contexto de produção e publicação das obras, além dos textos e comentários publicados contemporaneamente. A partir desse processo, é possível ter uma análise mais profunda das questões acima colocadas.

Assim, essa recomposição remete a um outro texto de Gay Talese sobre os bastidores do perfil “Frank Sinatra está resfriado”, intitulado “Como não entrevistar Frank Sinatra”. Nele, o autor remonta a situação de produção em que ele, enquanto repórter, não conseguia agendar a esperada entrevista com o cantor e, por isso, decide investigar seu caso de outro jeito.

Pelo resto da semana, depois de informar Harold Hayes, o editor da *Esquire*, sobre a situação, procurei entrevistar alguns atores e músicos, executivos de estúdios e produtores musicais, donos de restaurantes e mulheres que, de um modo ou de outro, tinham mantido contato com Sinatra ao longo dos anos. Consegui tirar alguma coisa da maioria dessas pessoas: um fiapo de informação aqui, uma pequena nuance ali, pecinhas de um vasto mosaico que, esperava eu, iam dar uma imagem do homem que esteve sob os refletores da fama durante décadas, deixando a sua marca na inconstante indústria do entretenimento e na consciência americana. (TALESE, 2004, p. 511)

É, então, nesses fiapos, nuances e pecinhas recolhidas de fontes diversas que pretendo compor o campo literário no entorno de Campos de Carvalho, comparando os fatos ocorridos com o imaginário que se tem acerca dele, ou seja, o que é que se fala quando se fala nele. As questões aqui envolvidas são: será que os acontecimentos e as ideias sobre os acontecimentos coincidem? O que é possível extrair a partir dos discursos em torno desse objeto de estudo? Ainda de acordo com as premissas de Talese:

Desde meus primeiros tempos como jornalista, eu me interessava menos pelas palavras exatas que saem da boca das pessoas que pela essência do

¹ Essa expressão foi inspirada pelo livro *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*, de Stephen Greenblatt.

que elas dizem. Mais importante que o que elas dizem é o que elas pensam (TALESE, 2004, p. 512).

Nesse sentido, o de fazer uma empreitada para compreender os pressupostos das declarações e análises das pessoas públicas, a escritora, socióloga e crítica de arte Sarah Thornton entrevistou 33 artistas contemporâneos em busca de uma resposta para a pergunta: “O que é um artista?”. Em seu livro, ela partiu da hipótese de que “artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes” (THORNTON, 2015, p. 9).

O ponto de partida de Thornton se assemelha, assim, com o ponto de partida desta pesquisa, pois busca estudar uma esfera de produção em que o escritor está inserido. Para a socióloga, “tanto quanto o tamanho e a composição de uma obra, o estilo pessoal e as falas de um artista precisam persuadir não apenas os outros, mas os próprios artistas” (THORNTON, 2015, p. 9-10). É com base também nessa ideia, de legitimação entre os pares e entre as instituições simbólicas, que este trabalho busca investigar a atuação e performance de Campos de Carvalho na esfera editorial, jornalística e crítica, ou, nas palavras de Thornton: “A obra de um artista não é apenas o objeto isolado, mas todo o modo como cada artista joga seu jogo” (THORNTON, 2015, p. 11).

A presente investigação visa, portanto, a busca por uma compreensão desse “jogo” no qual Campos de Carvalho está inserido e não apenas seu “objeto isolado”, ou seja, sua obra literária.

Para melhor organizar seu trabalho, Sarah Thornton dividiu seu livro em 3 grandes áreas, as quais ela chamou de “atos”. São eles política, filiação e ofício. É significativo notar como essa divisão também poderia ser feita em outras áreas da esfera cultural, como a própria literatura, por exemplo. Sobre o motivo da escolha por essas classificações, a autora esclarece:

Política, filiação e ofício são rubricas que se encontram na estrutura de qualquer clássico da antropologia. Não são típicas da crítica ou da história da arte, mas, por meio de pesquisas, descobri que demarcam a fronteira ideológica que diferencia artistas de não artistas, ou “artistas de verdade” de artistas inexpressivos. Política, filiação e ofício também abarcam algumas das coisas mais importantes da vida: importar-se com sua influência no mundo, conectar-se significativamente com os outros e trabalhar duro para criar algo que valha a pena. (THORNTON, 2015, p. 11).

Portanto, é nesse âmbito que este trabalho buscar analisar não apenas Campos de Carvalho em si, mas suas relações com as esferas de legitimação, ou

seja, com “os outros”. É, então, um diagnóstico das influências e forças simbólicas que atuam nesse cenário, afinal, “ser um artista não é apenas uma profissão, mas uma identidade que depende de uma longa série de aptidões extracurriculares” (THORNTON, 2015, p. 12). São exatamente essas “atividades extracurriculares” que serão examinadas aqui.

Em outras palavras, trata-se de um estudo do autor inserido no campo literário, conceito operatório criado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) a partir de um estudo analítico dos franceses Flaubert, Baudelaire e Manet. A professora e pesquisadora Fernanda Maria Abreu Coutinho buscou elucidar esse conceito em seu artigo “Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário”:

Pierre Bourdieu cria sua sociologia da instituição literária a partir de uma negação de base: *não existe uma definição universal de escritor*. Apreende, assim, a escrita como um lugar de negociação, o que pode causar espanto a alguns mais inclinados a perpetuar o romântico estereótipo do criador incríado, presa unicamente dos caprichos da inspiração. O conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Estreitamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou a má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário. (COUTINHO, 2003, p. 54).

Antes de entender o conceito de campo literário, que é mais específico, é importante destacar e refletir sobre o conceito de “campo”, de modo mais geral. Sobre isso, o professor e sociólogo francês Bernard Lahire desenvolveu uma espécie de resumo desse conceito dividido em tópicos para que se compreenda melhor essa ideia. Ele decide fazer isso, pois diz que, embora o termo seja recorrentemente citado e explicitado por Bourdieu, há diversos detalhes com os quais seus leitores devem se deter para entender melhor o conceito:

se a tarefa é facilitada pelo próprio autor – que retomou em várias ocasiões um conceito que havia ocupado, desde a década de 1980, um lugar central em sua sociologia (BOURDIEU, 1980-1991) –, ela se tornou difícil pelas minúsculas inflexões que o conceito sofre por ocasião de cada utilização particular que Bourdieu faz dele. (LAHIRE, 2017, p. 65)

Embora compreender o conceito de campo seja uma tarefa difícil, Lahire criou uma lista de fundamentos invariáveis para cada uma das utilizações do próprio Bourdieu, ou seja, elementos que podem auxiliar na compreensão seja em qual for o contexto de aplicação do termo. Um desses parâmetros é: “Um campo é um microcosmo incluído no macrocosmo constituído pelo espaço social global

(nacional, ou, mais raramente, internacional)” (LAHIRE, 2017, p. 65). Outro elemento é:

Cada campo possui regras do jogo e desafios específicos, irredutíveis às regras do jogo e aos desafios dos outros campos. Por exemplo, o que mobiliza um matemático – e a maneira como mobiliza – nada tem a ver com o que mobiliza – e a maneira como o faz – um industrial ou um grande costureiro. Os interesses sociais são sempre específicos a cada campo e, portanto, não se reduzem ao interesse de tipo econômico (LAHIRE, 2017, p. 65)

Dessa forma, é possível depreender que o conceito mais amplo de campo é um microcosmo dentro de um macrocosmo, ou seja, está dentro de um sistema maior de regras e de organização. Além disso, existem vários campos, não apenas um, e eles são diferentes entre si, como pode ser observado no exemplo daquilo que mobiliza um matemático ser diferente daquilo que mobiliza um industrial ou um costureiro.

Por isso, é importante investigar de modo mais detido a ideia de campo em que este trabalho está pautado: o campo literário. A socióloga francesa Gisèle Sapiro explica que esse campo é autônomo em relação a outros campos, pois possui regras próprias, orgânicas em sua dinâmica. Além disso, ela ressalta a importância de aplicar esse tipo de conceito:

Do ponto de vista metodológico, tal abordagem pretende superar a tradicional oposição entre análise interna e análise externa: a primeira está focalizada na decifração, ao invés do ato criador. Inversamente, a segunda tende a reduzir as obras a suas condições de produção e recepção. Enquanto a análise interna se interessa pela estrutura dessas obras, a análise externa enfatiza, sobretudo sua função social. O conceito de campo visa articular esses dois aspectos de análise, tendo em conta as mediações entre essas duas ordens de fenômenos. (SAPIRO, 2017, p. 88)

É a partir dessa perspectiva, então, de mediação entre análise interna e externa, que o capítulo 1 desta pesquisa foi elaborado. A análise da estrutura da obra, como narrador, enredo, personagens, epígrafe, conflitos, temas, relações entre os textos, entre outros, foram guias para explorar essa primeira etapa da investigação.

Convém ressaltar que não se trata de um capítulo isolado das análises posteriores (capítulo 2 e 3), ao contrário, todas as reflexões ali colocadas partem das premissas aqui introduzidas e também serão levadas em consideração como método de análise nos capítulos posteriores.

Sobre os capítulos 2 e 3, eles foram concebidos a partir de uma ideia central de Bourdieu em *As regras da arte*:

O que é descrito pela análise a-histórica da obra de arte e da experiência estética é, na realidade, uma instituição que, enquanto tal, existe de alguma maneira duas vezes, nas coisas e nos cérebros. Nas coisas, sob a forma de campo artístico, universo social relativamente autônomo que é o produto de um lento processo de emergência; nos cérebros, sob a forma de disposições que se inventaram no próprio movimento pelo qual se inventava o campo a que estão ajustadas. (BOURDIEU, 1996, p. 323)

O capítulo 2 está pautado, então, na instituição literária a partir das “coisas”, ou seja, das materialidades de como o campo se estruturou objetivamente. É nesse momento que entram as dinâmicas de mercado editorial, circulação do livro, enfim, uma retomada daquilo que, de fato, ocorreu concretamente. No capítulo 3, por conseguinte, será analisado como a instituição literária atua “nos cérebros”, ou seja, de modo mais subjetivo, como foi o juízo ao qual o autor foi submetido a partir das críticas, da valorização de sua obra e da recepção.

Além disso, no capítulo 3 será possível observar a mitologia pessoal construída em e por Campos de Carvalho, ou seja, o discurso do autor sobre ele mesmo e como isso foi assimilado ou não pela crítica e de que maneira. De tal modo, será possível contrapor essas interpretações com aquilo que foi analisado no capítulo anterior, no qual são tratados os dados mais objetivos do campo literário.

1 – PRIMEIROS INDÍCIOS

1.1 – Esboço de figura

Walter se tornou Campos de Carvalho apenas aos 40 anos, quando publicou seu primeiro romance: *A lua vem da Ásia* (1956)². Formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), colaborou com o jornal *O Pasquim* e *O Estado de S. Paulo* e depois tornou-se procurador do Estado de São Paulo.

A vida regrada de um burocrata não combinava com a temática de seus livros: “Todos os meus livros foram surrealistas e eu não me forcei a isso” (CARVALHO, 2004, p. 349), explicou a Antonio Prata e a Sergio Cohn, numa entrevista para a revista *Azougue*, realizada em 1997. Sua mulher, Lygia Rosa, disse que “a vida dele de interessante não tem nada. É uma vida banal, comum, de um homem aparentemente comum”. Chico Diaz, que adaptou e interpretou para o teatro *A lua vem da Ásia*, comentou: “Ele era contraditório de fachada. Eu creio muito dele ter feito essa imagem na terra da literatura”.³

Ênio Silveira, editor de Campos de Carvalho na *Civilização Brasileira*, disse que “sua obra é insólita, paradoxal, agressiva, candente”, citação utilizada na orelha da 3ª edição de *A chuva imóvel*. Ele costumava dizer que seus livros só seriam lidos depois de 30 anos. Acertou. Somente depois de publicada a *Obra reunida*, pela José Olympio, é que Campos de Carvalho começou a aparecer com certa frequência, ainda que ínfima, em teses acadêmicas e no meio intelectual. Jorge Amado, que escreveu o prefácio dessa edição, só ouviu falar no autor, novamente, quando dois de seus livros foram publicados na França. Sobre o autor, ele comentou:

uma das obras maiores da literatura brasileira, por tantos anos esquecida, fora das montras das livrarias, reencontra o caminho do público e do reconhecimento da crítica [...] pareceu-me um escritor de personalidade singular, pouco comum no quadro da nossa literatura (AMADO, 2008, p.10)

² *A lua vem da Ásia* foi, na verdade, o terceiro livro publicado pelo autor. Os dois primeiros, *Banda Forra* (1941), de ensaios humorísticos, e o livro *Tribo* (1954) foram renegados pelo próprio autor e não estão presentes na publicação de sua *Obra Reunida*, em 1995, pela José Olympio. Por isso, é comum que a fortuna crítica considere *A lua vem da Ásia* como primeiro livro e não como terceiro.

³ Essas declarações de Chico Diaz e de Lygia Rosa foram concedidas durante uma entrevista para mim no ano de 2010, no contexto da produção do meu trabalho de conclusão de curso de Jornalismo sobre Campos de Carvalho.

Depois de seu último livro, *O púcaro búlgaro* (1964), não publicou mais nada até a sua morte, em 1998. Foram, aproximadamente, 33 anos de silêncio que originaram uma série de teorias e hipóteses por parte de críticos, imprensa, editores e até de sua esposa. Bastante questionado sobre esse fato, para cada uma das entrevistas que concedia dava informações diferentes sobre seu hiato.

Esse “caso” não é único na história literária. Raduan Nassar e J.D. Salinger também fizeram parte dessa tradição. Durante sua vida, os livros de Campos de Carvalho tiveram certa recepção crítica instantânea, no entanto, grande parte das análises e reflexões, inclusive no meio acadêmico, vieram de forma bastante tardia, principalmente nas últimas décadas.

O que se nota é que há uma revalorização desse tipo de perfil intelectual, um resgate de prestígio de um escritor esquecido. Um exemplo evidente dessa recuperação é quando se observa a quantidade de textos do autor adaptados para o teatro. Dos quatro livros, três foram encenados: *O púcaro búlgaro* teve direção de Aderbal Freire Filho, em 2006; *Vaca de nariz sutil* contou com Hugo Possolo, do grupo Parlapatões, em 2008 e *A lua vem da Ásia* foi adaptado por Chico Diaz, em 2011.

1.2 – Obra

Para melhor atingir os objetivos desta pesquisa, é importante fazer uma retomada das principais obras do autor, resgatando seus enredos, seus personagens e seus temas recorrentes para que se possa investigar com mais acuidade o que se pretende aqui. Um dos pontos importantes a serem destacados é o fato de que todos os romances são narrados em 1ª pessoa.

Ao buscar compreender o que o ponto de vista pode significar, a professora e pesquisadora Ligia Chiappini apurou em seu livro *O foco narrativo* (2006) como esse elemento ficcional atua nas narrativas desde sua gênese até a crise da modernidade no século XX. Ela restitui os princípios elaborados por Norman Friedman a partir das seguintes perguntas: 1) Quem conta a história? 2) De que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? 3) Que canais de informação o narrador usa para comunicar a história do leitor? 4) A que distância ele coloca o leitor da história?

Ligia Chiappini Moraes Leite destaca que as categorias que ela vai examinar a partir das perguntas colocadas por Friedman passam pela questão da predominância e não da exclusividade, ou seja, as divisões elaboradas por ela são exercícios de segregações para fins didáticos e organizacionais, que não devem ser encarados como categorias estanques. Ela ressalta, então, que geralmente as narrativas não se encaixam exclusivamente em uma das categorias listadas, mas que pode haver alguma preponderância de uma delas.

Dentre as categorias de 1ª pessoa, predominante na obra de Campos de Carvalho, ela considera as seguintes: autor onisciente intruso, o “Eu” como testemunha e o narrador-protagonista. Na classe do autor onisciente intruso, ela diz que “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 2006, p. 27). Já no grupo do “Eu” como testemunha, ela explica que:

No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. (LEITE, 2006, p. 38)

Por fim, sobre a categoria do narrador-protagonista, ela esclarece que “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2006, p. 43). Qualquer um desses padrões de narrador em 1ª pessoa examinados pela pesquisadora podem ser atribuídos aos narradores de Campos de Carvalho. No entanto, um dos momentos da pesquisa teórica de Ligia Chiappini que mais se aproximam da obra ficcional estudada aqui é quando ela questiona o pressuposto da objetividade, dado que ela é contestada no período moderno.

O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um narrador, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco, entra em crise no século XX. (LEITE, 2006, p. 71)

Ela desenvolve seu argumento focando na questão da fragmentação, da divisão e do caos que permeiam as narrativas do século XX, pautadas pela insegurança e pela desconfiança do ser humano. O elemento mimético do realismo perde força na literatura e, em troca, o que surge é uma opção pelo lirismo. Para exemplificar esse ponto, há uma retomada do ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, e ela relembra suas reflexões e paralelos com o universo da pintura do século XX. A partir dessa conexão traçada pelo crítico, ela diz que:

O romance também sofre, neste século, alterações análogas: abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremece os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo da nossa percepção de espaço e do tempo; desmascara-se o “mundo epidérmico do senso comum”, denunciado como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso, pela fusão do presente, do passado e do futuro, pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos. (LEITE, 2006, p. 72)

É curioso notar que toda a empreitada da autora para demonstrar que a toada de grande parte dos romances do século XX é da ordem do caos, do ilógico e da desarticulação da linguagem, o que combina perfeitamente com a perspectiva dos livros de Campos de Carvalho. Em outras palavras, ela enfatiza essa tendência

dos romances modernos em aprofundarem-se na expressão do inconsciente, na exploração do lado psicológico dos personagens, do monólogo interior, entre outros; e é justamente esse o tom assumido nos romances aqui observados.

Além dessa observação sobre os narradores, é importante sublinhar também um aspecto identificado pelo pesquisador Juva Batella acerca da obra de Campos de Carvalho. Em seu estudo sobre o autor, ele defende como um dos principais argumentos o fato de que todos os narradores-personagens são, na verdade, quase que um só, afinal, eles estão pautados por princípios, ideias e pressupostos de mundo semelhantes. Sobre isso, ele diz:

Seu narrador chama a atenção para si desde o início. Sua ânsia confessional e a invulgaridade de sua expressão fazem de Adilson, Astrogildo, Ruy Barbo e Heitor; do ex-combatente sem nome; do enamorado André e do expedicionário Hilário uma inesquecível primeira pessoa narrativa. A história de cada um deles – a mesma – é contada através dessa voz nos quatro romances analisados. (BATELLA, 2004, p. 263)

Para sustentar essa ideia, o pesquisador esmiúça algumas características e traços em comum entre os personagens dos romances principais de Campos de Carvalho, sugerindo, assim, que o autor criou em sua obra um único narrador e uma única história.

Os quatro protagonistas reúnem-se em torno de um mesmo grupo de ideias, manias e obsessões: a intimidade com o uivo, a aversão à guerra, a insônia mencionada a cada ida à cama, o nome de Clara a aparecer como o primeiro amor de Astrogildo e também de André, a compulsão geográfica inundando as páginas de *LUA VEM DA ÁSIA* e *DO PÚCARO BÚLGARO*, a opção pelo suicídio, insinuada pelo ex-combatente e praticada por Ruy Barbo e André, a ausência de nomes a conviver com a abundância de nomes, a condição periférica, a multiplicidade de seres a habitar e confundir o narrador, a barba como disfarce e, finalmente, embora a lista ainda tenha fôlego, a semelhança entre os enredos de *VACA DE NARIZ SUTIL* e *DA CHUVA IMÓVEL*: o final de um engatar com o início do outro, as histórias de família a repetirem-se, a mesma idade dos dois protagonistas, os ataques de amnésia acerca de ambos os passados, o sonambulismo de infância a incomodá-los, e também a incomodá-los a imagem de um Deus punitivo e assustador. A solidão, a imensa solidão. (BATELLA, 2004, p. 264)

1.2.1 – *A lua vem da Ásia*

O romance *A lua vem da Ásia* (1956) é o diário pessoal de Astrogildo, que, no início do livro, imagina estar em um hotel e, aos poucos, vai se dando conta de que não é bem essa a realidade. Ele depois pensa estar num campo de concentração, mas logo nota-se que está num hospício. O leitor vai, então, acompanhando sua peregrinação, trajetória e os acontecimentos e reflexões sobre seu cotidiano. A obra está dividida em 2 partes: “A vida sexual dos perus” e “Cosmogonia”.

Os capítulos já sugerem um modo peculiar de organização da narrativa. Na primeira parte, o livro é composto da seguinte maneira: Capítulo Primeiro, Capítulo 18º, Capítulo Doze, (Sem Capítulo), Capítulo sem Sexo, Capítulo 99, Capítulo Vinte, Capítulo I (Novamente), Capítulo, Capítulo CLXXXIV, Capítulo XXVI, Dois capítulos Num Só, Capítulo 333, Capítulo 334, Capítulo 71, Capítulo Não Eclesiástico, Capítulo 103, Capítulo Negro, Capítulo 42 e Capítulo LIV. Na segunda parte, a divisão se dá por letras do alfabeto em sua ordem canônica: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N e, o último, O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z.

Esse estranhamento cômico pode, a princípio, corroborar a ideia de que se trata de uma obra essencialmente surrealista, com ordenamento aleatório, principalmente na primeira parte. No entanto, o que vem na segunda parte já indicaria uma ordem mais cartesiana e lógica, que é justamente quando Astrogildo foge do lugar em que estava e vai para o “mundo real”: é o momento da fuga.

Outro elemento notável para o entendimento de *A lua vem da Ásia* é a epígrafe: “*Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohérence et d'absurdité*” (Todo homem pode ridicularizar a crueldade e a estupidez do universo, fazendo de sua própria vida um poema de incoerência e absurdo⁴), de Gabriel Brunet. A citação também parece sustentar a ideia típica do surrealismo de incoerência e absurdo, elementos bastante associados à obra de Campos de Carvalho como um todo.

Ao que tudo indica, o autor parece fazer referência a Gabriel Brunet de Sairigné, oficial do exército francês morto durante seu trabalho no Vietnã. Suas anotações pessoais sobre a vivência na 2ª Guerra Mundial foram publicadas após

⁴ Tradução livre.

sua morte. Há uma relação intrínseca entre esse episódio e o que foi vivido por Astrogildo, afinal, o personagem faz diários sobre sua peregrinação e deseja que seus escritos sejam lidos posteriormente.

Outro dado relevante para entender melhor autor e obra é o título. Sobre isso, o pesquisador Juva Batella disse em seu estudo sobre Campos de Carvalho:

Há títulos que falam de menos, e assim intensificam o grau da imprevisibilidade do texto. Campos de Carvalho esmerou-se na criação de títulos cuja gramática – mesmo escorreita e muitas vezes bastante poética – guarda em si algum elemento perturbador⁵, algo que não fecha com a boa lógica, algo que ousa conciliar qualidades inconciliáveis, algo que não existe no mundo A LUA VEM DA ÁSIA, VACA DE NARIZ SUTIL, A CHUVA IMÓVEL, O PÚCARO BÚLGARO. (CARVALHO, 2016, p. 23)

O título, embora possa soar, de imediato, como uma escolha aleatória e puramente como um *nonsense*, aparece ao longo da narrativa duas vezes; a primeira, em um momento em que o personagem está escrevendo alguns aforismos: “À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito.” (CARVALHO, 2016, p. 45); e a segunda, no Capítulo Negro:

Mas a Noite, excluídas as baratas e a ameaça dos escorpiões, é a minha musa e o meu túmulo bem-amado, aquele a que aspiro com todas as forças da minha alma, como deve aspirar ao seu todo ser lúcido e tocado de inviolável pureza. E aqui lhe rendo esta homenagem tardia mas veemente, no pleno silêncio deste quarto frio e povoado de trevas, tendo por quadro-negro esta parede onde a custo faço deslizar a ponta do meu lápis, já que a lua hoje não veio da Ásia e não consigo sequer enxergar o meu triste corpo ajoelhado na cama. (CARVALHO, 2016, p. 92)

Esse tipo de observação é importante para ressaltar o quanto que, muitas vezes, Campos de Carvalho pode até ter buscado compor um mecanismo que beirasse o absurdo, mas, numa leitura mais esmiuçada, o leitor pode encontrar pistas que indicam que esses elementos podem ser mais orgânicos do que parecem.

Além disso, o livro é marcado por uma profusão de referências geográficas, como nome de países, cidades e rios, bem como por uma demonstração explícita de um amplo repertório do universo cultural e intelectual, com nomes de filmes, livros e personalidades relevantes nesse cenário, revelando grande erudição por parte do narrador-personagem.

⁵ Grifo do autor.

Outra característica fundamental para o autor desse diário é uma espécie de ausência de filtro social, seja para caracterizar o próprio gênero textual, o que “permitiria” esse tipo de comportamento, seja porque, de fato, seria um traço intrínseco do personagem. Esse funcionamento pode ser interpretado tanto como um excesso de sinceridade, e também como um padrão agressivo e, por vezes, preconceituoso. Fato é que esse aspecto ajuda a compor a dimensão do próprio enredo e as motivações para que o personagem componha esse diário.

Embora existam capítulos bastante fragmentados, entrecortados e com ideias justapostas, como o CLXXXIV (p. 57-60), o 71 (p. 78-81) e o LIV (p. 97-100)⁶, e um começo bastante marcante por sua aparente indicação de ausência de lógica, há também diversos outros elementos que demonstram sua continuidade e construções que parecem ser calculadas. O início de *A lua vem da Ásia*, então, é um dos trechos mais citados pela crítica do autor, que indica uma abertura para a suposta autobiografia de Astrogildo:

Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? –, logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris. Deixei crescer a barba em pensamento, comprei um par de óculos para míope, e passava as noites espiando o céu estrelado, um cigarro entre os dedos. Chamava-me então Adilson, mas logo mudei para Heitor, depois Ruy Barbo, depois finalmente Astrogildo, que é como me chamo ainda hoje, quando me chamo. (CARVALHO, 2016, p. 23)

O narrador-personagem, aos poucos, vai contando ao seu suposto leitor os acontecimentos de seu cotidiano e descreve o lugar em que está e as pessoas que também, por alguma razão, estão ali. Em diversos momentos, ele ressalta a importância de escrever sobre si e o quanto esses escritos não serão importantes apenas para ele, mas também para vários leitores.

Em dado momento da narrativa, ele explicita para seu suposto leitor não só o processo que há por trás de sua escrita, numa perspectiva metalinguística, como também reforça seu objetivo maior: ser lido por um grande número de leitores, já se colocando à altura de um *best-seller*.

Esquecia-me de dizer que foi o dono do hotel – um senhor muito amável e com cara de cadáver – quem me deu o papel e o lápis necessários para que eu pudesse continuar escrevendo esta espécie de Diário dentro da Noite, e

⁶ As páginas indicadas nesse parágrafo se referem à edição de 2016, publicada pela Editora Autêntica.

que um dia, se Deus quiser, levarei em mãos ao editor Gallimard, em Paris, para que dele possa fazer o best-seller que sem dúvida ele é e merece ser.
(CARVALHO, 2016, p. 105)

Além de sua intenção em ser publicado e em criar essa expectativa de um dia poder sair do contexto em que se encontra, ele faz questão também de deixar claro que não sabe o motivo pelo qual está nessa situação, mas demonstra crer que tem mais controle da circunstância que os demais ali presentes:

Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma ideia exata da minha situação presente, depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo onde os garçons, o gerente e o subgerente andam todos de branco, e têm também os dentes brancos, e não vermelhos ou amarelos como toda gente. Conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes mais até, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou a minha coleção de palitos de fósforo, de há muito superada e já vendida a um nababo hindu que mora no quarto ao lado. Descobri que, escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não a escreva ninguém, estarei prestando um serviço enorme não só à cultura. (CARVALHO, 2016, p. 24-25)

Gradualmente, Astrogildo vai notando que há algo de estranho no cenário em que se encontra e vai colocando suas inquietações em seu diário, sempre relacionando com elementos supostamente da conjuntura nacional, algo maior que aquele microcosmo, como em:

Neste hotel, não sei por que, o regime é mais severo do que nos outros, e o hóspede não tem direito de pôr o pé na rua sem falar com o gerente ou com o subgerente, que geralmente lhe negam a autorização. Coisas da nova democracia, parece-me. (CARVALHO, 2016, p. 29).

Progressivamente, ele desconfia da situação em que se encontra e começa a temer o local e a se proteger de algum eventual perigo:

procurei esquivar-me de contatos malsãos ou quando menos suspeitos, só respondendo por monossílabos às perguntas dos desconhecidos ou mesmo de alguns garçons encarregados de nos tomar a temperatura para a estatística do governo. (CARVALHO, 2016, p. 32)

Assim, começa a notar que, na verdade, não está num hotel, dado que as regras são muito rígidas e nota um clima tenso:

Razão tinha eu de suspeitar. Dissipou-se afinal, a cortina de fumaça que encobria em parte o mistério deste hotel internacional em que me jogaram há mais de vinte anos. Não estamos num hotel, e sim num tenebroso

campo de concentração, com tortura e tudo, a julgar pela que me infligiram ontem. (...) Não me deram chance nenhuma de defesa, pois nada me perguntaram nem responderam a nenhuma das minhas perguntas, como se meu caso já fosse um caso perdido e que tribunal nenhum pudesse mais apreciar. (CARVALHO, 2016, p. 50)

É nesse contexto, então, que, ao crer que está num campo de concentração, pensa em denunciar sua situação e a de seus colegas para alguma instância que possa ajudá-los. Decide, assim, enviar, pela primeira vez na narrativa (o livro encerra-se com a segunda tentativa), uma carta aberta ao jornal *Times*. É curioso notar alguns elementos que demonstram uma crítica aos meios de comunicação, principalmente quando diz que vai enviar a carta por meio de uma garrafa, jogada pelo cano do esgoto, e que será recolhida com as mãos pelo responsável.

O capítulo 333 é justamente a íntegra dessa carta-denúncia, na qual ele cria expectativas de uma ajuda aos problemas que se passam, de ordem moral e humana:

Mas o assunto desta, que coloco numa garrafa e joga no cano do esgoto para que possa chegar até às mãos de V. Ex.^{as}, não é geográfico nem linguístico, e sim estritamente moral e humano, como o foi o Sermão da Montanha, por exemplo, para só citar um exemplo famoso. Trata-se apenas⁷ de despertar a consciência de V. Ex.^{as} para o fato de, em pleno século XX, e ao que consta em pleno período da paz, ser permitido a um pequeno grupo de idiotas manter presos e por vezes mesmo amarrados alguns cidadãos, entre os quais estou eu, naturalmente, não pactuam e não poderiam mesmo pactuar com suas ideias retrógradas e obsoletas, seja em matéria de religião, como de política, de amor como de finanças ou de arte.” (CARVALHO, 2016, p. 70)

Em nenhum momento da narrativa, como é de se esperar dentro do contexto que ele retrata, há algum tipo de retorno dessa carta, evidenciando o descaso para com as práticas de tortura contra aqueles que “destoam” do padrão tido como normal. Essa percepção de marginalidade de Astrogildo vai desembocar em sua fuga, na 2ª parte do livro. É na *Cosmogonia*⁸, então, que Astrogildo foge

⁷ Destaque do autor.

⁸ “Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese”. (HOUAISS, 2009, p. 561). “Relato da criação do mundo rico em símbolos. Toda religião, toda cultura tem suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo. A irrupção do ser para fora do nada, ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição, sem testemunhas. A única realidade perceptível é o fruto da criação, a criatura, e não a própria criação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 295).

para o mundo exterior e começa sua saga tentando se livrar das atrocidades que presenciou. É pertinente destacar que a primeira frase que aparece nessa segunda etapa do livro é “Rua da Liberdade”. Isso pode ser interpretado justamente como uma ideia de fuga da prisão em que o narrador-personagem julgava estar e, agora, em oposição, está livre.

Ele começa esse percurso roubando dinheiro e um relógio de um enforcado que está numa árvore, depois vai preso por ficar nu em uma igreja, vai a um velório de um desconhecido apenas para comer, entre outras situações cômicas e tidas como absurdas. O ponto é que o autor consegue transparecer que todas essas atitudes, na verdade, são extremamente racionais, lógicas e repletas de sentido, dentro do contexto da narrativa. É possível depreender que esse personagem obedece às regras ditas biológicas, suas necessidades de ordem “natural” e não segue necessariamente as convenções sociais construídas historicamente.

O que fica claro é que, na verdade, absurdas são as práticas que Astrogildo observa na sociedade, no mundo exterior. Essas sim irracionais, sem sentido, embora, enquanto corpo social, tenhamos a tendência de naturalizá-las. Trata-se de um processo de chamar a atenção do leitor para práticas cotidianas e tidas como situações normalizadas, mas que, colocadas diante do espelho pelo narrador, apontam para o absurdo.

Em dado momento da narrativa, Astrogildo encontra um cadáver e resolve armar uma situação e vendê-lo para a faculdade de medicina a fim de conseguir algum dinheiro e prosseguir com suas andanças em busca de sobrevivência. No trecho, há um diálogo bastante cômico sobre a negociação da venda do morto, mas, ao mesmo tempo, uma série de reflexões profundas sobre a dualidade vida/morte.

Quanto poderá valer um cadáver hoje em dia – já não digo pelo câmbio negro, mas às claras, em plena luz do dia e sem intermediários inescrupulosos? Certamente valerá mais do que um homem vivo, que não está valendo nada, sobretudo se se sabe usar de certa lábia ao vendê-lo e não se aceita imediatamente a primeira oferta, como se se estivesse a morrer de fome” (CARVALHO, 2016, p. 133)

Esses pensamentos revelam, mais uma vez na narrativa, a demonstração da marginalidade de determinadas vidas na sociedade em que vivem e que o personagem está (re)conhecendo nessa etapa do enredo. No fim desse episódio, a

venda é bem sucedida e ele consegue, de fato, vender o cadáver, que fingiu ser seu irmão que morreu afogado, o que só corrobora a situação aparentemente absurda, mas que, se pensada como uma metáfora para algumas vidas reais de nossa sociedade, pode ser comparada com as atrocidades que naturalizamos.

Mais adiante, há um trecho em que o personagem tem um papagaio, mas que morre e suas últimas palavras são em latim. Mais uma vez, o tom cômico e absurdo prevalecem num primeiro momento, mas, se observamos de forma cautelosa, é possível notar bastante coerência interna pensando na estrutura da narrativa e da verossimilhança: “VI – Morte inglória do meu papagaio. Suas últimas palavras: – *Et, ubicumque fueris, extraneus es et peregrinus.*” (CARVALHO, 2016, p. 147). Em tradução livre, o trecho apresenta algo como: “E, não importa onde vá, tu és um estranho e peregrino”. A ideia das andanças e da peregrinação mais uma vez aparece aqui e indica para um desfecho pessimista do personagem anunciado pelo papagaio, ou seja, mesmo caminhando (em busca de quê?), ele será sempre um estranho.

O papagaio, que usualmente tem falas repetitivas, situadas apenas no plano do significante e não do significado, ganha uma dimensão oposta. O animal, enfim, expõe uma reflexão sobre seu dono e ainda mais em latim, língua considerada erudita.

Em seguida, próximo ao fim do diário, Astrogildo começa a se dar conta de que não há saída nesse mundo que tomou contato, que o seu entorno é mesmo repleto de situações desumanas e perversas, embora ele tenha sido tomado, outrora, como louco. Nesse momento, suas reflexões começam a ficar ainda mais ácidas, críticas e profundas, assumindo um tom niilista⁹, não vendo mais sentido na vida. Ele passa, então, a relacionar algumas questões interiores também com dados históricos e sociais, ou seja, do mundo exterior:

Não há realmente pior forma de terrorismo do que não aceitar o terrorismo implantado há milênios pela máquina do Estado – e bem faz esta máquina em triturar sem piedade os utopistas renitentes e os profetas de novos tempos, como nos bons tempos da Inquisição fazia a Santa Madre Igreja

⁹ Segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, a palavra “Niilismo” apresenta o seguinte significado: “[...] é empregada para indicar a atitude dos que negam determinados valores morais ou políticos. Nietzsche foi o único a não utilizar esse termo com intuítos polêmicos, empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas” (ABBAGNANO, 2007, p. 712).

contra os que lhe dispensavam a maternidade e preferiam caminhar sobre dois pés em vez de quatro. (CARVALHO, 2016, p. 163)

É nesse momento que ele resolve escrever sua segunda e última carta ao *Times*, porém dessa vez destinada à seção necrológica: “Segunda e definitiva carta ao *Times* (Com vista ao sr. Redator da Seção Necrológica)” (CARVALHO, 2016, p. 166). É justamente no Capítulo O.P.Q.R.S.T.U.V.X.Y.Z. que ele explica seus motivos e, então, comete suicídio.

A comunhão dos mortos ainda pode ser uma realidade, pelo menos para os que nela creem piamente, à sombra da necrofilia católica ou que outro nome tenha; a comunhão dos vivos, porém, ainda está por existir e com toda certeza não existirá nunca, dada a pouca cordialidade existente entre os homens, como de resto entre todas as feras de uma mesma espécie. (CARVALHO, 2016, p. 167)

Nesse trecho, o narrador revela crer mais nos valores éticos e morais presentes entre os mortos que entre os vivos. Assim, diante de todas as experiências que ele vivenciou ao longo da narrativa, é bastante lógico que ele chegue a essa conclusão. Então, o mecanismo da ficção faz com que o leitor acompanhe sua decisão a partir da peregrinação pelo mundo exterior e, possivelmente, não o julgue mais como um estranho, no sentido mais usual da palavra.

Por fim, ele ainda faz uma reflexão sobre a questão do tempo em nosso modo de sociedade ocidental capitalista. Em sua segunda (e última) carta ao *Times*, ele elucida:

E para que o senhor me acredite em parte, e bem assim não se sinta de todo roubado em seu precioso tempo, deixo-lhe de presente meu relógio de estimação, que pertenceu a um enforcado das minhas relações e que marca todos os minutos da vida com uma precisão realmente cronométrica, apesar de também já ter sido enforcado com o seu dono. (CARVALHO, 2016, p. 170)

1.2.2 – *Vaca de nariz sutil*

Em *Vaca de nariz sutil* (1961), Campos de Carvalho produz um relato de um ex-combatente de guerra, também em formato de diário, assim como *A lua vem da Ásia*. Do mesmo modo que o livro anterior, também é um retrato aparentemente *nonsense* e absurdo sobre o mundo exterior em contraponto ao seu mundo interior. Nesse caso, fica clara a ideia de um evento pós-traumático experimentado por esse combatente que sobreviveu e que, agora, narra seus eventos cotidianos e descreve, sob seu ponto de vista, a sociedade que o cerca.

O título da obra remete a uma pintura do francês Jean Philippe Arthur Dubuffet. Ele foi o criador do conceito de “arte bruta”, que designava a arte feita por pessoas de fora do ambiente convencional, ou seja, por *outsiders*. Em sua visão, eram essas pessoas que, justamente, eram capazes de produzir a arte em seu sentido mais puro e primitivo da palavra, sem que houvesse a possibilidade de se renderem às instituições de legitimação do campo artístico.

Além disso, o livro é dedicado a Jorge Amado, da seguinte maneira: “A JORGE AMADO o homem e o escritor” (CARVALHO, 2017, p. 8). Autor que, posteriormente, escreveria o prefácio da *Obra reunida* (1995), de Campos de Carvalho. Quanto às epígrafes, uma delas é “*Arrière la choucroute!*”, atribuída ao compositor e pianista francês Erik Satie e a outra é “*Merde!*”, atribuída ao pintor francês André Derain.

A citação imputada a Erik Satie parece fazer referência ao maestro e compositor alemão Richard Wagner. A interpretação dessa epígrafe pode ser entendida desse modo, pois, em uma conferência realizada em Bruxelas, em 1920, Satie teria se defendido de uma crítica, que considerou injusta, realizada pelo crítico de arte Joséphine Peladan.

O crítico teria dito que a música de Satie é wagneriana e este, por sua vez, buscou reforçar que não imitava nenhum músico. Ele declarou que, embora não fosse necessariamente anti-wagneriano, era preciso, para um francês, se desprender dessa “aventura” (wagneriana), que não correspondia às aspirações “naturais”, e que eles (ele e Debussy, a quem se refere também, ou seja, os franceses) deveriam ter uma música própria, que ele chamou de “nossa”. Além

disso, ele finaliza dizendo que essa música deveria ser “sem chucrute, se possível”, o que parece indicar uma referência ao músico alemão Wagner.¹⁰

Não foi possível encontrar essa citação da epígrafe de maneira exata e precisa, mas tudo indica que Campos de Carvalho parece fazer alusão ao caso aqui comentado. A partir disso, é pertinente comentar que ele parecia colocar-se de acordo com o pensamento e argumento de Erik Satie, quando sugere que estava em busca de uma composição original e não imitada. Campos de Carvalho, por sua vez, parece querer intencionalmente indicar ao seu leitor que está alçando justamente essa posição, de uma literatura original e autêntica.

O romance é dividido em 13 capítulos numerados de forma sequencial, diferentemente de *A lua vem da Ásia*. Na superfície do texto, a linguagem, aqui, assume um tom mais próximo daquilo que se convencionou por ser chamado de surrealista, com trechos entrecortados, sobrepostos e fragmentados. O tema central guarda algumas semelhanças com *A lua vem da Ásia*, dado que esse narrador-personagem também observa o mundo em desencanto e as relações sociais esvaziadas de sentido.

O ex-combatente de guerra, que diz não lembrar seu nome, está em uma pensão, que divide com um surdo, e observa pelos buracos da fechadura o mundo que o cerca e as constantes desumanizações que permeiam o cotidiano. Boa parte dos eventos narrativos ocorre na própria pensão, em bares, no cemitério (que ele gostava de frequentar) e no Hotel Terminus. O grande conflito da narrativa se dá pelo fato do narrador se enamorar de uma adolescente que é filha do zelador do hotel, Valquíria, e acaba sendo acusado injustamente de abuso sexual.

É razoável, aqui, analisarmos a simbologia do nome Valquíria. Na mitologia nórdica, as Valquírias eram as figuras femininas que tinham o poder de eleger dentre os guerreiros mortos aqueles que eram os mais heroicos e conduzi-los ao salão dos mortos. Além disso, deve-se salientar que elas também eram descritas como amantes e sedutoras desses heróis. É plausível, então, traçar uma relação entre essa Valquíria da mitologia nórdica e a personagem de *Vaca de nariz sutil*, o que nos indica que, mais uma vez, parece haver uma estrutura do romance que é extremamente lógica e estruturada, ou seja, há uma engrenagem operando por detrás da superfície do texto fragmentado.

¹⁰ As informações sobre Erik Satie constam no livro *Debussy studies*, no capítulo de Robert Orledge, intitulado “Debussy and Satie” (p. 159).

Outro ponto importante a ser destacado é que na última edição de *Vaca de nariz sutil*, publicada em 2017 pela Autêntica Editora, há duas notas do editor que indicam que há trechos do livro que constavam na versão original, de 1961, pela Editora Civilização Brasileira, e que deixaram de aparecer nas edições subsequentes. Ambas as notas estão relacionadas a Deus de modo bastante crítico, ácido e polêmico.

Na primeira delas, há um comentário que foi omitido neste fragmento:

Eu também vivo inventando coisas, macaco olha o teu rabo, este provérbio não é meu, não tenho o direito de falar de ninguém enquanto não meter uma bala na cabeça, aquele cara me fita como se eu fosse um veado, e é o que sou, todos somos uns veados. (CARVALHO, 2017, p. 52-53)

A nota do editor que aparece relacionada com esse trecho indica o seguinte:

Em itálico, trecho da primeira edição, publicada em 1961 pela Editora Civilização Brasileira, e que não consta das edições subsequentes: “[...] todos somos uns veados: *Deus inclusive que é o maior de todos, pois que nos criou à sua imagem e semelhança*”. (N.E.) (CARVALHO, 2017, p. 53)

Outro trecho em que houve uma omissão nas edições posteriores em relação à primeira foi o seguinte: “Eu se fosse Deus faria pelo menos uma coisa perfeita, o resto que se danasse, uma só perfeição já justificaria toda a imperfeição do mundo” (CARVALHO, 2017, p. 60-61). No que diz respeito a esse trecho, há a seguinte nota do editor:

Em itálico, trecho da primeira edição, publicada em 1961 pela Editora Civilização Brasileira, e que não consta das edições subsequentes: “[...] toda a imperfeição do mundo: *nem isso o desgraçado fez*”. (N.E.) (CARVALHO, 2017, p. 61)

É possível depreender, assim, que, por alguma razão que não fica clara se é do autor ou das instituições editoriais, esses trechos eliminados da obra possuem a mesma natureza: uma sátira à figura de Deus. A interpretação mais direta para essas omissões se dá pelo fato de que essas zombarias poderiam não agradar o gosto da comunidade letrada da época, que, assim como a sociedade em geral, era composta por uma maioria cristã.

Embora esses trechos tenham sido cortados das edições subsequentes, vale dizer que há diversas outras menções ao catolicismo ao longo do livro, mas

pode se afirmar que essas citadas anteriormente são ainda mais pungentes que as demais. Logo no início da narrativa, o personagem revela o vazio que sentia diante das reminiscências da guerra e menciona, por exemplo, a figura de Cristo e de um arcebispo. É pertinente sublinhar também que aqui há uma referência ao recebimento de uma medalha, o que pode nos remeter à simbologia das Valquírias, dado que essas entidades conduziam os combatentes de guerra e heróis:

A princípio, diziam, era a amnésia, depois a esquizofrenia – tantas palavras belas para camuflar este vazio, esta cratera de suas bombas que se abriu dentro da minha consciência: um buraco, eis o nome. Puseram-me uma medalha no peito, não sei se havia um Cristo nela, veio o arcebispo e disse algumas palavras em latim, depois falou um vice já nem me lembro do quê, falou um outro, e ainda um outro – todos estavam eufóricos, havia música no ar, muitas bandeiras, alguns foguetes, um beijo estalou-me na face direita. Por dentro eu estava que era só vazio, nem era o momento de lembrar-me de coisa alguma, poderiam tomar-me por um traidor com medalha e tudo – alguém me tomava pelo braço e me levava. Eu ia. (CARVALHO, 2017, p. 14)

Esse sentimento de deslocamento e desencanto do mundo guia o protagonista durante todo o percurso narrativo, de modo que permanece o tom niilista também expresso em *A lua vem da Ásia*. As temáticas da morte, da dor, da loucura e do pessimismo também estão presentes nesse livro. O elevado grau de consciência desse narrador-personagem pelos danos causados a ele após a guerra é exatamente o que o guia em suas reflexões. Sobre esse ponto, o pesquisador Juva Batella elaborou:

À fragmentação da narrativa corresponderá a fragmentação do narrador. O que será pior? As lembranças da guerra ou o momento presente? Esta é uma falsa questão. O momento presente é praticamente uma sobra da guerra, ou uma sombra da morte vivida na guerra. O narrador não passará de uma sequela da guerra; e seu corpo, uma metáfora da guerra (BATELLA, 2004, p. 126)

É pertinente dizer que esse personagem sem nome está preocupado com suas sequelas individuais, com as transformações psíquicas que ocorreram com ele, demonstrando bastante clareza em seu raciocínio, ainda que permeado por uma linguagem entrecortada e fragmentada. Assim, suas análises sobre si são sensatas e prudentes no contexto da verossimilhança do enredo, embora possam não parecer em uma primeira leitura, dado que o discurso é capaz de ludibriar o leitor por conta de sua forma de expressão desagregada.

Há, também, uma ruptura entre os aplausos do mundo exterior (a medalha concedida a ele, por exemplo, por conta de sua participação na guerra) e sua própria visão sobre os fatos. São pontos de vista completamente opostos: o olhar da sociedade para ele e dele para sociedade, o que gera uma perturbação profunda no relato do narrador. Existe, enfim, uma inquietação arraigada em seu discurso e que perdurará até o final da narrativa. Esse tom melancólico pode ser observado, por exemplo, na seguinte passagem:

E os que morreram em mim na guerra, há que enterrá-los também ou deixarei que fiquem insepultos? – perguntei à guisa de esclarecimento, mas para meu espanto não obtive qualquer resposta, apenas um breve muxoxo. (CARVALHO, 2017, p. 18)

Essa racionalidade intensa que o personagem tem diante de sua situação pode ser percebida também em uma das frases mais citadas desse livro que, aliás, é repleto de sentenças impactantes: “PAGO A PENSÃO COM A PENSÃO QUE O ESTADO ME PAGA PELO MEU ESTADO” (CARVALHO, 2017, p. 23). Mais uma vez, aqui, o narrador parece demonstrar bastante consciência de seu contexto, de seu estado diante dos traumas do pós-guerra.

Em um momento posterior do enredo, há outro ímpeto de manifestação das engrenagens que parecem ser previstas na obra de Campos de Carvalho. O título do livro, homônimo da pintura de Dubuffet, é explicitado pelo narrador no interior da própria narrativa e, de fato, confere com o quadro. Aquilo que parece, na superfície, ser despido de sentido, mais uma vez pode ser percebido de modo congruente e fundamentado.

Lembra-me um quadro que vi certa vez numa revista, do pintor Dubuffet se não me engano, onde todo o espaço era ocupado por uma vaca em tudo igual às outras vacas, mas com um focinho e um olhar que não deixavam dúvida sobre a sua segunda sabedoria, e mesmo a terceira e a quarta – de tal forma que se tinha a impressão de que vaca era quem a fitava e não ela, com ou sem chifres que nos arrumaram os outros. Vaca de nariz sutil, assim se chamava o quadro, e em vão tenho eu procurado uma vaca assim entre as vacas e sobretudo entre os homens: e uma única vez lobriguei um olhar semelhante, no olhar de Valquíria, o seu e não o outro. (CARVALHO, 2017, p. 89)

A referência direta do título do livro e também a coerência externa da narrativa, ou seja, com a própria realidade, ajudam a compor o entendimento do mecanismo sutil que há por trás da ficção. A expressão da racionalidade e da lógica

interna dos pressupostos do narrador aparece de modo mais evidente no final do enredo, que é quando o narrador decide embarcar num trem sem destino. O desfecho, que assume um tom bastante lírico, embora extremamente atinado, revela uma fuga do mundo por parte do personagem a caminho de sua liberdade, que só é possível por conta de suas memórias.

O que eles chamavam a minha amnésia era exatamente o oposto, então eu estava preso a tanta coisa e não conseguia desprender-me de nenhuma, cuspia-lhes em cima mas não encontrava um lugar onde eles não estivessem, tinha que embebedar-me para poder voltar ao meu quarto e à minha cama: meu passado me pesava justamente porque não era o meu, nem sequer o meu nome eu sabia direito e só me lembrava dos deles: um soldado desconhecido em suma, como tanto lhes convinha, nem sei como ainda me pagavam e não me faziam enterrar. (CARVALHO, 2017, p. 90)

1.2.3 – *A chuva imóvel*

O penúltimo romance de Campos de Carvalho é dedicado a seu editor Ênio Silveira: “Dedicatória: A Ênio Silveira o amigo” (CARVALHO, 2018, p. 8). A epígrafe é uma citação de Rimbaud: “*Voici le temps des assassins*” (“Agora é a hora dos assassinos”) (CARVALHO, 2018, p. 9). O livro, que é um misto de monólogo interior com diário, é dividido em 3 partes: “O centauro a cavalo”, “Girassol, Giralua” e “Zona de treva”.

O enredo está centrado sobre a história de André Medeiros e sua irmã gêmea Andréa, com quem mantém um relacionamento incestuoso. O leitor vai acompanhando os pensamentos e acontecimentos desse narrador em 1ª pessoa, principalmente após a morte de seu irmão e de seu pai. Logo no início do livro, já é possível identificar o estilo que irá permear toda a obra: uma linguagem densa, um gênero textual pouco classificável e um enredo difuso. Em uma das passagens, logo no início, o narrador diz:

Sentia-me tão lúcido que nem um instante me ocorreu a hipótese de estar sonhando, dormindo, ou mesmo morto: agora as minhas pernas me levavam contra a minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido: mesmo se houvesse uma parede em frente eu a transporia sem dificuldade. CAFARNAUM – dizia a tabuleta em vermelho, de repente em azul. (CARVALHO, 2018, p. 13)

Mais uma vez, nesse livro, assim como em outros do autor, as temáticas da morte, da liberdade e da perplexidade diante do mundo e das regras sociais aparecem com força nessa narrativa. A primeira parte, “O centauro a cavalo”, revela como o próprio narrador se sente, tomando controle de seu próprio corpo e, ao mesmo tempo, mostra seu deslocamento no mundo. Além disso, a imagem também possibilita pensar nas questões da solidão e da individualidade, que o leitor vai acompanhar por meio das profundas reflexões que o personagem vai exibindo. Ao mesmo tempo, volta aqui, também, a ideia da dualidade entre lógica e antilógica, tema que permeia toda a obra do autor:

Mas a ausência das grades deixa-me perplexo – agora um trovão! – há qualquer coisa que escapa até mesmo à antilógica, não sou nenhum assassino mas poderia ser a qualquer momento, e sobretudo um assassino de ideias que é o que mais os preocupa e tira-lhes o sono: esta minha

liberdade é o pior do que a pior das prisões, em momento nenhum lhes causei pânico e eles não têm tentado outra coisa desde que o mundo é mundo. É possível até que me julguem um cidadão respeitável, o que de si já me tiraria todo e qualquer respeito, e me mandem amanhã um meirinho cobrar o imposto disso ou daquilo, se é que já não me mandaram – e me obriguem de novo a tirar as impressões digitais, batráquio ou não, centauro ou simples cavalgada, como se faz com o último dos canalhas. Tenho que tomar providências para que não parem dúvidas – não sei para que tanto relâmpago, eu não necessito deles, ninguém necessita, se preciso interpelarei minha mãe, os parentes, para que me expliquem o inexplicável, deve haver um equívoco em tudo isso, é preciso que me encarem para que eu possa encontrar minha liberdade. (CARVALHO, 2018, p. 28)

O leitor, aqui, é, antes de tudo, um ouvinte desse narrador que, aparentemente pautado pela escrita automática e associação livre de ideias, vai despejando, por meio de uma mistura de *flashback* e tempo cronológico, os fatos e impressões. Parece que, uma vez liberto das amarras sociais, esse personagem sente-se, agora, livre para expressar seus desejos e angústias para o confidente-leitor. André, ao que tudo indica, se vê culpado pela relação incestuosa que manteve com sua irmã gêmea e, ao fazer seu testemunho, une trechos abstratos e outros concretos, e revelando a sensação de mal-estar de preso a si mesmo:

Necessito urgentemente de umas férias, definitivas como as que toma um morto: ou gostaria ao menos que me enterrassem por uns tempos, como aquele faquir que bateu o recorde de jejum dentro de um esquite: apenas um tubo de borracha para, entre um tédio e outro, mandar o mundo à. Também a hibernação artificial, numa câmara frigorífica, me servia – e sobretudo se me esquecessem lá dentro, para só despertar daqui para contar e não ouvir. Ainda vou escrever a uma sociedade científica oferecendo-me em holocausto, os russos sei que adoram esses tipos de experiência, se necessário me naturalizo russo, aprendo o russo para depois calar-me o tempo todo. (CARVALHO, 2018, p. 32)

Há diversos momentos de contradições e paradoxos e, ao mesmo tempo, trechos de rigorosa precisão. O texto hermético ajuda a construir esse ambiente de caos interior em que vive esse personagem que diz sofrer com “a maldição de ter nascido André e Andréa, num tempo só e girando na mesma órbita” (CARVALHO, 2018, p. 33). Concomitantemente, o universo onírico, presente em outros livros, também aparece aqui. Vez ou outra, entretanto, o narrador demonstra certa “consciência sobre a inconsciência”, como neste momento em que ele diz estar ajudando uns doentes na África:

Aventou-se a hipótese de eu estar apenas delirando, de gravata e óculos e delirando – um ateu como este com ideias de ir ajudar os outros nos confins do mundo, leprosos ainda por cima, como qualquer cristão desiludido mas com um olho no Paraíso. (CARVALHO, 2018, p. 75)

Outro momento em que é possível notar essa tentativa de domínio do personagem sobre si mesmo, ainda que diante do caos, pode ser encontrado aqui:

Há quanto tempo estou vagando neste mar, neste deserto – neste abismo? Há quantas noites? Ainda estão comigo a minha carne e os meus ossos, esteja onde estiver ainda é em mim que eu estou viajando, assim parado mas girando com a Terra e o seu eixo, com estas águas e o seu silêncio: com este frio que só pode vir de um corpo imóvel ou projetado no infinito. (CARVALHO, 2018, p.83)

A narrativa vai ficando cada vez mais desconfortável e caótica, o que acompanha a degeneração do personagem. Aos poucos, ele vai se vendo mais próximo da morte e, mais do que isso, do diabo, “A coisa”. Nesse momento, a escrita vai assumindo um tom mais sufocante, assim como o próprio narrador vai se revelando:

Saí do túnel ou ele saiu de mim. Esta praça eu conheço, mas não é a mesma: é a mesma e não é a mesma – ou sou eu que já não sou o mesmo. Mas ainda sou o mesmo, sempre fui, eles é que não sabiam. Se me sinto assim lúcido, e até superlúcido, é que apenas estou para morrer, sempre estive, desde que nasci – e, como dizem ocorrer com o afogado, sou capaz de ver dentro de mim mais do que fora de mim: o passado, o presente e o futuro como se fossem um só minuto, um só minuto dentro da eternidade. (CARVALHO, 2018, p. 93)

A angústia do personagem não está apenas nesse universo “exterior”, mas principalmente no interior. Isso lembra, de certa maneira, o próprio Astrogildo em *A lua vem da Ásia*:

É como se eu estivesse num escafandro e de repente descobrisse que o meu maior inimigo é justamente, não o que está lá fora, mas justamente este inimigo que me protege sem me proteger, esta falsa roupa que assim me deixa mais nu do que se eu estivesse nu, entregue às baratas, a estes milhões de baratas, disfarçadas em chuva ou simplesmente baratas, subindo por estas paredes ou mesmo que não haja paredes, subindo e não subindo, assim paradas no ar, suspensas, grandes ou quase invisíveis – como uma chuva imóvel. (CARVALHO, 2018, p. 97)

Ao final do enredo, o personagem comete suicídio por meio do enforcamento e vê nessa saída a única escapatória para a liberdade, semelhante ao que ocorre, novamente, com *A lua vem da Ásia*. O desfecho é, então, um ponto final da violenta narrativa que o personagem revela por meio de suas sobreposições de imagens. Mais uma vez, a simbologia da chuva, presente no título, reaparece de modo explícito: “Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspiendo.” (CARVALHO, 2018, p. 119).

1.2.4 – O púcaro búlgaro

O último livro de Campos de Carvalho, publicado em 1964, apresenta uma estrutura de diário, muito semelhante, nesse sentido, com *A lua vem da Ásia* e *Vaca de nariz sutil*, além de utilizar também o narrador em 1ª pessoa. A epígrafe, mais uma vez, é uma citação em francês. A frase é atribuída a Henri Agel (1911-2008), professor de cinema e crítico francês. Novamente, é possível depreender que Campos de Carvalho era um interessado na área do cinema e no universo cultural da França do século XX. Assim como nos outros romances, o que aparentemente ocorre de modo fortuito nas aberturas de seus livros é, na verdade, um parâmetro de entendimento do texto e do conjunto da obra de Campos de Carvalho: “*Puisque l'impossible acced à la catégorie du vrai, le vrai à son tour peut accéder à la catégorie de l'impossible*” (“Desde que o impossível aderiu à categoria da verdade, a verdade, por sua vez, pode alcançar a categoria do impossível”, em tradução livre) (CARVALHO, 2008, p. 7).¹¹

Seguindo a mesma toada dos romances anteriores, é forte aqui o tema e a ideia do absurdo como algo extremamente presente no real e, também, o real como algo carregado de absurdo. Fica, então, cada vez mais concreta para o leitor de sua obra a tentativa de aproximar seus escritos da tradição surrealista francesa e, paralelamente e conseqüentemente, um empenho em criticar a realidade observada por ele.

Assim como em seus livros anteriores, há sempre algo, por assim dizer, de inusitado, o que não poderia deixar de acontecer aqui. Logo após a epígrafe, o leitor identifica as seguintes etapas: Explicação Necessária, Os Prolegômenos, Explicação Desnecessária, IN MEMORIAM e uma espécie de subcapa com outras possibilidades de títulos. Somente após esses supostos “paratextos” é que o diário efetivamente se inicia.

Logo na Explicação Necessária, encontra-se a seguinte passagem:

O autor pessoalmente, e é o que se verá, já teve oportunidade de conhecer e mesmo de entabular conversação com mais de um relutante búlgaro, e até mesmo com uma búlgara, todos de uma reputação acima de ilibada e

¹¹ Esse é o único livro, dentre os 4 principais do autor, em que utiliza-se uma edição que não é a da Editora Autêntica, pois, até a conclusão desse trabalho, era o único título que ainda não havia sido publicado. Optou-se, então, por utilizar a edição mais recente até o momento, ainda da editora José Olympio.

merecedores da maior estima e simpatia: mas como também já viu de perto alguns fantasmas e até o próprio Diabo, reserva-se o direito de só opinar definitivamente sobre o assunto depois que outros mais abalizados ou afortunados o tenham feito, à luz das novas ciências ou das que porventura ainda estejam por surgir”. (CARVALHO, 2008, p. 9-10)

É curioso notar e explicitar que, quando o narrador desse romance diz, referindo-se a si mesmo, que “como também já viu de perto alguns fantasmas e até o próprio Diabo” (CARVALHO, 2008, p. 9-10), é possível traçar uma aproximação com um texto da jornalista Eneida, publicado no livro *Romancistas também personagens* (1962), ou seja, 2 anos antes da publicação de *O púcaro búlgaro*, no qual há um capítulo dedicado a Campos de Carvalho. Nele, em uma espécie de entrevista, ele diz, ao ser questionado se já vira o diabo:

Já vi o diabo uma vez, há coisa de nove anos, aqui no Rio mesmo, dentro do meu quarto, às quatro horas da manhã. Não foi sonho nem alucinação, foi visão mesmo, como vejo você ou qualquer outra pessoa às cinco horas da tarde, num canto da Livraria S. José. Ele se limitou a fitar-me por alguns instantes, todo de preto, os olhos que eram uma maravilha: encostado à parede, perfeitamente visível na escuridão. Meu coração bateu um pouco mais forte e foi só. (ENEIDA, 1962, p. 22)

Aqui podemos encontrar uma tentativa de auto-estilização por parte do autor. Vale ressaltar a organicidade com a qual, em diversos momentos, ele faz isso mesclando vida e obra.

São nas Explicações Necessárias que o narrador estabelece um ponto de contato aparentemente explícito com sua obra *A lua vem da Ásia*, bem no desfecho desse subtítulo: “Entende o autor, apenas, que muito mais importante do que ir à Lua é ir ou pelo menos tentar ir à Bulgária – ou, quando menos, descobri-la” (CARVALHO, 2008, p. 10). O fato da palavra “lua” estar grafada com o uso da letra maiúscula pode nos indicar que ele não se refere ao substantivo comum lua e sim a uma lua particular, a sua. Nesse caso, a de seu primeiro livro. Além disso, ele já aqui introduz o tema da sua obra, relatando a importância de sua expedição à Bulgária a fim de checar se ela de fato existe. Ele insiste no fato de que será relatada, mais adiante, uma experiência fidedigna com o máximo de fidelidade possível.

É importante ressaltar um aspecto que é, atualmente, bastante claro para um leitor já mais especializado e quase um lugar-comum: a impossibilidade de se ter confiança total em um narrador em 1ª pessoa. Assim como é amplamente debatido acerca de *Dom Casmurro* ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, exemplos

clássicos de Machado de Assis escritos a partir de um narrador-personagem cujos relatos são duvidosos, o mesmo, claramente, ocorre em *O púcaro búlgaro*. No entanto, a diferença é que, aqui, é nítida a tentativa de escracho produzida pelo autor, já que o enredo, em si, beira o absurdo e, conseqüentemente, não é, de modo algum, uma armadilha para um leitor mais desavisado. No caso de Campos de Carvalho, o humor é produzido justamente para que o leitor já saiba, de antemão, a impossibilidade de fidelidade ao real.

Nos Prolegômenos é que o narrador explica sobre o título de modo mais detalhado, agora que o leitor já sabe que se trata de uma expedição rumo à Bulgária.

No verão de 1958 o autor visitava tranquilamente o Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia quando, ao voltar-se um pouco para a direita, avistou de repente um púcaro búlgaro. A impressão causada pelo estranho acontecimento foi tamanha que no dia seguinte ele embarcava de volta no primeiro avião, deixando a mulher no hotel, sem dinheiro ao menos para pagar as despesas. (CARVALHO, 2008, p. 11)

Ele segue sua narrativa, que supostamente remonta ao passado, com a resolução, tamanho o seu espanto, de escrever ao diretor do museu perguntando se de fato aquilo que viu era um púcaro¹² búlgaro. A resposta do diretor é a que se lê a seguir:

Prezado Senhor, Respondendo a sua insólita e despropositada carta de 18 do corrente, venho informar que, após minuciosa diligência efetuada por pessoal altamente técnico e de reputação acima de qualquer suspeita, chegou-se à constatação de que na sala 304-B (ala direita) deste museu existe, sem a menor sombra de dúvida, um precioso exemplar de PÚCARO BÚLGARO, provavelmente do início do século XIII a.C. – sob a dinastia de Lovtschajik. Atenciosamente. (CARVALHO, 2008, p. 12)

Na seqüência do recebimento da resposta do diretor, o narrador faz uma digressão justificando ao leitor sobre como esse fato mudou sua vida e o deixou espantado por 18 meses. Depois, diz que levou outros 18 meses em uma “luta desigual com o imperialismo norte-americano” (CARVALHO, 2008, p. 13), já que ninguém queria falar com ele sobre o assunto. Na conclusão de suas reflexões e justificativas, ele legitima o enredo dizendo:

¹² Púcaro: pequeno recipiente, com asa, para carregar líquido. Recipiente, caneca, vaso, xícara.

E como o que existe, ou dizem existir, é o reino dos búlgaros e não o reino dos púcaros, entendeu o autor que o mais prudente seria organizar uma expedição que fosse logo à procura daquele e não deste – o que fez ou se pôs a fazer no verão de 1961, exatamente três anos após aquele infausto acontecimento que lhe valeu quando menos a liberdade de dormir sozinho, embora não dormindo. Do que se passou e sobretudo do que não se passou nessa expedição já famosa é o relato que se vai ler em seguida, o mais pormenorizado e o mais honesto possível, embora tenha sido reduzido ao mínimo para que pudesse caber num só volume e mesmo num só século – o que afinal se conseguiu. (CARVALHO, 2008, p. 14)

Essa situação do narrador demonstrar ao leitor a importância sobre determinado tema e, na sequência, tentar dar cabo da situação com autoridades já foi vista antes em *A lua vem da Ásia*, quando Astrogildo escreve sua carta ao *Times*. No entanto, naquele caso, o assunto, ainda que ignorado pelos demais personagens na narrativa e no contexto da ficção, é considerado algo legítimo de ser reclamado, pensando na coerência externa à obra, o que leva a um tom melancólico do romance, principalmente próximo ao desfecho. Já aqui, em *O púcaro búlgaro*, esse embate do narrador com as autoridades é, de saída, algo cômico e, embora também pertencente à ordem do absurdo, considerado menos legítimo que a súplica de Astrogildo.

Na sequência, vem a Explicação Desnecessária, na qual o narrador começa dizendo que o que virá a seguir é um documento sobre a Verdade (com “v” maiúsculo) com páginas “escritas com sangue e com suor, e agora também com raiva” (CARVALHO, 2008, p. 16) e que nelas devem se debruçar historiadores, contadores de histórias, poetas e adivinhos. No entanto, ele alerta o leitor que:

Este espantoso documento já estava para ser entregue a seu afortunado editor quando uma comissão de búlgaros, berberes, aramaicos e outros levantinos, todos encapuzados, procurou certa noite o autor e ofereceu-lhe dez milhões de dracmas para que não publicasse – pelo menos até o começo do século XXI, quando certamente o mundo não terá mais sentido. (CARVALHO, 2008, p. 15)

O protagonista segue dizendo que ponderou muito, mas que não concordou com essa proposta, justamente pela importância documental que tem esse relato. Vale ressaltar, também, que há nesse momento uma breve nota de rodapé atribuída ao “afortunado editor” comentando alguma coisa sobre o suposto autor do relato. É possível depreender, assim, que Campos de Carvalho buscou expor todos os bastidores e a estrutura de produção dessa ficção a fim de gerar o

efeito de verossimilhança. Assim como o tópico mencionado anteriormente, sobre o narrador levar uma questão como a busca por provas sobre a existência da Bulgária a sério ser justamente o que gera o humor, essa nota de rodapé do suposto editor em diálogo com o autor do diário é, também, outro traço cômico, aspecto fundamental desse enredo.

Em seguida, o narrador dedica seu livro, IN MEMORIAM, a todos que conseguiram atingir as regiões inatingíveis “deste ou de outro planeta” (CARVAHO, 2008, p.17) e, então, cita exemplos desses lugares. Cabe sublinhar que, assim como em *A lua vem da Ásia*, há, propositadamente, lugares reais propriamente ditos, como Brasília, mas, também, lugares como “Utopia”.

Antes de começar o livro de fato, com as entradas do diário, há uma espécie de subcapa com os seguintes dizeres:

Livro de Horas e Desoras Ou Diário da famosa expedição TOHU-BOHU ao fabuloso reino da Bulgária (MCMLXI – ...) Com o que se passou ou não se passou de importante nesse, com o perdão da palavra, interregno (CARVALHO, 2008, p. 19)

O nome que ele atribuiu à expedição, TOHU-BOHU, parece ser uma referência a uma frase bíblica, em Gênesis, que versa sobre a criação da terra, o que guarda semelhanças com o enredo da narrativa, pensando no que se segue ao longo do diário.

Outro dado que retorna aqui e que já apareceu em outros momentos da obra do autor é a questão do tempo, materializado no relógio:

Saí para matar o tempo e matei-o. (...) Pelo visto, meu relógio de pulso de pulso só tem o nome – ou é o meu pulso que anda fraco, e de fato anda, e já mal da conta de mim e dos meus problemas. De qualquer forma é um relógio cuja corda se move com o movimento do corpo, o que não o torna muito recomendável para defuntos. Mas devo estar mesmo desvairando, que até hoje não vi defunto nenhum carregando o seu relógio, talvez para que não se ponha a cronometrar a eternidade e não acabe perdendo a paciência. (CARVALHO, 2008, p. 25)

Em *A lua vem da Ásia*, há o relógio que Astrogildo rouba do enforcado, repleto de simbologias na coerência interna da ficção. Aqui, o narrador diz que nunca viu defunto carregando o seu relógio, mas é exatamente o que testemunha Astrogildo. Mais uma vez há a aproximação entre tempo e morte, tema presente tanto lá quanto aqui. Ademais, em *O púcaro búlgaro*, o tema é introduzido de modo

sutil, através de uma expressão típica da oralidade de língua portuguesa: “matar o tempo”. No entanto, o conotativo, aqui, pode assumir um aspecto denotativo, já que, de fato, ele faz uma profunda reflexão sobre a morte.

Todas as sensatas reflexões que esse narrador tido como “louco” maneja são colocadas em seu diário, objeto testemunhal não apenas das ações do narrador, como também de suas crenças e desejos. Em dado momento, ele explicita a imensa gana que tem em descobrir o que quer:

Decidi-me a descobrir o que quero descobrir, e fuçarei até o último dos lixos se preciso. Descobri esta noite que a escuridão, longe de me desviar do caminho, acabará me pondo nele: fuçarei a escuridão. Este diário não sei do quê será escrito também no escuro, e não importa que eu esqueça de pôr aqui as palavras que não foram escritas e apenas pensadas, as palavras da noite que ainda acabará desembocando no dia. Não nesta merda de dia. (CARVALHO, 2008, p. 33)

Depois de dizer que “Não sou eu que ando um pouco fora de época: é a época” (CARVALHO, 2008, p. 33), o narrador decide ir ao psicanalista e consegue, mais uma vez, demonstrar ao leitor e a si mesmo aquilo que pensa, sente e deseja. Neste caso, embora haja a já mencionada “desconfiança” sobre aquilo que produz um narrador-personagem, o fato de ele se colocar, por meio da construção da narrativa através de seu diário e, agora, do contato com o seu psicanalista, permite ao o leitor acessar um pouco mais os pressupostos que o movem.

Nessa passagem, o narrador vai respondendo a uma série de perguntas de seu psicanalista que revelam o quanto são lógicas e contundentes suas opiniões e visões de mundo, embora tamanha sinceridade em suas colocações produzam o humor em quem lê. Em dado momento, o psicanalista pede ao narrador que, sem pensar, diga em voz alta tudo que lhe vier à cabeça. Depois de fazer uma lista cômica em forma de associação livre a pedido de seu interlocutor, o psicanalista pergunta: “ – o senhor já foi à Bulgária?” e o capítulo acaba. O seguinte, um dia depois na continuação do diário, é apenas um parágrafo com uma sequência de pontos finais (CARVALHO, 2008, p. 35), revelando espanto por parte do narrador.

Adiante, resolve colocar um anúncio no jornal convocando outras pessoas a se juntarem a ele nessa missão, dado que cada vez tinha mais certeza que isso deveria ser feito.

Acabo de pôr o anúncio no jornal. Expedição à Bulgária. Procuram-se voluntários. Poderia ter acrescentado: que não sejam necessariamente

loucos. Mas como essa ressalva poderia afugentar os mais capazes e abnegados, deixei a cargo de cada um o juízo sobre o seu próprio juízo. Mesmo porque os loucos nunca se julgam loucos e acabariam vindo da mesma forma – eles ou ninguém mais. O doutor me confessou que, quando proferi certas palavras-chave (como, por exemplo, otorrinolaringologista, Rzhwpstkj, diametilaminatetrassulfonatosótico) não teve mais dúvida nenhuma de que eu havia estado na Bulgária ou lá acabaria por estar fatalmente – a menos que, ponderou com sabedoria, a Bulgária não passasse de um mito. (CARVALHO, 2008, p. 36-37)

Aqui, então, a temática da loucura, porém associada com algo do eixo do juízo e do racional, volta a aparecer em mais um livro de Campos de Carvalho. Embora seja nítida sua empreitada em gerar humor e comicidade a partir de personagens desajustados e marginalizados, com uma leitura mais atenta também é notável toda a construção autoral e calculada para garantir esse efeito.

Voltando ao enredo, após o anúncio no jornal, apareceram 5 outros personagens dispostos a juntarem-se ao narrador nessa empreitada: o primeiro deles é Radamés Stepanovicinsky, um professor de bulgarologia, natural de Quixeramobim, no Ceará: “Pedi-me explicações sobre um gato que eu não tinha, examinou detidamente sob o tapete da sala para ver se não havia alguma Bulgária, disse gentilmente *até ontem* e partiu” (CARVALHO, 2008, p. 39)

O próximo foi Pernacchio, que morou anos ao lado da Torre de Pisa:

Pareceu-me um pouco inclinado para a esquerda, mas como não tenho preconceitos políticos e julgo que cada um é o que é e não o que diz ou o que pensa, afirmei-lhe que seria bem-vindo ou bem-ido sempre que se dispusesse a vir ou ir. (CARVALHO, 2008, p. 40)

Em terceiro lugar, veio o Ivo que viu a uva:

Disse-me, e provou com documentos, descender em linha reta do tal sábio hindu que inventou o zero, circunstância que lhe garante e à sua família um royalt sobre todos os zeros usados no mundo até o fim dos tempos. Aproveitou para, discretamente, cobrar-me o que lhe devia. (CARVALHO, 2008, p. 40)

Na sequência, veio o Expedito não sei do quê que “pelo nome foi imediatamente incorporado à expedição” (CARVALHO, 2008, p. 40) e, depois, um marinheiro fenício que não revelou a verdadeira identidade. Havia também a personagem Rosa, companheira do narrador e um algebrista que apareceu para integrar a trupe, pois queria fundar uma fábrica de acentos circunflexos na Bulgária,

mas o narrador o negou: “Achei que seu caso era perdido e, embora não lhe tenha dito exatamente isso, desliguei o telefone.” (CARVALHO, 2008, p. 42).

Depois de apresentar a equipe ao leitor, o narrador-personagem segue descrevendo as conversas entre eles, as reflexões e os planos. Por trás da superfície do texto, repleto de passagens cômicas, há também os já reconhecidos momentos de profunda reflexão e introspecção por parte do autor do diário:

A continuar assim ainda acabaremos empreendendo uma expedição para descobrir a nós mesmos – fiz eu ver a Radamés, que não se deu por achado e continuou comendo tranquilamente o seu quarto desjejum. Nem adiantaria, acrescentei, queremos descobrir coisíssima alguma sem antes termos a absoluta certeza de que existimos. Foi quando Radamés soltou aquela profunda sentença que ontem consignei aqui e que, segundo ele próprio, constitui a suma e a síntese do seu pensamento: só há uma verdade absoluta: todo racista é um filho-da-puta. (CARVALHO, 2008, p. 52-53)

E, assim, os personagens envolvidos na missão vão elaborando hipóteses e estratégias para a checagem da empreitada deles e, quando o leitor menos espera, é fisgado por alguma afirmação categórica de ordem mais profunda do que a aparente missão Bulgária, como podemos observar nessa fala de Radamés: “O que se convencionou chamar a Bulgária é sobretudo um estado de espírito. Como Deus, por exemplo.” (CARVALHO, 2008, p. 55).

Há muitos momentos como esse, de “quebra” naquilo que é o enredo mais evidente da narrativa, por meio das reflexões acerca das questões da humanidade, mas há também interrupções para demonstrar a todo momento ao leitor que aquilo se trata, antes de tudo, de um diário. Então, em certa etapa das anotações, o narrador diz ter anotado uma entrada com uma data equivocada: em vez de estar em dezembro, como julgava, estava, na verdade, em outubro. Por isso, decide, a partir daquele momento, não colocar mais o dia, apenas o mês, para evitar enganos. E ainda diz: “Se preciso porei apenas o ano; e, se ainda persistir qualquer dúvida, apenas o século” (CARVALHO, 2008, p. 63). E, de fato, as entradas seguintes são todas “Outubro” e, depois, “Século XX”, apenas “Século” e, a última, “Outubro, 27”.

O tema da existência, a dualidade vida/morte, é, claramente, algo recorrente na obra do autor. Na maior parte das vezes em que trata disso, apresenta o assunto associado ao humor, o que pode ser interpretado como uma leitura ácida

ou tentativa de chocar o leitor. No entanto, ainda mais recorrente do que a existência no sentido mais metafísico, o autor tratou muito do “existir” no sentido dos marginalizados, fazendo duras críticas ao modo de vida de nossa sociedade. Uma das passagens significativas desse tópico, também tratada com humor, pode ser vista no seguinte trecho:

Rosa:- Está aí fora um sujeito que diz que não existe.- Mande entrar assim mesmo.- Era um sujeito franzino, raquítico, como se de fato não existisse; mas ainda dava para enxergar.- Chamo-me Fulano. Não é piada não, é este o meu nome. Só que também Meireles: Fulano C. Meireles. Esse C até hoje não consegui descobrir o que seja. (CARVALHO, 2008, p. 63-64)

Mais adiante, o autor do diário registra a ata da “Primeira ou segunda reunião” de seu grupo, que resolveu chamar de “MSPDIDRBOPMDB (Movimento Subterrâneo Pró-descoberta ou invenção definitiva do reino da Bulgária ou pelo menos de búlgaros)” (CARVALHO, 2008, p. 75). O grupo, então, decide o roteiro que será traçado até chegar à Bulgária, trecho que dura algumas páginas, com a descrição minuciosa dos trajetos e do que farão em cada lugar e, por fim, chegam na seguinte conclusão:

Cumprido esse périplo, se não tivermos avistado nenhuma Bulgária é porque a Bulgária não existe mesmo ou então somos nós que não existimos – e a solução será metermos a viola no saco e o navio dentro da garrafa, não sem antes comermos durante sete dias e sete noites seguidos, para compensar o mau passadio a bordo. O roteiro, após um momento de intensa perplexidade, foi imediatamente aprovado. (CARVALHO, 2008, p. 89)

No final da narrativa, Rosa e Expedito fogem com o dinheiro levantado para a lista de compras dos itens que levariam à Bulgária; Ivo que viu a uva desiste de ir, pois está já acostumado com o fato de a Bulgária ainda não ter sido descoberta; Professor Radamés revela que ele e seu gato são búlgaros, o que gera um espanto no narrador. Ademais, ele fingiu não ser búlgaro todo esse tempo, pois queria ter relações sexuais com a Rosa.

O último capítulo, “A partida”, é, integralmente, um diálogo entre Pernacchio, Radamés e o narrador, ou seja, aqueles que restaram. Além disso, há também uma “fala” do relógio. Nessa conversa, os personagens dialogam sobre assuntos variados e fica explícito para o leitor que eles estão em um jogo. Portanto,

“A partida” não é necessariamente a viagem deles rumo à Bulgária, mas sim a partida de um jogo. A conversa encerra-se assim:

RADAMÉS – Eu sempre desejei conhecer a Bulgária. PERNACCHIO, EU – Mas o sr. não é búlgaro? RADAMÉS – Saí de lá muito criança, meses apenas. Me dê três. O tal cearense conseguiu convencer meu pai de que o Ceará existia mesmo, e meu pai organizou a primeira expedição búlgara para descobrir o Ceará. EU – Me dê uma. E descobriu? RADAMÉS – Se descobriu, não sei. O fato incontestável é que moramos em Quixeramobim e em Quixandá durante quarenta anos. O que não deixa de ser uma prova de peso. PERNACCHIO – Vou pedir uma. Então quer dizer que o Ceará também existe? RADAMÉS – Sou eu quem fala? – Que diabo, se nem o Ceará nem a Bulgária existem, então eu fico mesmo num matto sem cachorro. Bato mesa. Mas como dizem que quem não tem cão caça com gato, eu pelo menos tenho o meu gato para caçar um jeito de sair dessa enrascada. EU – Mesa, também. O diabo é que seu gato não é de nada, professor. E ele, pelo menos – nasceu em algum lugar? RADAMÉS – Presumo que no cu da gata, para não dizer pior. Quanto a não ser de nada, só por causa do seu ar ausente, digo que Deus é o rei dos ausentes e nem por isso você é capaz de dizer que ele não exista. EU – Existe tanto quanto o Ceará ou a sua Bulgária. PERNACCHIO – O que não quer dizer absolutamente nada. Bato. (CARVALHO, 2008, p. 110)

1.3 – Apresentação do problema

O presente trabalho pretende relacionar o caso de Campos de Carvalho com o conceito de campo literário, proposto pelo filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. É importante mencionar também, no mesmo sentido, as contribuições de Sergio Miceli, em seu livro *Intelectuais à brasileira*, que permitem compreender melhor o campo literário no Brasil; a compreensão da recepção da literatura, de Hans Robert Jauss; e o conceito de *Self-fashioning*, de Stephen Greenblatt.

A concepção de campo literário envolve as regras que regem a produção literária, o lugar do escritor em relação às instituições e o campo do poder. Segundo Bourdieu, analisar o contexto social no qual o escritor vive durante sua produção e a recepção crítica da sua obra de arte “longe de reduzir ou de a destituir, intensifica a experiência literária” (BOURDIEU, 1996, p. 14).

Por isso, para refletir sobre a criação literária, é necessário compreender que ela existe dentro de um espaço próprio, que influencia a escrita do autor, uma vez que ele é um sujeito ativo e participativo nesse processo. Seguindo essa linha de pensamento, é interessante notar como Campos de Carvalho interagiu com essas esferas da produção literária, como se deram suas relações, para usar o conceito de Bourdieu, principalmente porque a forma com a qual ele lidou com o circuito é relevante para este estudo.

Em *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, no “Prefácio à edição brasileira”, Bourdieu apresenta uma espécie de conselho para seus leitores e pesquisadores:

Se posso fazer um voto, desejo que meus leitores, especialmente os mais jovens, que começam a se envolver em pesquisas, não leiam esse livro como um simples instrumento de reflexão, um simples suporte da especulação teórica e da discussão abstrata, mas como uma espécie de manual de ginástica intelectual, um guia prático que é preciso aplicar a uma prática, isso é, a pesquisa prazenteira, liberta de proibições e de divisões e desejosa de trazer a todos essa compreensão rigorosa do mundo que, estou convencido, é um dos instrumentos de liberação mais poderosos com que contamos. (BOURDIEU, 1996, p. 8)

A ideia deste trabalho, então, é justamente buscar seguir esse voto do sociólogo, esse manual de ginástica intelectual aplicado de forma prática. Por isso, o conceito de campo literário será levado em consideração não somente como

definição teórica, mas como norteador das análises, reflexões e conclusões depreendidas, permeando toda a pesquisa.

Nesse mesmo prefácio, Bourdieu explica seus pressupostos teóricos para valorizar a análise das relações e do contexto social:

Uma filosofia da ciência que se poderia chamar de relacional, já que atribui primazia às relações [...] tal filosofia só raramente é posta em prática nas ciências sociais [...]. Essa filosofia da ação se afirma, desde logo, por romper com algumas noções patenteadas que foram introduzidas no discurso acadêmico sem maiores cuidados (“sujeito”, “motivação”, “ator”, “papel” etc.) e com uma série de oposições socialmente muito fortes, indivíduo/sociedade, individual/coletivo, consciente/inconsciente, interessado/desinteressado, objetivo/subjetivo etc., que parecem constitutivas de qualquer espírito normalmente constituído. (BOURDIEU, 1996, p. 09-10)

Na visão de Bourdieu, esse tipo de análise literária, atenta às estruturas sociais e suas relações com a produção intelectual, contribui para um outro nível de compreensão da obra de arte. É por isso que este trabalho busca investigar Campos de Carvalho a partir de tal recorte, dado que as análises realizadas a partir da observação e interpretação do circuito social e esferas de consagração podem ampliar o entendimento desse autor no panorama da literatura.

A partir desse pressuposto teórico e prático, é possível, inclusive, refletir, problematizar e relativizar mais sobre a questão da aparente dualidade entre maldito/consagrado, que, ao olhar para o caso de Campos de Carvalho, exige certa complexidade e ponderação. Bourdieu ressalta a importância do que ele chama de aplicar o “modo de pensar relacional” para compreender fenômenos como esse, por exemplo:

É preciso, de fato, aplicar o modo de pensar relacional ao espaço social dos produtores: o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo literário, campo artístico, campo científico etc., é um espaço de relações objetivas entre posições – a do artista consagrado e a do artista maldito, por exemplo – e não podemos compreender o que ocorre a não ser que situemos cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. É no horizonte particular dessas relações de forças específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam, e isso por meio dos interesses específicos que são aí determinados (BOURDIEU, 1996, p. 60-61).

Ao observar esses aspectos, é possível que se chegue a um nível de compreensão da obra um pouco maior do que o que foi estudado até este momento, pois, ao analisar a relação do autor com seu meio de produção, é provável que se chegue a novos conhecimentos acerca de seu processo de criação e, talvez, de sua obra. Outro ponto que é possível atingir utilizando os pressupostos de Bourdieu para analisar Campos de Carvalho é chegar a algum tipo de conclusão ou comentário sobre seu lugar ou não-lugar na literatura brasileira. A conduta que ele teve com os meios intelectuais e culturais fez com que se tornasse o Campos de Carvalho, autor-personagem, que passou a ser revisitado nos dias de hoje, identificado como um escritor anacrônico e singular.

Geralmente, é comum que as produções científicas nacionais sobre literatura engendrem estudos sobre autores ou obras literárias por si mesmas, privilegiando, então, investigações em formato de *close reading*¹³ em detrimento de análises da obra ou do autor inseridos em determinado contexto social. Evidentemente, esse tipo de incursão é pertinente e produtiva, pois auxilia nas interpretações e análises dos objetos, contribuindo de forma significativa para os estudos literários.

No entanto, há outro caminho também válido e, possivelmente, menos explorado na produção nacional, que é o de apurar determinado tema na área de literatura inserido em um contexto maior, que é o da circulação e das demais relações sociais, externas exclusivamente ao texto em si. Sobre isso, Bourdieu comenta em *A economia das trocas simbólicas*:

A história da literatura em sua forma tradicional continua presa ao estudo ideográfico de casos particulares capazes de resistir ao deciframento enquanto forem apreendidos como “pedem” para sê-lo, quer dizer, em si mesmos e por si mesmos, e ignora quase que completamente o esforço por reinserir a obra ou o autor singular que toma como objeto no sistema de relações constitutivo da classe dos fatos (reais ou possíveis) de que faz parte sociologicamente. (BOURDIEU, 2007, p. 183)

Assim como nessa e em outras reflexões, é pertinente salientar que Bourdieu fez seus estudos e análises a partir do cenário cultural francês, o que

¹³ Sobre o formato de *Close reading*, a Harvard College Writing Center sugere 3 passos para realizar essa metodologia: 1) Leia com um lápis na mão e anote o texto; 2) Procure por padrões nas coisas que você notou sobre o texto – repetições, contradições, semelhanças e 3) Faça perguntas sobre os padrões que você percebeu – especialmente como e por quê. Disponível em: <<https://writingcenter.fas.harvard.edu/pages/how-do-close-reading>>. Acesso em: 15.jul.2019.

poderia tornar a análise do presente trabalho um tanto artificial, demandando maior cautela e mediação para a situação brasileira. Por isso, a pesquisa também está embasada no trabalho do sociólogo brasileiro Sergio Miceli, que foi orientando de Bourdieu. Em seu livro *Intelectuais à brasileira* (2001), por exemplo, Miceli faz um estudo sociológico da vida intelectual brasileira e leva em consideração as biografias dos autores em paralelo com a dinâmica política-cultural. Em sua análise, ele demonstra uma compreensão das elites intelectuais brasileiras e quais são suas estratégias de atuação.

Em “Força do sentido”, título da introdução do livro *A economia das trocas simbólicas*, de Pierre Bourdieu, Sergio Miceli comenta sobre a importância de se levar em consideração os agentes dos processos de produção e suas influências em outros campos:

Não basta refinar o modelo canônico que remete de pronto e sem mediações os símbolos aos interesses materiais e simbólicos das classes e/ou dos grupos sociais; convém, antes, proceder à investigação dos processos de produção simbólica para o qual concorrem de maneira determinante os próprios agentes produtores dos diversos aparelhos e instâncias do campo simbólico (MICELI, 2007, p. LX e LXI).

Assim, Miceli argumenta, também, que é fundamental examinar as performances dos agentes de produção no campo simbólico, um dos principais pontos sob o qual esta investigação está pautada. Nesse sentido, mais uma vez, é possível explorar como Campos de Carvalho atuou nesse sistema literário do campo e do poder simbólico.

Por isso, é importante conhecer e estudar a recepção crítica da obra do autor e verificar como isso se dá, embora tardiamente no caso de Campos de Carvalho, a partir do conceito de Hans Robert Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária*:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (JAUSS, 1967, p. 25)

A ideia básica de Jauss era a de superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético. A literatura, para ele, deve ser vista também sob uma dimensão imprescindível tanto no caráter estético quanto no

social, que é a dimensão de sua recepção e seu efeito. Significa dizer que essa esfera engloba leitores, ouvintes e espectadores, necessariamente.

Ele leva em consideração também o fato de que a relação entre literatura e leitor possui duas implicações: estéticas e históricas. As implicações estéticas são as recepções primárias de uma obra pelo leitor, que podem encerrar uma avaliação de seu valor estético pela comparação com outras obras já lidas. E as implicações históricas abrangem a possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.

A partir da teoria da recepção de Jauss é possível verificar as diferentes etapas de recepção da obra de Campos de Carvalho, de acordo com os valores vigentes de cada época. Justamente partindo dessa noção, a recepção do leitor, a produção do autor e as reflexões críticas são o objeto sobre o qual esta pesquisa se debruça, como uma proposta de analisar a obra de Campos de Carvalho e sua biografia literária em relação com o campo literário.

Sob o mesmo ponto de vista, outro conceito pertinente que contribui para esse recorte de análise é a ideia de *Self-fashioning*, de Stephen Greenblatt, professor, crítico literário e estudioso de Shakespeare. Ele faz parte de uma corrente conhecida como “novo historicismo”, dos anos 70/80, que se diferencia do “velho” por acreditar que história e literatura se influenciam de forma recíproca. O velho historicismo segue uma concepção de que somente a história influencia a literatura. Nesse âmbito, a história é vista de forma objetiva e não como se existissem vários pontos de vista agindo sobre a história ou mesmo várias histórias diferentes.

Já o *New Historicism* se preocupa, então, com outros pontos considerados relevantes, tais como a distribuição do saber e do poder, além de um olhar empenhado para a imprensa e para o capital global. É uma corrente, em suma, que observa um objeto literário inserido em seu contexto, sua época, seus valores, resultado das relações e circunstâncias dele em relação com as entidades sociais.

O filósofo Michel Foucault é o nome de maior influência no *New Historicism*, por pensar em temas como a difusão, a circulação entre as ordens sociais, o modo como o conhecimento circula na cultura e no poder como forma onipresente de circular esse conhecimento. É uma corrente atenta para o discurso, já que é por meio dele que o poder faz circular o conhecimento. A literatura, então,

nesse caso, pode ser entendida como o próprio discurso. Esse movimento olha, afinal, para os valores de certo tipo de discurso em épocas diferentes, o que se relaciona com o que foi dito anteriormente sobre as diversas etapas de recepção de determinada obra, processo debatido também por Jauss.

Então, Greenblatt, que é um crítico literário inscrito nesse contexto de pensamento, preocupado com a questão da representação e do poder, elabora o conceito do *Self-fashioning*, que é usado pra descrever o processo de construção de identidade de uma pessoa pública para atingir (ou não) um determinado padrão social. É um termo usado, portanto, para se referir a um molde de identidade, a uma construção de uma auto-imagem. É a partir também dessa ideia que esta pesquisa analisa como isso se deu ao observar o caso de Campos de Carvalho.

Então, para desenvolver um estudo do autor, a partir dos conceitos e propostas esboçadas, é necessário traçar um panorama no qual esse objeto se encontra. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?* é um livro sobre o escritor que foi editado a partir da dissertação de mestrado *A corda de quatro pontas*, de Juva Batella, defendida em 2001, na PUC-Rio. Logo no início de seu trabalho, o pesquisador explica seus objetivos de investigação:

o autor é um ponto de partida recuado demais para nossos objetivos. Descobrir quem é o autor e de que modo reage às realidades internas e externas que o oprimem exigiria incursões autobiográficas que não empreenderemos. Qual será, então, nosso ponto de partida para estudar Campos de Carvalho? Um ponto de partida não tão recuado; um ponto de partida que se localize depois da pessoa de Campos de Carvalho. Com menos palavras: tudo em Campos de Carvalho nos interessa, menos o próprio Campos de Carvalho, que está duplamente morto – como pessoa física e, muito antes disso, como autor que é. (BATELLA, 2004, p. 53-54)

O que esse trabalho desenvolve, portanto, é um estudo das quatro principais obras de Campos de Carvalho, discutindo o narrador de seus romances. A conclusão principal a que chega a partir das investigações é que “os quatro protagonistas reúnem-se em torno de um mesmo grupo de ideias, manias e obsessões” (BATELLA, 2004, p. 264) e, por isso, “Campos de Carvalho criou em toda a sua obra um único narrador e uma única história” (BATELLA, 2004, p. 265). Daí o título de seu trabalho, *A corda de quatro pontas*.

Nesta pesquisa, serão abordados e comentados outros aspectos da obra de Campos de Carvalho que o estudioso optou por não investigar. Sobre esse ponto, Juva Batella comenta na conclusão de seu trabalho:

e meu erro foi ter subestimado a capacidade desse narrador de extrapolar os limites de sua própria biografia, em direção a uma outra. [...] A jornalista Eneida, ao entrevistá-lo em 1961, encontrou um autor dentro de um papel: o papel de ser personagem de si próprio, usando e abusando do *nonsense*, do humor, da ironia fina, da contestação e da imprevisibilidade – características encontradas em qualquer linha escrita pelo narrador-personagem em cada um dos quatro romances estudados. (BATELLA, 2004. p. 265)

Além disso, o pesquisador revê seu posicionamento em relação aos seus interesses no início do trabalho:

No entanto, estou a rever minhas preocupações iniciais, quase chegando a escrever, depois de pisadas as brasas de sua obra, que tudo me interessa em Campos de Carvalho, principalmente o próprio Campos de Carvalho. (BATELLA, 2004. p. 268)

Apesar de ser cada vez mais frequente a presença de estudos acadêmicos sobre Campos de Carvalho na literatura brasileira, o número ainda é baixo se comparado com outros escritores contemporâneos a ele, por exemplo. Há muito o que pesquisar sobre esse autor, muitas análises e resgates para serem feitos. Motivo, inclusive, de revalorização de escritores com um perfil similar ao dele. Ao propor um estudo partindo do desfecho da dissertação de Juva Batella, esta pesquisa visa aprofundar o problema da formação do autor e sua relação com a própria obra e sua recepção.

2 - COISAS

2.1 – Um anarquista no serviço público

Para compreendermos a posição que Campos de Carvalho ocupa no cenário intelectual e cultural brasileiro e suas relações com o campo literário propriamente dito, ou seja, com as esferas de institucionalização e consagração, é válido destacar, inicialmente, o contexto social que foi determinante para a formação e a ascensão do autor. Nesse sentido, algumas informações biográficas podem oferecer dados pertinentes que revelam algumas das condições de produção do escritor. Mais do que a descrição biográfica com propósito de celebração, trata-se aqui de reconhecer algumas das circunstâncias que permitiram um determinado modo de inserção na vida literária.

Nascido no dia 1º de novembro de 1916, no interior de Minas Gerais, em Uberaba, era filho de um comerciante e de uma dona de casa: Jonas Carvalho e Floriscena Cunha Campos Carvalho. Era o caçula de uma família de seis irmãos. Como informa Guido Bilharinho, a constituição familiar não era completamente alheia às atividades culturais e intelectuais, afinal, era primo de primeiro grau dos “irmãos Joubert de Carvalho (o célebre compositor), Antônio Gontijo de Carvalho (economista e editor da importante revista *Digesto Econômico*), Leônidas de Carvalho (tradutor)” (BILHARINHO, 2014, p. 419) e também “sobrinho da pianista Dinorá de Carvalho” (BILHARINHO, 2014, p. 419).

A presença de artistas e outras figuras públicas em sua família não é irrelevante. Tendo crescido no interior de Minas Gerais e um tanto distante dos grandes centros, Campos de Carvalho, por meio de seus próprios parentes, podia ter contato com determinados hábitos artísticos e culturais.

Seus estudos secundários, ginásial e colegial, foram realizados no tradicional “colégio Marista Diocesano, instalado na cidade em 1903” (BILHARINHO, 2014, p. 419). Vale ressaltar que se trata de um colégio católico destinado, inicialmente, à formação dos meninos, que, naquela altura, recebia uma parte significativa dos alunos da elite da cidade. Posteriormente, Campos de Carvalho deu continuidade à sua educação na capital de São Paulo, formando-se, em 1938, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Geraldo Noel Arantes registra que, nos anos vividos em São Paulo, o autor enfrentou “dificuldades de ordem financeira, o que o obrigou a residir em pensões modestas ou em moradias provisórias e precárias” (ARANTES, 2004, p. 22). Como explica o pesquisador ao descrever a efervescência desse momento, “se de um lado, estava o ambiente da Academia de Direito, pelo qual, muito depois, manifestaria aversão; do outro estava a ‘alma encantadora das ruas’” (ARANTES, 2010, p. 138).

Apesar disso, o escritor era “um tanto avesso à vida social e aos *habitués* das rodas boêmias dos cafés, frequentadas por jornalistas, intelectuais e jovens estudantes” (ARANTES, 2010, p. 138). Foi o período universitário que propiciou uma aproximação com a militância política e uma simpatia pelas ideias anarquistas. Nessa época, colaborou para o periódico A Plebe e escreveu no jornal diário uberabense Lavoura e Commercio.

Essa identificação com o movimento anarquista, que pode ser registrada desde suas contribuições em tempos universitários para o periódico A Plebe, publicação identificada com o anarquismo, se tornaria uma constante no perfil de Campos de Carvalho, como demonstra uma resposta que ele ofereceu para uma entrevista publicada em 1997. Ao ser questionado se escrevia pensando na liberdade, o autor afirmou categoricamente: “Sim. Eu sou um anarquista” (CARVALHO, 2004, p. 348).

Ainda no que diz respeito às condições de uma possível filiação política (ou mesmo literária, como veremos), Claudio Willer afirmou que “não é possível imaginá-lo como participante ativo, presente às reuniões de um movimento, de um grupo. Sua sensibilidade o induzia à solidão. Autodeclarado anarquista pertenceu à família dos anarco-individualistas” (WILLER, 2000). Para além de uma escolha de posicionamento político, esse vínculo define também uma inclinação que contribui para a imagem que o escritor forjou ao longo de sua trajetória.

Nesse sentido, Geraldo Noel Arantes, tentando acompanhar de perto a imbricada relação entre a obra de Campos de Carvalho e a experiência histórica, distingue “um princípio do qual a obra parece ser portadora: sua vocação anarquista como núcleo essencial. Aqui, não se trata de invocar o ‘anarquismo’ em seu sentido genérico e sim em sua organicidade” (ARANTES, 2010, p. 18). Arantes sustenta que “Campos de Carvalho é um notório utopista, individualista sensível e anarquista” (ARANTES, 2010, p. 18), porém, adverte que “essas classificações somente terão

sentido se vierem amparadas pela historicidade a que remetem” (ARANTES, 2010, p. 18).

Em um momento de escassez de cursos universitários no país, Campos de Carvalho teve um diploma garantido pela instituição que tradicionalmente formou a elite bacharelesca que sempre se inseriu no estamento burocrático. Em seguida, Campos de Carvalho ingressou no serviço público, na Procuradoria Geral do Estado de São Paulo, trabalho que manteve até 1969, quando se aposentou aos 53 anos.

Logo que ocupou o cargo de procurador, foi transferido para o Rio de Janeiro, onde se instalaria, com a esposa Lygia Rosa de Carvalho, por mais de duas décadas. Depois da aposentadoria, o escritor voltaria a residir em São Paulo, já no final dos anos 1980, cidade onde morou até a sua morte, no dia 10 de abril de 1998.

Em uma entrevista concedida para Sergio Cohn e Antonio Prata, em 1997, o romancista descreve a comodidade da sua atividade profissional no Rio de Janeiro: “eu era chefe de quatro advogados. Era muito fácil. Entrava à uma e saía às duas. Morando no Rio não havia sentido em ficar preso num gabinete. Eu trabalhava num departamento, no setor jurídico” (CARVALHO, 2004, p. 345).

Para além do aspecto anedótico do comentário do escritor ou do conforto excessivo que determinadas funções poderiam garantir, é notável que a carreira profissional escolhida por Campos de Carvalho reproduz um caminho muito comum entre os intelectuais e escritores brasileiros do século XX. Como observa o sociólogo Sergio Miceli, o serviço público cooptou para o seu interior as classes intelectuais e possibilitava uma influência e um prestígio que extrapolavam os domínios burocráticos:

Convertendo-se na modalidade preferencial de cooptação dos intelectuais, o ingresso nas fileiras do estamento alcançou extensão considerável e passou a constituir um trunfo indispensável para o êxito nas demais instâncias do campo intelectual, inclusive naquelas instituições cuja sobrevivência não dependia a rigor dos favores e concessões do poder público. (MICELI, 2001, p. 209)

Seria possível apontar a aparente contradição entre uma obra rebelionária e contestatória, que ataca abertamente o senso comum e os modelos morais mais conservadores, e uma existência prosaica no interior dos expedientes do universo jurídico e estatal. Não por acaso, Guido Bilharinho observa que sua “vida não teve lances biográficos destacáveis, correndo discreta e nos limites profissionais”

(BILHARINHO, 2014, p. 420), apontando, dessa forma, o contraste evidente entre o prosaísmo da carreira jurídica e a intensidade da vida intelectual e literária.

Entretanto, é justamente a posição de Campos de Carvalho no quadro do funcionalismo público que garante ao autor a manutenção da imagem de escritor maldito e relativamente independente das circunstâncias editoriais ou das tendências mais determinantes da literatura em voga. Enquanto sua vida prática não se vincula necessariamente à venda de exemplares ou à repercussão dos seus livros, a posição de prestígio facilita o acesso às camadas mais intelectualizadas e à inserção na vida cultural. Além disso, a ampliação do interesse e do repertório literário pode ter alguma relação com o ambiente da vida profissional, tal como aponta Geraldo Noel Arantes:

Embora a convivência no ambiente da Procuradoria do Estado de São Paulo parecesse não lhe agradar por completo, foi decisiva para o aprofundamento nos domínios da literatura. À magistratura, por tradição, estava colado o gosto pelas artes, a produção literária, o debate em torno dos clássicos universais, especialmente os grandes da literatura inglesa e francesa. Campos de Carvalho, que já dominava com fluência o idioma francês e também o inglês, e nutria, desde muito, forte inclinação pelos autores de França, passou a ler também, no original, os clássicos da língua inglesa. Nunca hesitou em reconhecer que sua verve de escritor muito refletia a formação de leitor adquirida na Procuradoria, mesmo que sua literatura apresentasse, no mais das vezes, repulsa pelos ambientes protocolares. (ARANTES, 2004, p. 26)

O posto público conquistado por Campos de Carvalho permitiu que ele desfrutasse de uma relativa autonomia em relação aos embates que eram travados na vida literária e não dependia da circulação e da venda de seus livros. O casamento da perspectiva anarquista com a posição profissional que o autor alcança permitiu a consolidação da figura de escritor que ele acabou por imprimir.

Há, certamente, uma ambiguidade notável nesse caso: estamos falando de um autor muitas vezes considerado “maldito”, controverso, rebelde, que ocupa um lugar de marginalidade em relação aos cânones de seu tempo, e de um autor que, como veremos, mantinha vínculos com nomes centrais da vida literária brasileira, tais como Monteiro Lobato, Carlos Heitor Cony e Jorge Amado, e que teve acesso às principais editoras do país, como a José Olympio e a Civilização Brasileira. A maldição e o prestígio, assim como o anarquismo e a burocracia, são fatores que coexistem e se alimentam reciprocamente no caso Campos de Carvalho.

2.2 – O trânsito entre editoras e a recepção da época

Apontar as relações objetivas de Campos de Carvalho com o mundo editorial significa verificar a maneira pela qual a sua literatura se efetivou em forma de edições e de circulação. Nesse sentido, a atribuição de significado à obra de um autor também passa pelo tratamento que a própria editora lhe confere: é ela que prepara o livro, imprime, apresenta ao público e cuida da circulação.

Além disso, o histórico editorial de Campos de Carvalho contribui para esclarecer a posição que ele ocupa como autor. Como veremos, é um escritor que publicou seus livros mais importantes pelas maiores e mais prestigiadas casas editoriais brasileiras, José Olympio e Civilização Brasileira, notadamente, mas que teve, contudo, poucas reedições. Luiz Renato Vieira esclarece a participação do editor e da editora no processo de legitimação e consagração de um autor ou de uma obra:

O editor é sempre uma figura-chave no mercado intelectual. A editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar, de reforçar ou alterar as posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo. O editor é o "homem que faz autores", um dos elos fundamentais entre os intelectuais e seu público - no caso brasileiro um setor bem definido do público consumidor de cultura em geral - atuando diretamente nos processos de seleção dos candidatos à consagração. (VIEIRA, 1998, p. 68)

No que concerne a esse papel de mediação realizado pelo editor, Pierre Bourdieu chega a dizer que o editor, assim como o comerciante de arte em geral, “é inseparavelmente aquele que explora o trabalho do artista ao fazer comércio de seus produtos” (BOURDIEU, 1996, p. 193), mas é também “aquele que, colocando-o no mercado dos bens simbólicos, pela exposição, a publicação ou a encenação, assegura ao produto da fabricação artística uma *consagração* tanto mais importante quanto é ele próprio mais consagrado” (BOURDIEU, 1996, p. 193). Como explica Bourdieu, o editor “contribui para fazer o valor do autor que defende apenas pelo fato de o levar à existência conhecida e reconhecida, de assegurar-lhe a publicação [...] oferecendo-lhe como garantia todo o capital simbólico que acumulou” (BOURDIEU, 1996, p. 193). Desse modo, é justamente essa figura que possibilita ao autor “entrar, assim, no ciclo da consagração que lhe introduz em companhias cada

vez mais escolhidas e em lugares cada vez mais raros e requisitados" (BOURDIEU, 1996, p. 193).

Quando comenta seu primeiro livro, *Banda Forra* (1941), entendido como um conjunto de "ensaios humorísticos", na reportagem realizada por Eneida, Campos de Carvalho enfatiza a distribuição precária e a falta de sucesso editorial: "não se venderam sequer dez exemplares" (ENEIDA, 1962, p. 20). De acordo com Campos de Carvalho, ainda na reportagem de Eneida, o resto da edição foi vendido "a um sebo da Praça João Mendes (mil exemplares menos dez) à razão de duzentos réis o exemplar, embora hoje ofereça quinhentos cruzeiros por um só deles, por motivos óbvios" (ENEIDA, 1962, p. 20).

O título do livro, segundo Arantes, indica a motivação da publicação: "dividido já entre as obrigações da magistratura e a inclinação literária via na literatura a possibilidade de uma realização pessoal e intelectual que, à época, contando com apenas 25 anos, não encontrava no Direito" (ARANTES, 2004, p. 25). Logo no primeiro texto do volume de estreia, é o próprio Campos de Carvalho que ensaia uma explicação para o título, fazendo referência ao escravo que consegue comprar um pouco da sua liberdade depois de acumular um certo valor.

Como vemos, está em jogo o custo de uma pequena independência, de uma pequena autonomia. Com essa escolha, o autor se referia à difícil oposição entre o dever profissional e a atividade criativa. A literatura era, portanto, o seu espaço de liberdade, as horas que podia dispensar para cuidar da própria existência:

BANDA FORRA dizia-se, ao tempo de nossos avós, daquele escravo que, tendo juntado pequeno pecúlio, ou *esportula*, conseguia com ele comprar ao seu senhor certo quinhão de liberdade, podendo então trabalhar para si aos domingos. De posse desse quase nada de independência, cultivava seu roçado de dez a vinte palmos de comprimento, arranjava pecúlio novo e maior para conquista de maior liberdade, e tinha-se com isso por muito feliz e contente da vida. Labutava como um mouro nos seis dias da semana para abarrotar ainda mais as arcas prenhes do patrão, mas dava-se por compensado de todas as dores e desgraças do mundo quando, ao fim, podia dispor de algumas poucas horas para cuidar apenas de sua existência. (CARVALHO, 1941, p. 11-12)

A edição do livro foi feita com recursos próprios, em São Paulo, no Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul. Como ele mesmo diria mais tarde: "Quando publiquei o *Banda Forra* (1941), eu me lembro que já estava noivo da Lygia. Paguei do meu bolso. Então não sou apenas um autor que nunca recebeu direitos autorais, paguei também. Eu queria ser publicado." (PRATA, 1995). Campos

de Carvalho atribui a publicação ao impulso juvenil: “Naturalmente, com 25 anos a pessoa quer ser publicada” (PRATA, 1995). O autor registra ainda o contato com uma figura de prestígio no ambiente letrado: “Me lembro que fui apresentado, na época, ao único escritor que eu conhecia, o Monteiro Lobato. Então eu levei para ele e ele colocou uma tarja ao redor do livro na qual dizia que era maravilhoso” (PRATA, 1995).

A informação, já presente na entrevista concedida para Eneida, de que o livro trazia “um colarinho com retumbantes elogios de Monteiro Lobato, na ocasião prêso por afirmar e reafirmar que existia mesmo petróleo no Brasil” (ENEIDA, 1962, p. 20) é importante para mapear as relações que o escritor travou com o meio literário ainda no início de sua carreira. Com isso, ficamos sabendo que o primeiro livro de Campos de Carvalho, publicado quando o autor contava com apenas 25 anos de idade, recebeu os comentários e a aprovação de um dos nomes mais proeminentes no panorama literário brasileiro de então.

Como registra Sergio Miceli, se referindo ao *status* que o renomado escritor conquistou duas décadas antes, “José Bento Monteiro Lobato foi o anatoliano de maior sucesso comercial e intelectual na década de 1920 em São Paulo” (MICELI, 2001, p. 98). No perfil de Campos de Carvalho escrito por Guido Bilharinho, há uma transcrição dos elogios de Monteiro Lobato:

Banda Forra surpreendeu-me como amável visão do passado, o tempo em que escrever bem era a meta dos cultores da arte de fixar o pensamento no papel – antes do futurismo, da antropofagia, da subversão dos velhos e discretíssimos valores clássicos. Pois ao ler os seus originais tive a impressão dum retorno ao tempo em que a literatura era uma coisa de sala de visitas e não de cozinha, porão, lenheiro, galinheiro e o resto. Matei saudades, ali, do apuro de língua, da correção sempre graciosa, das sutilezas de forma e ideia, e da justa medida em tudo. (LOBATO *apud* BILHARINHO, 2014, p. 426)

É notável a intenção de Monteiro Lobato ao comentar *Banda Forra*: pretende afastar o autor estreante de tudo aquilo que pudesse ser entendido como modernismo. Longe das extravagâncias das vanguardas, ele estaria mais próximo de uma concepção mais clássica da literatura. Como se pode ver, o julgamento de Lobato está muito distante dos valores que, mais tarde, seriam associados à obra de Campos de Carvalho.

Ainda que Campos de Carvalho, ao se referir aos apontamentos do escritor mais velho, destaque o pioneirismo de Monteiro Lobato em sua campanha

pelo petróleo, seria importante observar a penetração de Monteiro Lobato no mundo editorial, para além do seu sucesso como escritor. O nome do autor de *Urupês* está relacionado com a criação de pelo menos três ou, se quisermos, quatro editoras: a Companhia Editora Nacional, sucessora da Monteiro Lobato & Cia., a Civilização Brasileira e a Brasiliense.

O empreendimento de Lobato se inicia com a aquisição, em 1918, da Revista do Brasil, que foi usada para impulsionar e divulgar os livros que editava. A Monteiro Lobato e Cia. representou, desde o início, uma avalanche de novas edições, publicando clássicos e autores estreados em gêneros como romance e poesia, obras de filologia e sociologia e outros ensaios e estudos, com uma distribuição que se estendia por todo o país.

A partir do colapso da editora, Lobato iniciou um novo empreendimento no ramo, a Companhia Editora Nacional, com o sócio Octalles Marcondes Ferreira. Já a Civilização Brasileira, fundada em 1929 por Getúlio M. Costa, Ribeiro Couto e Gustavo Barroso, foi comprada por Octalles em 1932, se tornando inicialmente uma espécie de sucursal da Companhia Editora Nacional. Mais tarde, já em 1943, Monteiro Lobato se associou com Caio Prado Júnior, Arthur Neves e Maria José Dupré para criar a editora Brasiliense.

A concepção de Lobato como editor modernizou a atividade no Brasil: era preciso que o livro fosse um produto comercial, atraente, disponível para o leitor. E, posteriormente, o nome de Campos de Carvalho acabaria por se vincular a pelo menos uma das editoras citadas, a Civilização Brasileira. Sergio Miceli, em nota preparada para seu trabalho *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, registra a trajetória de Octalles, nome fundamental para a editora Civilização Brasileira e companheiro de Lobato na aventura editorial:

Octalles Marcondes Ferreira iniciou-se no ramo editorial como sócio de Monteiro Lobato; em 1925, fundou a Companhia Editora Nacional, adquirindo a maquinaria do então falido autor de *Urupês*. Em 1932, estende suas atividades à capital federal com a empresa Civilização Brasileira S. A. Além dele, outros membros da família constam da diretoria ou se incluem entre os principais acionistas da filial carioca; dados extraídos de atas de assembléias da empresa, datadas respectivamente de 20 de março e 20 de maio de 1941 (*Diário Oficial da União*, 25 de março e 30 de maio). Mais tarde, na década de 1950, a direção editorial da Civilização Brasileira passou às mãos do genro de Octalles, Ênio Silveira, que começara a trabalhar no departamento editorial da Companhia da Editora Nacional, depois de concluir a Escola Livre de Sociologia e após um período de estudos nos Estados Unidos (MICELI, 2001, p. 262)

O segundo livro de Campos de Carvalho, *Tribo* (1954), foi publicado pelos Irmãos Pongetti Editores. Nota-se que essa edição se deu treze anos depois de *Banda Forra*. Tanto uma obra quanto a outra receberiam, mais tarde, a rejeição do escritor. Excluídas da edição da *Obra reunida* do autor, são os seus livros renegados. O comentário de Campos de Carvalho sobre a publicação de *Tribo* não diverge muito do daquele realizado sobre *Banda Forra*:

Meu segundo livro, quase tão péssimo quanto o primeiro, publiquei-o treze anos depois, e se chamou TRIBO. Felizmente para mim, é tão difícil de ser encontrado quanto o primeiro, ou talvez não seja encontrado simplesmente porque ninguém o procure. Vale, para o autor, cerca de mil cruzeiros o exemplar. (ENEIDA, 1962, p. 20)

Cabe destacar que a editora, Irmãos Pongetti, principalmente a partir da década de 30, participa do estabelecimento de um mercado editorial brasileiro. Como informa Sergio Miceli, trata-se de “imigrantes que estavam de alguma maneira enfronhados nos negócios de importação” (MICELI, 2001, p. 142).

O investimento no ramo editorial representou uma passagem da importação de livros para a incorporação de traduções dessas obras no mercado interno e edição de autores nacionais. Segundo Miceli, o exemplo dos editores em questão “revela as disposições sociais necessárias àqueles agentes que na década de 1930, no início do processo de ‘substituição de importações’ no setor editorial, se lançaram como empresários nesse ramo do mercado de bens culturais” (MICELI, 2001, p. 144).

A introdução desses emigrantes no ramo editorial também significou a adoção de modelos e padrões que interessavam às classes dirigentes de então. Isso se tornou possível porque “eram imigrantes dotados de qualificações profissionais para os requintes do trabalho artesanal e de padrões de ‘gosto’ que haviam adquirido em seus países de origem” (MICELI, 2001, p. 144).

O livro de Campos de Carvalho, em sua orelha, foi apresentado ao público leitor como um “livro desconcertante”. Nesse sentido, cabe observar que, desde então, sua obra é vista como um caso singular, como uma literatura que exerce um papel que não se conforma às configurações mais previsíveis da prosa:

Este é um livro desconcertante. Não se situa em nenhum gênero conhecido, nem tampouco procura situar-se. Escreveu-o o autor sem qualquer plano preconcebido – no ônibus, nos cafés mais infectos, até mesmo no meio da rua – pelo prazer único de conversar consigo mesmo, já que lhe faltavam confidentes com os quais pudesse trocar idéias ou simplesmente combater o próprio tédio. Se resultou num livro triste apesar de tudo, não terá sido certamente por culpa do autor, que nele usou e abusou do direito de ironizar a vida, os outros e sobretudo a si mesmo, com uma audácia que não será muito comum nestes tempos de evasivas, de reticências e de hesitações. O *humour* – por vezes cáustico e impiedoso – foi a única norma que se impõe o autor nesse tête-à-tête personalíssima a que se viu forçado numa cidade de quase três milhões de habitantes (sem contar os fantasmas) o que não impediu que muitas de suas páginas descambassem para o lirismo mais puro ou para a jeremiada mais inconsequente, como de resto ocorre a todo espírito que se vê entregue à própria sorte e se põe a imaginar o que poderia ser a vida se não fosse o que é e há de ser eternamente, enquanto durar o mundo. (CARVALHO, 1954)

Temos aqui algumas das atribuições que seriam constantes para se referir ao caso Campos de Carvalho. A orelha fala em um humor cáustico e impiedoso, que rejeita as normas e outras imposições. Se a orelha, enquanto paratexto, funciona como uma apresentação do autor para a crítica e para o público, já temos aí a ideia de que Campos de Carvalho não se submete aos modelos e aos gêneros preconcebidos, que é capaz de uma ironia que atinge tudo e todos. De todo modo, ainda que “desconcertante”, o livro servia a uma demanda presente no mundo editorial: a edição de livros de novos autores nacionais, a substituição de importações. Tratava-se de uma obra que anunciava um novo autor brasileiro e preenchia, ainda que de modo muito particular, a necessidade de circulação de obras para além das traduções que a editora oferecia ao seu público.

Em *Tribo*, encontramos uma associação com a estética que, de certo modo, marcaria a trajetória de Campos de Carvalho e é objeto de controvérsia. Trata-se do surrealismo. O sujeito que fala no livro revela que a afinidade com o surrealismo se dá por uma questão de temperamento e, além disso, exibe um projeto de escrita literária:

Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus asseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a barbárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia. Pouco a pouco me irei despindo do meu eu cotidiano e postiço, que me fazia escrever composições escolares e alguns sonetos ao modo de Camões, para escrever apenas à minha própria maneira e apenas para meu uso íntimo, como já o venho tentando fazer nestes últimos tempos (CARVALHO, 1954, p. 14).

É também em *Tribo* que vamos encontrar a "família" de escritores a qual Campos de Carvalho pretende pertencer. Os nomes citados pelo autor, além de demonstrarem uma grande erudição e um repertório peculiar, servem ao propósito de criar uma tradição própria. Campos de Carvalho ainda anuncia que sua lista e, portanto, seu parentesco, é ainda maior e excede a própria lista. Podemos perceber, pelo elenco formado, que o escritor reivindica uma linhagem excêntrica em que cabem filósofos, autores considerados "malditos", humor negro, devassidão e, até mesmo, um poeta como Fernando Pessoa, único nome da lista de língua portuguesa, que começava a ser lido com mais consistência no Brasil naquela época:

Meus irmãos são Nietzsche, Sthendal, Lautréamont, Cesar Borgia e Gilles de Rais. (O Marquês de Sade era meu tio por afinidade, mas minha nobreza não provém dêle nem de qualquer outra nobreza externa). São vários os meus primos: Léautaud, Casanova, Byron, Fernando Pessoa, Montaigne, Andreiev, Aloysius Bertrand, e tantos outros cuja lista é maior do que eu mesmo quisera. (CARVALHO, 1954, p. 7)

A Lua vem da Ásia (1956), o livro que podemos considerar como inaugural da ficção de Campos de Carvalho, levando em conta o fato de que o autor acabaria por rejeitar as obras anteriores, foi publicado pela editora José Olympio. A abdicação dos livros anteriores é explicitada em carta, datada de 1965, para Carlos Felipe Moisés, que faz referência a *Tribo*: "Peço-lhe que guarde sem ler o exemplar de *Tribo* que você diz ter encontrado. Minha literatura começa realmente com *A lua vem da Ásia*" (MOISÉS, 1996, p. 88). O autor acrescenta: "Se ainda coloco *Tribo* na relação de minhas obras é apenas por honestidade para com o leitor o qual sempre mereceu o maior respeito" (MOISÉS, 1996, p. 88). Antes disso, em uma carta de 1963, Campos de Carvalho já alertava o crítico: "Quanto a *Tribo* eu preferia que você não o lesse, sendo como é um livro já superado e que não reconheço mais. Nada tem a ver com os outros três" (MOISÉS, 1996, p. 88). Ao falar nos "outros três", o escritor certamente se referia aos livros seguintes publicados até então: *A Lua vem da Ásia*, *Vaca de Nariz Sutil* e *A Chuva Imóvel*.

Considerado o projeto definido pelo autor, *A Lua vem da Ásia* é, portanto, o ponto de partida de sua literatura. Para Geraldo Noel Arantes, a "projeção de Campos de Carvalho no cenário da literatura brasileira deu-se efetivamente com o aparecimento da novela *A Lua vem Da Ásia*, em 1956" (ARANTES, 2004, p. 28).

Carlos Felipe Moisés confirma essa avaliação ao dizer que a “notoriedade aconteceu com *A Lua vem da Ásia*” (MOISÉS, 2016, p. 11). Moisés acrescenta ainda que o “livro deu o que falar, foi uma loucura” (MOISÉS, 2016, p. 11). A repercussão do livro faz com que Geraldo Noel Arantes classifique esse período como agitado e produtivo:

Dessa forma, a década de 1950 encerrou-se como um período agitado e produtivo para Campos de Carvalho. Produtivo porque foi construída, em torno de seu talento literário, uma grande expectativa, o que lhe trouxe ânimo e fez arrefecer um pouco as angústias e as crises pessoais que, por esse tempo, já iam se tornando mais presentes; agitado porque em torno de sua figura enredou-se um misto de curiosidade, certo sensacionalismo e muita estigmatização. Tornou-se comum, a partir de então, associar Campos de Carvalho à imagem da excentricidade, e, cada vez mais, ganhou curso a aproximação de suas idéias — e de seus supostos hábitos — com o mundo da imaginação delirante que ia em seus livros. Firmava-se assim o dúbio perfil do escritor muito criativo mas igualmente excêntrico, estigma que conviveria para sempre com ele. (ARANTES, 2004, p. 30)

Um exemplo marcante da recepção de *A lua vem da Ásia* é, certamente, a resenha escrita por Sérgio Milliet, que, em certa medida, definiria a recepção posterior do livro. Seria importante registrar que Milliet já gozava, nessa altura, de grande prestígio como crítico literário, tendo acompanhado o modernismo desde o início e se aproximado das figuras de proa do movimento. Como esclarece Arantes, “Milliet foi um dos primeiros, senão o primeiro, a se ocupar do livro. Junte-se a isto o fato de que, na primeira crítica, tenha sido, ao lado de Fausto Cunha, um dos poucos notáveis a dedicar atenção ao escritor” (ARANTES, 2010, p. 20).

O pesquisador afirma que “a crítica de Milliet é uma crítica de alguma tergiversação e a semente que plantou — o problema da arte e da loucura — foi, a meu ver, determinante para a estereotipia em relação ao autor” (ARANTES, 2010, p. 20-21). Tratava-se, principalmente, de uma crítica ambígua. Se, por um lado, “o livro é criticável” (MILLIET, 1957) porque partiria de uma “premissa errônea” (MILLIET, 1957), por outro, traz “verdadeiros achados” (MILLIET, 1957) que “compensam amplamente o que porventura não convença um espírito demasiado crítico” (MILLIET, 1957). É justamente por seu caráter ambíguo que Carlos Felipe Moisés entende a recepção de Milliet: “Sergio Milliet, por exemplo, um dos críticos mais prestigiados de então, bem que tentou mas não conseguiu escapar do juízo dúbio. Apegando-se ao tema ostensivo de *A lua vem da Ásia*, ele afirma tratar-se de uma loucura falsa, artificial.” (MOISÉS, 1996, p. 74).

A crítica consistia em acusar o livro pela sua suposta falta de verossimilhança. Para Milliet, o que se apresentava como loucura era uma escrita elaborada de forma racional. O que estava em questão era, portanto, a artificialidade do livro: “sua loucura é de uma lógica artificial, de uma lógica de homem são, que um louco não teria” (MILLIET, 1957).

Antes de se referir diretamente à obra, Milliet faz uma série de considerações que tratam do fingimento da loucura e da dificuldade que se impõe para tanto. Para o crítico, “o falso louco acaba mostrando que é um homem normal à força de se fazer de louco” (MILLIET, 1957). Haveria então um desafio colocado: “Essa aposta de passar por louco em cento e noventa páginas de uma novela, fê-la Campos de Carvalho (*A lua vem da Ásia*) e quase a ganhou” (MILLIET, 1957).

Além disso, a reação crítica exhibe uma reserva que se refere ao gosto, à escolha de registro: a novela é “muito curiosa mas deprimente pela insistência do humor negro” (MILLIET, 1957). Carlos Felipe Moisés, ao comentar a crítica de Sergio Milliet, inverte o sentido que é oferecido para o suposto artificialismo da narrativa:

Sergio Milliet, um dos grandes críticos da época, discorreu longamente sobre um diálogo que mantivera, anos antes, com Buñuel, em Nova York, para provar que a loucura de *A lua vem da Ásia* não passava de artifício literário. E não passa mesmo. Aí o grande mérito do livro. Mas o crítico entendeu como demérito. (MOISÉS, 2016, p. 11)

Em entrevista, Campos de Carvalho atribuiu a publicação de seu livro a Aníbal Machado: “Mostrei o livro pro Aníbal Machado, ele pegou, levou para o José Olympio, que imediatamente aprovou, disse que sairia. O Aníbal Machado escreveu as orelhas” (PRATA, 1998). Vale registrar que Aníbal Machado foi um intelectual que esteve ligado ao teatro, traduziu peças, e exerceu uma profícua atividade como crítico literário entre as décadas de 30 e 60. Seus interesses, entretanto, não se restringiam à literatura e também fazia análises de artes plásticas e cinema, por exemplo. O livro de Campos de Carvalho se esgotou muito rapidamente e se tornou um objeto raro, como ele próprio diria a Carlos Felipe Moisés no começo dos anos 1960:

Infelizmente não tenho nenhum exemplar de ‘A Lua Vem da Ásia’ para lhe mandar (...) Quando estive em São Paulo, em maio último, encontrei um exemplar na ‘Livraria do Povo’, aquele sebo da Praça João Mendes, e comprei-o para oferecer a um amigo. É possível que lá ainda exista um

exemplar, ou em outro sebo qualquer — pois a edição está realmente esgotada e nem aqui no Rio consigo achá-lo. (CARVALHO *apud* ARANTES, 2010, p. 24).

Naquele momento, a editora José Olympio já contava com um enorme prestígio e publicava os autores mais importantes da cultura brasileira. Maria Amélia Mello, que décadas mais tarde estaria à frente do projeto, elucidou em entrevista que a “editora foi criada em 1931 por um homem muito simples que tinha apenas o primário, o José Olympio” (SANTOS, s.d.). No sentido de oferecer uma noção da importância desse editor no cenário da época, ela sublinha o fato de que se trata de um homem que “conseguiu editar toda a literatura moderna brasileira: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Campos de Carvalho, Mário Palmério, etc” (SANTOS, s.d.). Jorge Amado, no prefácio que escreve para a *Obra Reunida* (1995) de Campos de Carvalho, valoriza muito a figura de José Olympio e relata parte da história do editor:

Nos idos de 1934 um jovem editor paulista mudou-se com armas e bagagens para o Rio de Janeiro - o Rio de Janeiro era a capital, São Paulo ainda era província -, abriu uma grande livraria na rua do Ouvidor, exatamente em frente à Livraria Garnier, e começou a editar livros dos novos escritores brasileiros surgidos na esteira da Revolução de 1930. Eu não diria que a história de nossa moderna indústria editorial começa com a José Olympio Editora porque a verdade manda que se diga e escreva que antes do editor paulista mudar-se para o Rio, já o poeta Augusto Frederico Schmidt fundara a Schmidt Editor, a primeiríssima. Quase ao mesmo tempo o escritor Gastão Cruls, de enorme prestígio na época, criara a Ariel e Sebastião Heraen e Adolfo Aizin, a Andersen Editores. Três pequenas editoras, os três marcos iniciais. (AMADO, 2008, p. 10)

Jorge Amado destaca ainda o papel da José Olympio no sentido de renovar o universo editorial e contribuir para a formação de um público leitor:

Foi, porém, a José Olympio Editora, pela força de sua atuação, pelo volume de suas edições e pela importância dos autores que publicou, a alavanca principal de uma nova concepção editorial mais além das limitações da Livraria Garnier, editora de Machado de Assis, e da Livraria Francisco Alves, editora de Euclides da Cunha. Mais além no sentido da difusão de nossas letras e da criação de um público leitor. (AMADO, 2008, p. 11)

Ao dimensionar o papel da editora na própria constituição literária brasileira, Fernando Paixão lembra que "Antonio Candido (1989, p.193) referiu-se a ele [José Olympio] como um “herói cultural” da época" (PAIXÃO, 2008, p. 358). Para Paixão, o elogio de Candido revela que "o crítico está na verdade reconhecendo-o

como o melhor exemplo entre nós de como é possível promover e aprimorar o “sistema literário”, desde que as condições sociais favoreçam a emancipação” (PAIXÃO, 2008, p. 358). Fernando Paixão reconhece uma relação entre o prestígio da editora com suas relações políticas. O que está em questão é a proximidade do editor com a elite política da época: “A hegemonia da Casa, como era carinhosamente conhecida a editora, estendeu-se até o começo dos anos 1960, em parte impulsionada pela intimidade que José Olympio tinha com Getúlio Vargas e outras figuras do poder” (PAIXÃO, 2008, p. 359). Nesse sentido, Paixão esclarece:

Mesmo durante o período militar, cultivou proximidade com as autoridades de Brasília, e alguns de seus concorrentes costumavam criticá-lo por isso. A partir de 1964, a editora foi aos poucos perdendo o fôlego e deixou de ser a principal protagonista na veiculação das nossas letras, papel que veio a compartilhar com a Civilização Brasileira, sob a coordenação de Ênio Silveira. (PAIXÃO, 2008, p. 359)

O prestígio da editora, entretanto, era acompanhado por uma seleção um tanto restrita dos títulos, o que dependia de uma determinada chancela, como revela Ênio Silveira ao descrever o contexto editorial do Rio de Janeiro quando ingressou na carreira de editor: “embora a figura de José Olympio fosse uma figura extremamente respeitável e fundamental para a história do livro no Brasil, havia uma panela da editora José Olympio, alguns autores entravam, outros não entravam na José Olympio” (FERREIRA, 1992, p. 52).

Vale ressaltar que foi por intermédio do lançamento de *A Lua vem da Ásia* que Campos de Carvalho registra a sua aproximação com Jorge Amado, escritor brasileiro de prestígio que fazia não apenas o já citado prefácio da *Obra reunida* de Campos de Carvalho como também o prefácio da tradução francesa do escritor. De certo modo, o veterano contribuiu para a projeção do escritor mais jovem. Segundo Campos de Carvalho, Jorge Amado ficou entusiasmado com o romance:

Eu fui na Livraria São José, onde sabia que ele sempre estava. Então encontrei ele e me apresentei como o autor de *A lua vem da Ásia*. Ele me disse: “não diga, já comprei mais de trinta livros para dar para os amigos”. E ficamos amigos, eu almoçava na casa dele. O Jorge Amado que eu conheci é o dos primeiros livros, que eu achava muito melhores. (CARVALHO, 2004, p. 345)

A editora que publicou pela primeira vez os livros *Vaca de nariz sutil* (1961), *Chuva imóvel* (1963) e *Púcaro Búlgaro* (1964), ou seja, a maior parte dos

livros de Campos de Carvalho, foi a Civilização Brasileira. A editora José Olympio editou, até então, apenas um livro de Campos de Carvalho. É possível imaginar que *A Lua vem da Ásia*, apesar de motivar elogios e gestos de confirmação de nomes decisivos da vida intelectual, não teve a repercussão que garantisse ao autor a permanência na casa editorial. Geraldo Noel Arantes sugere uma hipótese para a saída do autor da editora José Olympio:

Pelo que podemos inferir, muito provavelmente Campos de Carvalho não havia, pela recepção do livro de 1956, emplacado como autor permanente na José Olympio e, certamente, a ingerência de Jorge Amado junto a Ênio Silveira foi bastante providencial ao autor. (ARANTES, 2010, p. 37-38)

Como veremos, a figura de Jorge Amado como alguém que promoveu a literatura de Campos de Carvalho é decisiva e influenciou a publicação do autor pela Civilização Brasileira. Nesse sentido, é importante localizar a posição que a Civilização Brasileira ocupou no mercado editorial e na vida cultural do país. A casa que publicou os livros do autor, nessa altura, tinha uma distribuição significativa e um grande sucesso de vendas. Seu editor, Ênio Silveira, atribui isso a “um outro dinamismo, com uma visão não-elitista do livro” (FERREIRA, 1992, p. 54). Como ele informa:

Subindo a galope, chegou um dado momento, em 1960, portanto mais ou menos cinco anos depois de eu estar no Rio de Janeiro, em que a editora Civilização Brasileira já estava publicando vinte livros por mês, o que significa mais de um livro por dia útil. E com a divulgação que se fez, vários livros tiveram grande sucesso. (FERREIRA, 1992, p. 54)

Segundo Ênio Silveira, “a editora era uma editora com uma linha de esquerda, não exclusivamente, ortodoxamente de esquerda, mas sobretudo e ortodoxamente numa linha não partidária” (FERREIRA, 1992, p. 62). Silveira destaca a vocação de independência: “não queria de maneira nenhuma ser submetido a limitações e restrições partidárias que me poderiam tolher todo este desejo de contribuir para o arejamento dos espíritos no Brasil” (FERREIRA, 1992, p. 62).

Vaca de nariz sutil foi publicado 1961 na coleção *Vera Cruz* da editora Civilização Brasileira. Como informa Luiz Renato Vieira, a “coleção *Vera Cruz* iniciada com o romance *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, publicou cerca de trezentos títulos de autores brasileiros” (VIEIRA, 1998, p. 83). O livro foi acompanhado por uma nota editorial com um sentido um tanto ambíguo. Se, por um lado, a editora percebe Campos de Carvalho como “um verdadeiro escritor”

(CARVALHO, 1961), por outro, sugere que o autor tenha “uma formação filosófica” (CARVALHO, 1961) que a editora “talvez até mesmo discorde, mas cujo talento de público reconhece e aplaude” (CARVALHO, 1961). Não por acaso, se trata da primeira obra do autor publicada pela Civilização Brasileira e a editora, embora publique o livro, não quer se comprometer com as ideias ali manifestadas.

JORGE AMADO é cada vez mais o grande promotor da literatura brasileira, dentro e fora de nosso país. Raramente se encontra com um editor, seu amigo, e não lhe faz a sugestão deste ou daquele livro, cuja leitura recomenda, ou a indicação de algum autor, novo ou esquecido, cuja obra mereça apoio. Foi exatamente JORGE AMADO que nos recomendou, com especial entusiasmo, a edição desta singularíssima novela que é *Vaca de Nariz Sutil*, de CAMPOS DE CARVALHO. — *A literatura desse moço tem uma força danada*, disse-nos ele. *Se vocês não leram ainda ‘A Lua vem da Ásia’, leiam-no o quanto antes. E editem seu novo livro, pois o autor tem um longo e brilhante caminho a percorrer.* A velha amizade que nos liga ao autor de *Capitães de Areia* e o respeito que temos pelo seu julgamento objetivo da coisa literária fizeram com que aceitássemos prontamente o conselho. E, efetivamente, chegamos à conclusão de que com as duas obras citadas CAMPOS DE CARVALHO abre um campo novo na moderna ficção brasileira, despidido de formalismos acadêmicos, de lirismos artificiosos ou da intencional provocação dos idos de 1922. Sua obra é insólita, paradoxal, agressiva, candente, colocando-nos, contudo, no centro dos dramas angustiantes que o homem vive em época de transição como a atual, quando antigos códigos éticos e sistemas econômicos começam a ruir e novos, para substituí-los, ainda não estão de todo aprovados. O melhor da crítica literária brasileira encontrou em *A Lua vem da Ásia* influências de HENRY MILLER, de POE, de GOGOL, ao mesmo tempo que louvava, referindo-se ao estilo do autor, sua combativa criatividade pessoal. *Vaca de Nariz Sutil*, que agora editamos, não é mais uma experiência entre as muitas que esta Editora, que detesta a passividade e o lugar-comum, põe em marcha no campo cultural brasileiro. É, antes, a homenagem que presta a um verdadeiro escritor, de cuja formação filosófica talvez até mesmo discorde, mas cujo talento de público reconhece e a aplaude. *Vaca de Nariz Sutil* é um livro estranho, que a muitos irritará, se cutucados em sua pachorra mental, mas que impressionará fortemente a todos os que o lerem, pela extraordinária qualidade de seu estilo e de sua arrojada concepção. (CARVALHO, 1961)

Geraldo Noel Arantes elabora uma hipótese para explicar a advertência editorial que acompanha o livro. Para ele, o que está em jogo é o equacionamento do posicionamento político e da atividade como editor de Ênio Silveira. Arantes chega a sugerir que “Quando Ênio Silveira resolveu tornar públicas as reservas à formação filosófica de Campos de Carvalho (se é que eram reservas) talvez o fizesse também por temperamento que por qualquer outro motivo” (ARANTES, 2010, p. 39). O pesquisador ressalta ainda que “também havia as posições do homem público, sobretudo as posições políticas, as quais, diga-se, ele sempre procurou deixar claras” (ARANTES, 2010, p. 39). Como o editor se posicionava ao

mesmo tempo como comunista e como um agente cultural relevante, colocava-se a “necessidade da transparência” (ARANTES, 2010, p. 39), afinal, eram “instâncias que podiam caminhar juntas, mas que não deviam se misturar” (ARANTES, 2010, p. 39). Arantes recorda que “a Civilização Brasileira nunca editou os prosélitos da direita; porém, nunca esteve também a serviço do Partido Comunista” (ARANTES, 2010, p. 39). O que estaria em causa no desconforto e na ausência de subscrição ideológica, para Arantes, seriam as ideias anarquistas que o livro portava. A discordância explicitada pela nota editorial revelaria um dever de consciência do editor:

Naturalmente que, ao se declarar em certo desacordo com o autor que editava, não estava prestando contas ao Partido e/ou aos comunistas que, certamente, deveriam achar desconfortável um editor comunista promovendo o livro de um anarquista (ou um livro anarquista). Ênio Silveira era suficientemente independente para cair em uma insignificância desse quilate. Se discordava da linha de pensamento do autor que publicava, dizia-o mais por um dever de consciência não para se resguardar. Apenas colocava-se no dever ético de dizer que sua atitude de editar um livro com idéias anarquistas não o fazia sectário das mesmas. (ARANTES, 2010, p. 39)

Geraldo Noel Arantes parece confirmar o propósito de independência declarado por Ênio Silveira quando destaca a pluralidade das edições: “Na esfera do pensamento progressista, a Civilização Brasileira buscava a pluralidade como meta e procurava publicar de tudo. Por isso, não deixaria de editar um livro tendo por critério de seleção o desacordo histórico entre anarquistas e comunistas” (ARANTES, 2010, p. 39). Desse modo, poderíamos atribuir a própria publicação de Campos de Carvalho na casa editorial ao alargamento da visão de Ênio Silveira, tendo em vista a pluralidade e a independência. Nesse sentido, vale acompanhar o depoimento de Ênio Silveira sobre o início de sua atuação já na liderança da Civilização Brasileira:

passsei a ser o acionista majoritário da Civilização Brasileira, o que se deu nos anos cinquenta, fim dos anos cinquenta. Bom, quando isso ocorreu, comecei – e repito, *não* fazendo proselitismo de nenhum tipo, mas dando guarida e divulgação a livros de pensadores marxistas ou não marxistas, mas a todos aqueles que repensassem criativamente o processo social, político e econômico brasileiro – a lançar vários autores importantes, que não eram os autores oficiais, mas que o establishment burguês aceitava com amplo sucesso, como se acabou de ver. (FERREIRA, 2003, p. 56)

Como informa Luiz Renato Vieira, a Civilização Brasileira era “voltada para a camada mais intelectualizada e acadêmica do mercado” (VIEIRA, 1998, p. 71), mas também fazia “concessões a lançamentos mais comerciais “para fazer caixa”” (VIEIRA, 1998, p. 71). Para Vieira, isso revela a posição que a editora ocupava, afinal, “tem-se aí o componente das demandas e da crítica de um segmento politizado do público leitor” (VIEIRA, 1998, p. 71). Ainda no que diz respeito às opções políticas de Campos de Carvalho, que não se coadunavam completamente a alguma ortodoxia de esquerda ou ao marxismo, vale ver o seguinte trecho:

aos dezoito anos achava Marx bárbaro. Aos trinta, só um perfeito imbecil ainda alimenta alguma dúvida a respeito e eu acabei descobrindo que cada um tem o Marx que merece. Os meus chamavam-se Groucho, Harpo e Chico. Comunista nunca fui. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. Quero escrever com absoluta liberdade de expressão, só e exatamente o que quero. (SILVESTRE, 1969)

A passagem de Campos de Carvalho pela editora Civilização Brasileira, que se deu inicialmente através da leitura e da influência de Jorge Amado e que acabou por gerar uma pequena controvérsia a respeito do alinhamento político do escritor com a editora, é capaz de ilustrar a afirmação de Bourdieu a respeito do capital simbólico do editor e do seu papel como aquele que introduz um novo artista. Como vemos, a inserção de Campos de Carvalho no universo editorial se relacionou com os contatos que o escritor mantinha, o que incluía a presença de críticos e artistas veteranos como Aníbal Machado, além do já citado Jorge de Amado:

Não basta lembrar que o “descobridor” nunca descobre nada que já não esteja descoberto, pelo menos por alguns: pintores já conhecidos de um pequeno número de pintores ou de conhecedores, autores “introduzidos” por outros autores (sabe-se, por exemplo, que os manuscritos chegam quase sempre por intermediários reconhecidos). Seu capital simbólico está inscrito na relação com os escritores e os artistas que ele defende – “um editor”, dizia um deles, “é o seu catálogo” – e dos quais o próprio valor se define no conjunto das relações objetivas que os unem e os opõem aos outros escritores ou artistas; na relação com os outros *marchands* e os outros editores aos quais o unem e o opõem relações de concorrência, especialmente para a apropriação dos autores e dos artistas; na relação, enfim, com os críticos cujos veredictos dependem da relação entre a posição que ocupam em seu espaço próprio e a posição do autor e do editor em seus espaços respectivos. (BOURDIEU, 1996, p. 194)

Anos antes de ser publicado, *Vaca de Nariz Sutil* foi anunciado pelo Jornal de Letras em maio de 1958. O livro, segundo o jornal, seria publicado ainda

naquele semestre. Entretanto, o romance demorou mais três anos para ser finalmente editado. A publicação trazia ainda um capítulo do livro que foi excluído em sua versão final. O anúncio relaciona a escrita de Campos de Carvalho ao humor negro e o considera como um caso único na literatura brasileira. Além disso, a matéria afasta qualquer relação do escritor com uma tendência ainda muito presente naquele momento, o regionalismo. Isso ocorre com a lembrança de Mário Palmério, escritor conterrâneo de Campos de Carvalho que já gozava de alguma projeção com seus romances de temática regionalista. Em matéria literária, contudo, não poderia haver qualquer proximidade entre os dois nomes, afinal, Campos de Carvalho “furtou-se a qualquer influência telúrica” (JORNAL DE LETRAS, 1958):

CHAMAR-SE-Á ‘Vaca de Nariz Sutil’ o próximo livro do escritor Walter Campos de Carvalho. Pode-se dizer, de Campos de Carvalho, que é um caso único em nossa literatura de ficção: seu gênero é o humor negro — em que se celebrizara, na Europa, tantos grandes escritores, inclusive Jarry, autor do grotesco ‘Pére Ubu’ — e o humor negro, na literatura brasileira, praticamente nasceu com ele, através de ‘A Lua Vem da Ásia’. Aconteceu com esse livro (romance? novela? narrativa?) fenômeno interessante: ou foi incensado, ou violentamente negado — não houve quem não se sentisse perturbado, à sua frente. Mas ‘A Lua Vem da Ásia’, publicado em 1956, não foi o primeiro livro do autor, que já antes, em 1951, editara ‘Tribo’ — livro que, como não pudesse ser enquadrado em nenhum dos gêneros literários conhecidos, foi arrolado na categoria dos ensaios. Mineiro como Mário Palmério, como ele quarentão, companheiros, durante certo tempo, na mesma pensão, só até aí vão as afinidades entre Campos de Carvalho e o autor de ‘Vila dos Confins’: em realidade, Campos de Carvalho furtou-se a qualquer influência telúrica, é-lhe de todo estranha qualquer aventura regional. Sua matéria é o eu, de onde extrai verdades contundentes, que não se intimida de mostrar, ao vivo e sem retoques. JORNAL DE LETRAS ouviu o escritor, e as respostas ao questionário que lhe endereçou, bem como um capítulo inédito de ‘Vaca de Nariz Sutil’, é o que passamos a oferecer aos leitores. (JORNAL DE LETRAS, 1958)

Na contracapa do livro, Homero Silva afirma que estamos “perante o mais curioso e desconcertante fenômeno das nossas letras nesses últimos tempos” (CARVALHO, 1961). Para ele, “Trata-se de um Fenômeno que está exigindo detido exame e que poderia ser avaliado não apenas pelo seu lado estético, mas, sobretudo, pela série de indagações que sugere do ponto de vista da sua própria aparição” (CARVALHO, 1961). Para Geraldo Noel Arantes, “o juízo que vai na reportagem do Jornal de Letras foi repetido na contracapa da primeira edição do livro” (ARANTES, 2004, p. 45). De fato, tanto na matéria quanto na contracapa Campos de Carvalho é visto como único, excêntrico e desconcertante.

O livro foi recebido por Fausto Cunha com alguns senões. O crítico identificava como problema certo uso da obscenidade no romance. Além disso, haveria um descuido no que diz respeito à verossimilhança: para ele, a linguagem do protagonista não era adequada à personagem em questão. Entre o propósito do autor e a caracterização da personagem haveria um hiato inconciliável, que não teria sido solucionado pelo autor. Nesse sentido, vale conferir a posição do crítico:

O autor invoca um privilégio de clerezia para criar um personagem que diz o que pensa, numa cambronopéia intercadente. Diz? Deveria dizer, mas o livro é escrito, e aqui se instaura uma contradição para a qual o romancista só encontrou a solução burguesa de dois pesos e duas medidas. Imaginou o livro como um longo monólogo interior, ou uma sucessão de monólogos interiores, com algumas concessões dialogais. Se o personagem não recua diante de alguns palavrões, se o próprio Deus é violentado na sua onipotência, e se o livro é pensado e não escrito, por que ao chegar a vez de escrever certas palavras o autor se sai com “copular” e outras vozes científicas? É uma violação da autenticidade do personagem, a negação do monólogo interior, a confissão de que, entre o personagem pensando e o leitor lendo, está o autor escrevendo. Mostra o conflito latente (e inadmissível numa obra de criação) entre o criador e o personagem, denuncia a existência de uma barreira, de uma censura. Ora, se essa censura existe, se o criador quer ser apenas um intermediário entre a criação e o leitor e se a sua interferência desvincula o personagem de sua realidade própria, então a obra está perdida, frustrada. [...] O resultado é que os livros edificadas sobre esse equívoco, embora possam ter um relativo sucesso de venda (e nenhum escritor legítimo busca somente isso), estão condenados a um envelhecimento rápido e por fim ao perecimento. É uma literatura fungível. Basta que as palavras sobre as quais se assenta sua originalidade coletiva saiam do uso diário ou se tornem moeda corrente, para que o livro não tenha mais nada a oferecer. [...] Como construção, o livro é ainda menos ambicioso. Só um descuido da crítica (e alguns críticos ficaram comodamente nesse descuido) faria com que se visse um “caminho novo” em *Vaca de Nariz Sutil*. O romance não abre nenhum caminho, não propõe saída para ninguém. (CUNHA, 1964, p. 191).

A opinião de Fausto Cunha, entretanto, não representou uma unanimidade na recepção mais imediata do romance. Como vimos, para Cunha, o livro estaria fadado ao desaparecimento e não constituía um caminho para a literatura de então. Entretanto, para um crítico como Antonio Olinto, as ousadias de Campos de Carvalho eram consistentes e exibiam um autor com um grande domínio de sua técnica. Olinto opõe Campos de Carvalho ao parnasianismo no sentido de afastá-lo de qualquer “bom-mocismo” literário. Além disso, Olinto compara o escritor com um grande vulto da literatura moderna, Baudelaire:

Campos de Carvalho faz o que quer com as palavras. Domina-as com a tranqüila sensualidade de quem sabe que esse domínio pode terminar a qualquer instante. Está — o que é muito importante — no campo contrário

ao do parnasianismo que se tornou “bem” na literatura dos últimos dez anos. O parnasianismo, recuperado num momento de saturação do segundo pós-guerra de nossa época, faz questão de parecer de vanguarda, mas não deixa de conservar o bom-mocismo de forma capaz de agradar a muita elite superficial. Guimarães Rosa e Adonias Filho — tão diferentes entre si — são momentos da superação do parnasiano. Campos de Carvalho, num terreno que se liga ao satanismo, planta uma presença em nossa literatura (é preciso que não se esqueça que “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, é um verdadeiro tratado do demônio, uma demonologia), uma presença capaz de renovar nosso movimento literário, em que há mais teses do que obras. As novidades de Campos de Carvalho têm consistência e realizam aqui tarefa semelhante à de Baudelaire na França muito “*sérieuse*” de meados do século XIX: dão tratamento trágico ao ridículo, juntam o grandioso ao grotesco. (OLINTO, 1966)

Em sentido semelhante, Luiz Gonzaga Vieira, em artigo para o Suplemento Literário de Minas Gerais publicado em 1972, onze anos depois do aparecimento do livro, portanto, valoriza aspectos da obra de Campos de Carvalho que não tinham sido bem assimilados pela crítica. Como afirma Arantes, o crítico “referiu-se a um traço de estilo que sempre incomodou os críticos do escritor: o uso de recursos como o trocadilho e o humor insistente — para muitos, descontrolado; e se dispôs a ver essas marcas como ousadias positivas” (ARANTES, 2004, p. 49). Tratava-se de colocar em causa a capacidade anárquica do escritor em nome de uma desmistificação. O texto de Luiz Gonzaga Vieira se colocava frontalmente contra a apreciação feita anteriormente por Fausto Cunha:

A ‘construção’ do livro é toda ela interna, em ritmo dissonante e devasso. Seria ‘uma espécie assim de inspiração às avessas, expiração, expiação, o nome não interessa’. Portanto, se o livro é uma novela ou romance, isso importa pouco: importa é o *texto* realizado e não idealizado. E, afinal, Campos de Carvalho está falando da trincheira do próprio corpo. E se o autor faz realmente vários trocadilhos sem graça, que peso poderiam ter essas particularidades mínimas no contexto? Além do mais, quem disse que o mau gosto não pode ser usado? Campos de Carvalho usa o mau gosto com seus trocadilhos sem graça, no entanto seu livro está acima disso tudo. Ser inteiramente *gratuito* e, no entanto, dar uma dimensão própria a essa gratuidade. [...] Desse modo, dizemos que tal gratuidade não é assim tão gratuita, no mesmo sentido em que a “ignorância” de Sócrates era apenas um jogo que apontava coisas muito maiores — e no mesmo sentido em que o humor de Millôr Fernandes, por exemplo, não é apenas uma piada, mas vai muito além e mostra toda uma problemática existencial. [...] Sabemos que Campos de Carvalho ainda é um princípio de conversa, principalmente num país em que o tipo de linguagem do autor é pouquíssimo explorado. E vemos que, acima de tudo, importa é a carta de libertação e desmistificação que há nele, não importando muito que este ou aquele livro tenha este ou aquele defeito passageiro. Porque, no todo, Campos de Carvalho é um nome mais do que “respeitável”. Até hoje, a literatura surrealista, *pop*, *underground*, anarquista (ou o nome que se queira dar), ainda não vingou no Brasil, havendo alguns exemplos isolados com doses maiores ou menores de um tipo novo e atual de comportamento existencial-estético. [...] Hoje em dia, tudo cabe numa obra, não havendo padrões estabelecidos e

sim padrões que o autor vai estabelecendo. Ainda mais quando se trata de um anarquista. Como explicar a um anarquista que tal ou tal tipo de comportamento é inadmissível? E existiria alguma coisa de inadmissível para um anarquista? Creio que Fausto Cunha está pensando em termos muito literários e ainda está de acordo com as últimas proposições da “arte” literária. Digo também que a ‘realidade’ de Campos de Carvalho sempre foi desvinculada, descontínua, ‘relativa’: por que então não poderia ele desvincular o personagem de sua realidade? (VIEIRA, 1972)

A Chuva Imóvel é publicada em 1963 pela Civilização Brasileira. O livro traz uma dedicatória ao seu editor, Ênio Silveira. A dedicatória é significativa, considerando a controvérsia a respeito do alinhamento editorial no livro anterior e o fato de *A Chuva Imóvel* ser o segundo livro do autor publicado pela casa. Além disso, o romance é acompanhado pelo comentário de Carlos Heitor Cony, que confere um lugar de destaque à obra:

A presença do romancista em nossa literatura já é um atestado de que temos literatura, não é qualquer povo que pode produzir uma obra como a de Campos de Carvalho em nossas letras. Não me compete apresentar o autor: seus livros anteriores já o marcaram. Há quem goste, há quem deteste, mas não há indiferentes. Muitos críticos citam, a propósito de Campos de Carvalho, o exemplo de Henry Miller. É uma aproximação bastante pertinente, embora lateral. Em Campos de Carvalho há veios subterrâneos que escapam às influências de um romancista. Pessoalmente, gostaria de aproximá-lo a Swift. Mas este é um assunto crítico. Swift ou Miller, ou Swift e Miller. Campos de Carvalho adquiriu autonomia e substância para ser ele mesmo, com seu inclemente testemunho. A chuva imóvel marca o melhor momento da obra de seu autor. E mais: é um livro que honra toda a literatura brasileira. (CARVALHO, 1963)

Segundo Geraldo Noel Arantes, “Jorge Amado, que talvez tenha sido o maior entusiasta da obra de Campos de Carvalho compartilhava a opinião de Cony e também elegeu *A Chuva Imóvel* como a expressão superior do autor” (ARANTES, 2004, p. 58). No texto de Cony, é perceptível que naquele momento Campos de Carvalho já era um nome estabelecido ao menos pela fama de seus livros anteriores. Cony destaca a dificuldade de rastrear influências e esboçar aproximações por parte da crítica. Apesar das possíveis comparações, é ressaltada a autonomia da obra de Campos de Carvalho. Já estamos falando de um autor que pode “ser ele mesmo” (CARVALHO, 1963).

O púcaro búlgaro foi publicado em 1964 pela Civilização Brasileira. Dessa vez, o livro é acompanhado, em sua orelha, do comentário de Guilherme de Figueiredo, que parece já conferir um caráter positivo à pecha de “louco”:

Campos de Carvalho criou para si um lugar sui generis na moderna literatura brasileira: é esta coisa rara que se chama o Humorista, título que se confere entre nós a gente de microfone e anedota, mas que pertence somente a quem sabe destruir e construir a golpes de riso. *Tribo, A Lua Vem da Ásia, Vaca de Nariz Sutil, A Chuva imóvel* e, agora, este *Púcaro Búlgaro* pertencem ao mundo de lúcida loucura dos humoristas. Pois saibam que Campos de Carvalho é um louco. Um louco exato, como Rabelais, seu parente mais próximo. Porque o Humorismo, como a Poesia, é forma de loucura, a sinistra loucura do riso, aquela de que fala Thomas Morus em sua Utopia: “Então o bufão começou a pilheriar a sério, e nisto estava em seu elemento”. Como cada louco, cada humorista tem a sua fixação (eu preferia dizer “seu leitmotiv”); em Campos de Carvalho a fixação é justamente pela utopia do sexo, espécie de Pasárgada do Poeta: “Lá tenho a mulher que eu quero...” Campos de Carvalho busca essa Pasárgada, já há quatro livros. Em todos sua primeira luta é fugir da prisão das palavras condenáveis, os tabus vocabulares. Muito já se protestou contra a sua falta de cerimônia, abundantemente rabelaisiana; creio que já agora leitores e críticos se acostumaram. Agora, palavras em punho, parte para a descoberta de sua Pasárgada – e nem chega lá. Fica numa mesa de *poker*. É um símbolo. A Pasárgada de Campos de Carvalho é a Bulgária, país que existe para mim como realidade, não como Utopia. Para o autor deste romance, a Bulgária é uma hipótese, ou melhor, um pretexto. Uma invenção vocabular, como quando dizemos “nem aqui nem na China” ou “para mim isto é grego”. Dessa Bulgária aqui existe apenas um púcaro, de evidente intenção de criar a brincadeira ecofônica, o púcaro búlgaro. E é este um dos prazeres do autor: desmontar e montar as engrenagens das palavras, das expressões, dos lugares-comuns. Ninguém, porém, se iluda com essa graça de superfície, trocadilhesca e inconsequente. Por detrás dela está o Humorista, o verdadeiro, o navegante para a Utopia que jamais consegue escapar dos limites do seu horizonte burguês e pecador. Por isso repito que Campos de Carvalho é um louco. Um louco perigoso. Está demolindo as rotinas da vida: a da hora do expediente, a do amor, a dos chinelos diante da televisão, a do bocejo à hora de mandar as crianças para a cama. Fazendo-o, coloca-nos diante de nós mesmos e nos insinua em nossas consciências uma pergunta terrível: Que fizemos de nossa liberdade? Pergunta tão terrível em Quixeramobim quanto na Bulgária. (CARVALHO, 1964)

Como explica Arantes, a orelha de Guilherme de Figueiredo se prestou a alguns desentendimentos. Como afirma o pesquisador, a “chave de leitura desse texto de Guilherme de Figueiredo sempre foi um pouco rasa. Em seu contexto original, as palavras de Figueiredo valiam-se muito mais da retórica das metáforas que de uma pretensão classificadora” (ARANTES, 2010, p. 126). Para Arantes, o comentário “usava, com sinal trocado, a metáfora da loucura (do “escritor louco”) com intuito de elogiar a força do estilo e o talento do autor” (ARANTES, 2010, p. 126). Seria pela “razão do consumismo mitificador (ou da mitificação consumista, que dá na mesma)” (ARANTES, 2010, p. 126) que o texto de Figueiredo “correu pelos anos seguintes sempre lido ao pé-da-letra, ainda que com a intenção de elogio” (ARANTES, 2010, p. 126). Na apresentação de Campos de Carvalho feita

pelo O Pasquim, periódico em que ele passaria a colaborar, o texto estampado em *O púcaro búlgaro* foi recuperado:

Campos de Carvalho é um louco. Um louco exato. Quem disse isso foi Guilherme Figueiredo na orelha de um de seus livros. Concordamos com a *loucura*, ainda estamos tentando entender a *exatidão*. As pessoas que gostam de traçar árvores genealógicas literárias, vêem nas folhas do Carvalho nomes como Rabelais, Poe, Gogol, Henry Miller e os Andrades (Mário e Oswald). Pra nós, é único, não tem árvore nenhuma e pode ser lido em todos os sentidos (olfato e paladar inclusive). Em 1972, o escritor Campos de Carvalho mandou-se para a Europa e, de lá, mandou cartas para si próprio, na ausência de um correspondente à altura. Publicamos agora com absoluta exclusividade algumas dessas missivas (Srta. Iva, na intimidade). Campos de Carvalho já tem publicado *Tribo*, *A lua vem da Ásia*, *A Chuva Imóvel*, *Vaca de Nariz Sutil* e *O Púcaro Búlgaro* e está para ser editado em francês. (O PASQUIM *apud* ARANTES, 2010, p. 126)

Em 1969, a revista O Cruzeiro faz uma matéria com Campos de Carvalho em que o autor é mais uma vez apresentado como um caso singular. Mas, além disso, a matéria traz a informação de que os editores estariam interessados em um novo livro, que nunca viria:

Campos de Carvalho tenta explicar a sua posição *sui generis* na literatura brasileira. A cultura oficial ignora a sua existência, os críticos temem criticá-lo – por desconhecer uma forma convencional para rotulá-lo, talvez – e os leitores acreditam que os seis livros que trazem a sua assinatura tenham sido escritos por um ‘maluco’. Um grupo reduzido de pessoas mais informadas, no entanto, consome avidamente o que ele escreve, e outros já escrevem obras profundamente influenciadas por *A Lua Vem da Ásia* ou *A Vaca de Nariz Sutil*. Os editores – ao contrário do que se poderia imaginar – estão dispostos a pagar-lhe, adiantado, qualquer romance, novela ou conto que venha a escrever. (SILVESTRE, 1969)

2.3 – A retomada editorial

O retorno de Campos de Carvalho para a editora que publicou seu primeiro livro, a José Olympio, é atribuído, nas palavras do próprio autor, à intervenção do crítico Carlos Felipe Moisés: “O que me valeu foi o surpreendente artigo que sobre mim escreveu Carlos Felipe Moisés, que provocou o interesse da Editora José Olympio que, por sinal, fora a editora de *A Lua Vem da Ásia*” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1995). De certo modo, já em meados dos anos noventa, além do artigo de Carlos Felipe Moisés, Mário Prata também chamava atenção para o “desaparecimento” de Campos de Carvalho no texto “Onde andarás o primo Campos de Carvalho”, publicado no jornal O Estado de S. Paulo: “sei de gente que xeroxa seus esgotados livros e passa de mão em mão [...] Vou aproveitar esse finalzinho e sugerir ao Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, que reedite todos os seus livros” (PRATA, 1994).

Apesar dessas menções, o próprio autor afirmaria: “não encontro nenhuma resposta válida para o meu desaparecimento, nem tampouco para o meu atual ressurgimento” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1995). Nesse sentido, vale conferir uma resposta que ele dá para a pergunta que tantas vezes o cercou em uma entrevista que fez com ele mesmo e foi entregue a Mário Prata para publicação no jornal O Estado de São Paulo:

C.C.: Você ficou surdo-mudo nestes últimos anos que antecedem a última publicação de seus livros? Como explicar esse seu sumiço total diante do público? C.C.: A resposta a esta pergunta deveria ser dada pelo meu público, não por mim. Em 1964 eu era efetivamente um autor lido, apesar do surgimento de um Guimarães Rosa com sucessivas edições de Grande sertão: veredas num gênero (o regional) que se situava num ponto oposto ao meu (...) Procurei e não encontrei um só editor para continuar publicando meus livros. Isso não apenas aqui no Brasil como também em Portugal aonde fui pessoalmente oferecê-los de porta em porta. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1995)

De fato, a edição dos livros de Campos de Carvalho não foi regular, o que fez com que os livros do autor se tornassem raridades. Depois de *A Lua Vem da Ásia*, todos as obras tiveram sua primeira edição na Civilização Brasileira, mas, como informa Arantes, “somente *Vaca de Nariz Sutil* mereceu 2ª edição, em 1971” (ARANTES, 2010, p. 24). Esse livro, ainda segundo Arantes, teve uma “3ª edição, em 1978” (ARANTES, 2010, p. 24) que “saiu pela Codecri, do *Pasquim*, editora que

também conduziu a 3ª e a 4ª edições de *A lua vem da Ásia*, respectivamente em 1977 e 1984” (ARANTES, 2010, p. 24). Fazendo referência a algumas dessas edições, Carlos Felipe Moisés informa que “Esgotados, os livros que tinham feito sucesso ainda foram reeditados, no início dos anos 1970, mas sem o estardalhaço de antes” (MOISÉS, 2016, p. 12).

Como esclarece Carlos Felipe Moisés, o “autor chegou a frequentar as páginas d’*O Pasquim* como colaborador eventual, mas em seguida desapareceu. E desaparecido ficou, por mais de vinte anos” (MOISÉS, 2016, p. 12). Esse desaparecimento se deu também pela falta de livros disponíveis no mercado: “Na segunda metade dos anos 1970, a nova geração já não sabia de sua existência e a anterior não se lembrava de que ele tinha existido. Esgotadas as reedições, seus livros se tornaram raridade de colecionador” (MOISÉS, 2016, p. 12). Dessa forma, segundo Moisés:

Entre 1956 e 1964, o autor ocupou com galhardia seu lugar no compartimento dos marginais. Cansou de dar entrevistas, em que invariavelmente lhe perguntavam se era louco mesmo e se tinha parte com o diabo; foi traduzido para o francês; colaborou na refinada revista *Senhor* (não confundir com a contrafação que circulou nos anos 1970), ao lado de Clarice Lispector, Jorge Amado e outras unanimidades. Mas, de repente, passou de marginal a marginalizado. E não se falou mais dele, em letra impressa, até 1994. (MOISÉS, 2016, p. 12)

É válido registrar que a nova inserção editorial de Campos de Carvalho está relacionada diretamente a um nome, o de Maria Amélia Mello, que passou a liderar a casa editorial e cumpriu o propósito de recuperar “autores esquecidos da literatura brasileira” (MORAES, 2018, p. 227). Maria Amélia Mello, antes de assumir sua posição na José Olympio, chegou a integrar outra editora ligada à trajetória de Campos de Carvalho, a Civilização Brasileira.

É Rodrigo Simon de Moraes, em texto que introduz uma entrevista com a jornalista e editora, que informa que ela “já havia fundado e comandado, a convite de Ênio Silveira, o departamento de comunicação da Civilização Brasileira” (MORAES, 2018, p. 227). Acrescente-se ainda que ela editou “por sete anos o “Suplemento Literário” da Tribuna da Imprensa, de onde saiu em 1980 para dirigir, sob o comando de Rubem Fonseca, O Centro de Cultura Alternativa/RioArte, órgão da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro” (MORAES, 2018, p. 227).

A edição de Campos de Carvalho participava de um projeto maior definido por Maria Amélia Mello, o de resgatar para a prestigiada casa editorial autores que já

foram editados por ela anteriormente. Nas palavras de Maria Amélia Mello, articulando os nomes que estavam em jogo, tratava-se de

buscar autores que tinham sido do catálogo da casa: Ariano Suassuna, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Campos de Carvalho, Antonio Callado, Aníbal Machado, Mario Palmério, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Francisco de Assis Barbosa, José Cândido de Carvalho, Augusto Meyer, Viana Moog etc.” (MORAES, 2018, p. 230)

Segundo Maria Amélia Mello, a José Olympio passava por “por um momento difícil, mais administrativo do que financeiro” (SANTOS, s.d.). No que diz respeito aos desafios do empreendimento, Mello registra que “evidentemente, o mercado também se renovou. Então, a JO teve muita dificuldade em se reinventar” (SANTOS, s.d.). Se, por um lado, a editora se estabeleceu publicando alguns dos títulos mais importantes da literatura moderna brasileira, naquele momento, de acordo com Maria Amélia Mello, “as obras desses autores estavam saindo da empresa” (SANTOS, s. d.). Posteriormente, Maria Amélia Mello levaria Campos de Carvalho para a editora Autêntica, com a atual reedição de seus livros.

2.4 - Presença na historiografia literária

Um dos aspectos mais reveladores sobre a posição que ocupa Campos de Carvalho no panorama literário nacional é, sem dúvida, o modo como a historiografia literária registra seu nome. Além disso, é a própria presença (ou ausência) do escritor nas “histórias da literatura brasileira” que está em questão. Como afirma Juva Batella, “Campos de Carvalho não participa de nenhuma “História da Literatura Brasileira”, senão marginalmente, fazendo parte do grupo dos que não fizeram parte de nossa formação literária” (BATELLA, 2004, p. 46). De fato, Campos de Carvalho está completamente ausente em compêndios como os de Afrânio Coutinho e Nelson Werneck Sodr e ou aparece de forma abreviada em outras obras de referência. De todo modo, um exemplo notável do tratamento dado ao autor nessa esfera é a parte da *História Concisa da Literatura Brasileira* de Alfredo Bosi concedida ao autor:

A parte, tentando galgar a fronteira do suprarrealismo, lembro Murilo Rubião (*O Ex-Mágico*, 1947), Campos de Carvalho (*A Lua Vem da Ásia*, 1956) e um veterano, de raízes modernistas, Aníbal Machado (1894-1964), que ensaiou o gênero difícil da prosa de intenções líricas em *Cadernos de João* (1957) e *João Ternura* (1965). (BOSI, 2006, p. 449-450)

O nome de Campos de Carvalho aparece, sem mais comentários, em uma lista que tenta reunir aquilo que é considerado “suprarrealista”. Bosi não chega a explicar essa atribuição e, sob esse rótulo, acaba reunindo os autores diferentes entre si que, no entanto, compartilham de um certo traço insólito. O livro mencionado de Campos de Carvalho é apenas o primeiro, *A Lua Vem da Ásia*. Vale ressaltar que o trecho mencionado está inserido na seção em que Bosi trata de narradores intimistas. A historiografia de Alfredo Bosi depende, como se pode ver, de uma determinada classificação da prosa dessa época, dividida entre o romance regional, o romance urbano e a narrativa intimista. Evidentemente, os autores citados no trecho, incluindo o próprio Campos de Carvalho, não merecem a atenção conferida a Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

Para Juva Batella, Campos de Carvalho representa um desafio a qualquer ideia de cânone porque estamos falando de um escritor “terrorista”, que abala qualquer tentativa de classificação, daí a menção a um “cânon desregrado”:

É o destino comum deste *terrorismo*: a aceitação de suas exigências significará sua entrada no jogo. O que chamamos de cânon desregrado será antes desregrado, e só depois será cânon, como o foram e são hoje todos os terroristas de todas as literaturas e artes. Campos de Carvalho foi um terrorista; sua literatura, parte essencial de um projeto terrorista de renovação da linguagem e de libertação do homem. Se está hoje a um passo de entrar para as nossas estantes, isto não significa que não possamos lê-lo como se estivéssemos nós na pele de seus primeiros e assustados leitores. (BATELLA, 2004, p. 58)

Massaud Moisés é um dos poucos que se ocupam mais do caso Campos de Carvalho. Para ele, estamos diante de um autor iconoclasta que pratica um surrealismo revoltado. Confirmando a posição de alguns críticos de primeira hora, Moisés aponta a falta de verossimilhança, o que é visto agora como um desrespeito proposital. Campos de Carvalho seria, para Moisés, um representante mais bem acabado da influência surrealista, que já estaria presente em outros escritores da época. A própria articulação da loucura no plano temático é vista sob a perspectiva da sátira e da capacidade de desestabilizar as convenções impostas:

A brisa surrealista que perpassa muitos dos ficcionistas até aqui examinados notadamente os últimos, se adensaria na figura estranha de Campos de Carvalho (1916), mineiro de Uberaba. Além de *Banda Forra*, “ensaios humorísticos” (1941), e *Tribo* (1954), renegados pelo autor, publicou *A lua vem da Ásia* (1956), *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964). Iconoclasta, raivoso, bem humorado, mas dum humor negro, o surrealismo de Campos de Carvalho é substancialmente revoltado: o desrespeito à verossimilhança euclidiana, o truncamento dos planos temporais e espaciais, a rejeição do sensato e do bem comportado resultam, na óptica do romancista, dum desejo palpável de violência, mas de violência edificante. Surrealismo agressivo, irônico, desmonta os ajustes convencionais da ordem para instalar o caos gerador dum mundo menos sufocante, menos espartilhado, onde a expansão do ‘eu’, por intermédio de múltiplas e livres associações, não se confundisse com a loucura: a aparência guarda seriedade, a seriedade inerente à sátira do tipo *Elogio da loucura*. De onde o clima surreal, de náusea à Sartre, ou de disponibilidade dos heróis gideanos, a irreverência causticante, tudo isso refletido na desconexão dos capítulos em favor de liames dramáticos obedientes a uma lógica do absurdo; na ausência ou diminuição da trama; no gosto dos paradoxos; e na linguagem sincopada que não se contém ante o palavrão, numa época em que ainda não estava em moda fazê-lo. (MOISÉS, 1996, p. 447).

Fabio Lucas, em *A ficção brasileira contemporânea*, registra a existência de Campos de Carvalho da seguinte forma:

O experimentalismo toma outro acento com Campos de Carvalho, que estreia com *A lua vem da Ásia* (1956), e se afirma como escritor experimentalista com a *Vaca de nariz sutil* (1961), composição imaginosa, supra-realista, escrita numa prosa alucinada, mistura de picaresco, de

lirismo e de humor um tanto apocalíptico. Em *A chuva imóvel* (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964), o novelista continua explorando a mesma linha de experimentação e denúncia (LUCAS, 1976, p. 118).

No que diz respeito ao tipo de inclusão de Campos de Carvalho na historiografia literária, é possível perceber, tanto no caso de Bosi quanto no caso de Moisés, a tentativa de circunscrever essa obra no ramo da “literatura intimista” ou do “romance psicológico”. Juva Batella, nesse sentido, faz uma observação que contextualiza esse tipo abordagem. Segundo Batella,

o tipo de literatura que faz Campos de Carvalho pertence aos pantanosos terrenos que caracterizam o romance chamado psicológico, ou introspectivo, ou intimista, que foi amadurecendo nas décadas de trinta e quarenta à medida que se ia esgotando o espírito crítico e desideologizante do realismo. (BATELLA, 2004, p. 50)

O texto “A nova narrativa”, de Antonio Candido, que pretende traçar um extenso panorama da ficção brasileira de então, não registra a presença de Campos de Carvalho, fazendo apenas menção ao surrealismo praticado por Murilo Rubião. Embora o notável crítico ignore a existência de Campos de Carvalho, é interessante conferir sua descrição sobre esse momento literário e sobre a própria constituição da prosa de ficção no país:

Na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie e jogo dialético deste geral com aquele particular, de tal modo que as fortes tendências centrífugas (correspondendo no limite a quase literaturas autônomas atrofiadas) se compõem a cada instante com as tendências centrípetas (correspondendo à força histórica da unificação política). (CANDIDO, 2006, p. 246)

Como vemos, a prosa de Campos de Carvalho representa um desafio à oposição entre o local e o universal, o particular e o geral, que determinava a compreensão da literatura brasileira. Entretanto, a vocação, percebida por Antonio Candido, da ficção daquele momento de “sair das suas normas, assimilar outros recursos” (CANDIDO, 2006, p. 260), não seria de todo inadequada para pensar no caso Campos de Carvalho, ainda que sob outro viés:

Portanto, na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das suas normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda (CANDIDO, 2006, p. 260)

3 – CÉREBRO

3.1 – A impregnação do mito Campos de Carvalho na crítica literária

Neste capítulo será possível fazer uma análise reflexiva de como o campo literário se estrutura naquilo que Pierre Bourdieu chamou de “cérebro”, ou seja, como foi constituída essa mitologia pessoal de Campos de Carvalho e em que medida ela foi ou não reforçada pela crítica, em diálogo com o que foi apresentado no capítulo anterior (coisas).

A reedição das obras de Campos de Carvalho em volume único pela editora José Olympio propiciou o texto de José Geraldo Couto chamado *Um libertário da linguagem*. O crítico, que vê o lançamento do livro como “uma das grandes notícias editoriais do ano” (COUTO, 1995, p. 5-8), chama atenção para os anos em que se deu a produção mais substancial de Campos de Carvalho, entre 1956 e 1964, e para o suposto silêncio que se seguiu a essa produção. Para ele, é como se o autor dissesse: “abri janelas para um mundo novo, agora é com vocês” (COUTO, 1995, p. 5-8). É notável a imagem que vai se desenhando do escritor: de alguém que inaugura uma literatura, que abre as portas para um novo universo. Para tanto, Campos de Carvalho teria como alvo, como inimiga, “a ‘normalidade’ dos costumes, das ideias, da linguagem” (COUTO, 1995, p. 5-8) e como armas “o humor e a invenção” (COUTO, 1995, p. 5-8). A invenção reclamada para a obra de Campos de Carvalho guarda, então, relações com a ideia do escritor visto de alguma forma como inaugural.

José Geraldo Couto destaca o papel da primeira pessoa nos romances de Campos de Carvalho: “A narração em primeira pessoa, aliás, não é um acidente ou uma mera opção estilística: é a única possível em uma literatura que desconfia das aparências do mundo e aposta na capacidade humana para modificar o real” (COUTO, 1995, p. 5-8). A literatura de Campos de Carvalho teria não só a vocação de efetivar uma crítica ao mundo e às convenções como também seria um passaporte para a própria transformação dele. O crítico atribui à obra “uma espantosa liberdade de imaginação” (COUTO, 1995, p. 5-8). Ao comentar *A Lua Vem da Ásia*, ele avalia que “os pontos altos do livro são as passagens em que essa subversão se incorpora à própria linguagem, no desnudamento das frases feitas, no desmonte das construções inerciais da língua” (COUTO, 1995, p. 5-8). O comentário

pretende sublinhar que a subversão que seria mais eficaz e interessante na obra é justamente aquela que acontece no nível da linguagem. Campos de Carvalho é visto como um autor mordaz capaz de gerar uma perturbação nos lugares comuns.

Podemos encontrar, ademais, no texto de José Geraldo Couto, uma crítica negativa ao romancista. No entanto, ela é amenizada por explicitar que se trata de poucos momentos da obra: “os (raros) pontos baixos são os momentos em que o discurso libertário se torna demasiado explícito e programático, ocasiões em que se serve de uma linguagem mais ‘funcional’ e perde sua força desbravadora” (COUTO, 1995, p. 5-8). Ainda com o objetivo de matizar sua própria crítica, Couto acrescenta que “é significativo que, aqui e a ali, o autor pareça dar-se conta desse risco e eluda-o da melhor maneira possível: incorporando-o e criticando-o no próprio texto” (COUTO, 1995, p. 5-8). Aquilo que seria programático e mais apropriado para uma carta de princípios em que o autor revela sua posição diante do mundo acaba por se tornar mais adequado na forma do romance pelo recurso da ironia. Como explicita o texto de Couto, “a ironia de ‘seminarista em férias’ contrabalança e anula o empolamento da ‘imensidão de minha alma imortal’” (COUTO, 1995, p. 5-8).

Um dos recursos usados pelo crítico em sua argumentação é a associação de Campos de Carvalho com o famoso escritor argentino Julio Cortázar. Para Couto, certas passagens do autor uberabense “fazem lembrar a aguda consciência literária e revolucionária de um Cortázar, por exemplo” (COUTO, 1995, p. 5-8). Vemos então uma citação do próprio Cortázar que é usada para legitimar a exploração empreendida por Campos de Carvalho: “‘É absurdo pretender mudar qualquer forma da realidade se continuarmos utilizando as ferramentas podres e gastas e mentirosas de um idioma que vem carregado de toda a negatividade do passado’” (CORTÁZAR *apud* COUTO, 1995, p. 5-8). Pensando ainda nesse vínculo entre transformação da realidade e transformação da linguagem, bandeira muito familiar aos propósitos de certo modernismo, José Geraldo Couto arremata: “O melhor de Campos de Carvalho é justamente essa consciência libertária transformada em prática literária” (COUTO, 1995, p. 5-8).

O crítico, ao se referir aos romances *Vaca de Nariz Sutil* e *A Chuva Imóvel*, posteriores, portanto, ao livro *A Lua Vem da Ásia*, fala em “uma tendência em direção a uma maior densidade dramática e poética” (COUTO, 1995, p. 5-8). Para ele, a “introspecção se acentua, a linguagem se torna mais reflexiva e menos narrativa” (COUTO, 1995, p. 5-8). Ainda na tentativa de descrever a dicção presente

nos romances, o crítico acentua que “há passagens de um lirismo estranho, oblíquo e arrebatador, que não raro faz lembrar Clarice Lispector” (COUTO, 1995, p. 5-8). Se antes a referência usada para compreender o lugar de Campos de Carvalho era Julio Cortázar, agora o nome que aparece é justamente o de uma autora que compartilha com Campos de Carvalho a mesma geração, ambos os escritores publicaram seus livros na mesma época. Entretanto, como sabemos, Clarice Lispector goza de um maior prestígio da crítica e da história literária.

Como afirma Couto, o personagem principal, o narrador-protagonista, de cada um dos livros de Campos de Carvalho é “um ‘outsider’ irremediável” (COUTO, 1995, p. 5-8). E entramos aqui em um ponto que pode colaborar no sentido de compreender a relação da crítica e do jornalismo cultural com a figura do autor. Pode-se dizer, de certo modo, que a entidade Walter Campos de Carvalho é constantemente confundida ou mesmo plasmada com a imagem de seus personagens excêntricos, *outsiders*, que falariam pelo próprio autor.

Quando Couto diz que, ao entrarmos em um romance de Campos de Carvalho, *O Púcaro Búlgaro*, no caso, “entramos no terreno do puro ‘nonsense’, da alegria de inventar novos mundos e linguagens, de dinamitar os discursos prontos, as atitudes automáticas, a rotina do pensamento e da ação” (COUTO, 1995, p. 5-8), ele acaba por descrever a literatura de Campos de Carvalho da mesma forma como os formalistas russos descreveriam o próprio conceito de literariedade, com base na noção de estranhamento e na violência à linguagem comum. De certo modo, a obra de Campos de Carvalho é entendida como libertária justamente porque atenderia aos requisitos que envolvem a desautomatização da língua.

Por fim, o crítico usa uma referência do cinema e do entretenimento para descrever a experiência propiciada pela leitura de *O Púcaro Búlgaro*, definida como “uma viagem poético-humorística análoga à de um filme dos Irmãos Marx” (COUTO, 1995, p. 5-8). Ainda, ressalta a superioridade da experiência do livro: “com a vantagem de que aqui não há cantorias chatas e cenas melosas de amor entre as piadas” (COUTO, 1995, p. 5-8).

Outro texto que foi motivado em parte pela reedição das obras do autor é *Campos de Carvalho e sua arte bruta*, de Vilma Arêas, publicado no jornal O Estado de S. Paulo. A primeira frase do texto enuncia algo que pode parecer surpreendente se lembrarmos do suposto pouco interesse dos leitores pela obra de Campos de Carvalho: “Saída há pouco e já praticamente esgotada, a primeira edição da ‘Obra

Reunida' do ficcionista mineiro nascido em 1916 mostra um autor originalíssimo em que a 'loucura' é recurso de composição para a sátira combinada ao lirismo" (ARÊAS, 1995). A partir da informação de Vilma Arêas, estamos falando, portanto, de um autor que teve repercussão e que viu seu livro sair rapidamente das estantes das livrarias para as mãos dos leitores. Ainda que se possa falar em uma possível baixa tiragem a cargo da editora, parece haver uma incongruência entre a posição constantemente referida a Campos de Carvalho e o interesse provocado pela sua figura, seja por parte da mídia ou por parte do seu já não tão restrito grupo de leitores.

Como vimos, Vilma Arêas se utiliza do superlativo para falar de Campos de Carvalho, "originalíssimo", o que daria um lugar especial ao autor em uma área em que a originalidade é entendida como um dos principais valores, e percebe a "loucura" como um recurso literário, que conseguiria aliar duas disposições tão distintas entre si, a sátira e o lirismo. Para ela, o autor "percorreu todas as escalas do irônico, chegando ao sarcasmo e ao cinismo ('o cínico, esse é um dândi', afirmou) sem abrir mão da estranha poesia que faz os rostos transformarem-se em cisternas vazias" (ARÊAS, 1995).

A estudiosa, embora convoque o público para fazer uma saudação à editora pela reedição, faz reservas no que diz respeito ao resultado material e gráfico do livro. Trata-se, para ela, de um volume "graficamente insosso, com um ar de sisudo e enjoado, bem longe da vivacidade do autor" (ARÊAS, 1995). Para Vilma Arêas, a apresentação gráfica do livro deveria corresponder à imagem que se faz de Campos de Carvalho, ao ímpeto que parece traduzir sua obra. E ainda acrescenta outro porém a edição: nota a exclusão dos livros *Banda Forra* e *Tribo*, renegados pelo próprio autor. Em *Tribo*, "com seu impagável e sarcástico enredo de *grand-guignol* esfiapado entre páginas de esforço elocubrativo, poemas de fé literária e filosófica, observações políticas, etc" (ARÊAS, 1995), já estariam presentes "características vitais do autor, chaves de leitura para quem se aventura nessa floresta de reflexos às vezes irritante, e a inauguração da galeria dos torpes e patéticos personagens que deliram trancafiados nas páginas" (ARÊAS, 1995).

O esforço de Vilma Arêas também está em apresentar Campos de Carvalho como um autor erudito e plenamente consciente do próprio ofício. Ela ressalta a complexidade do autor destacando, sem citar com precisão, a quantidade de referências explícitas ou implícitas que estão em jogo nessa obra. Para Arêas,

não há como “fazer um rastreamento das fontes literárias, musicais ou pictóricas que alimentam o universo ficcional – diria melhor pluriverso – de Campos de Carvalho, que está longe de ser um escritor ingênuo ou inconsciente da complexidade do que escolheu como meio de expressão” (ARÊAS, 1995).

Campos de Carvalho seria então um escritor envolvido em um fazer que articula toda a tradição, “submetendo a tradição clássica aos ritmos da vanguarda traduzidos também, como não poderia deixar de ser, no compasso brasileiro” (ARÊAS, 1995). Tentando encontrar um repertório em que o autor possa se familiarizar, Arêas afirma que “Campos de Carvalho se alinha entre os grandes satiristas que com indignação genuína vergastaram a irracionalidade e os abusos com que o homem vem escrevendo sua história” (ARÊAS, 1995). O que afastaria o autor do “puro nonsense” (ARÊAS, 1995), da imagem surrada de ilógico ou surrealista, seria justamente seu vínculo com a literatura, a história e a filosofia, ou seja, com os saberes constituídos em nossa sociedade: “a distorção das imagens e a fantasia desatada estão presas a um universo múltiplo de referências históricas, literárias e filosóficas” (ARÊAS, 1995).

Entretanto, é justamente o descompasso dessa obra em relação ao mundo que ofereceria o seu caráter agônico e a sua capacidade de blasfêmia. Não é por acaso que o protagonista é chamado de “pobre-diabo” (ARÊAS, 1995). Personagem esse “cujo drama é o de não mais compreender o mundo à sua volta e não mais encontrar pontos de referência numa identidade agora movediça” (ARÊAS, 1995). O que estaria em causa seria o “desejo unido à impossibilidade de entender a engrenagem do mundo contemporâneo” (ARÊAS, 1995).

Ainda que parte da crítica de Campos de Carvalho ressalte a fragmentação e o horror do mundo pós-guerra como componentes necessários à atmosfera dos romances do autor, Vilma Arêas, para comentar o universo desarmônico posto em questão, destaca a iconografia de Jacques Callot e a própria vida brasileira:

Um dos traços que dá conta desse mundo grotesco e sem harmonia vem explicitamente de Jacques Callot, com seus supliciados, seus santos, seus enfareados, seus ladrões, seus mascarados de feira, compondo quadros de amargura e revolta, comprimidos aqui na ribalta estreita da farsa brasileira, com seus ditos fáceis, piadas e chistes de ocasião. (ARÊAS, 1995)

Como se dá em outros tantos casos, o texto de Vilma Arêas aborda o “esquecimento injusto votado” à obra do autor de *A Chuva Imóvel*, e assume esse como um assunto central entre aqueles que se põem a falar de Campos de Carvalho. Ela cita, como exemplo, o argumento do escritor Rui Mourão, para quem “o fato certamente se deve a irrupção de Guimarães Rosa, que ofuscou o cenário literário entre nós” (ARÊAS, 1995). Ainda que não queira adentrar na questão de forma mais pormenorizada, Vilma Arêas recorda que “os anos 50 e os ‘incríveis anos 60’ assistiram a uma politização acelerada, tornando-se os escritores apartidários alvo de suspeições ferozes” (ARÊAS, 1995). Citando o prefácio de Jorge Amado presente na edição então comentada, Arêas sugere que o próprio silêncio e a própria reclusão de Campos de Carvalho teriam como motivação o cenário político da época. Ela afirma que o autor optou pelo silêncio “por ter sido vítima de perseguições políticas da direita e da esquerda” (ARÊAS, 1995). Ainda nesse sentido, Arêas cita de maneira pouco lisonjeira o caso de Clarice Lispector, que teria tentado “fugir da suposta alienação e escrever segundo um ‘realismo novo”” (ARÊAS, 1995). A consequência dessa empreitada política, para Arêas, seria o livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, que recebe o rótulo de “lastimável” (ARÊAS, 1995).

É sintomático o título de um pequeno perfil realizado pela reportagem da Folha de S.Paulo: *Autor recusa mundanismo dos romances*. O texto afirma que “Campos de Carvalho, tanto quanto a literatura, recusa o mundanismo que os romances trazem para seu autor” (FSP, 1996, p. 3-4). Nesse sentido, os romances e sua repercussão pertenceriam a uma dimensão distinta daquela em que se encontra o escritor, faria parte do mundano, daquilo que a literatura deveria extirpar. O assunto da matéria é o famigerado silêncio de Campos de Carvalho e a frase que a encabeça é: “Por que um escritor abandona sua arte?” (FSP, 1996, p. 3-4). A reportagem não responde à própria pergunta diretamente e repete Campos de Carvalho ao dizer que “não há muitas explicações para o abandono” (FSP, 1996, p. 3-4). Tanto o abandono quanto provavelmente a reclusão fizeram constar o nome de J. D. Salinger e toda a tradição de autores que se silenciaram.

O periódico colabora na confirmação da imagem de autor excêntrico e enclausurado ao reproduzir as frases de Campos de Carvalho: “‘Como você me encontrou aqui, quem mostrou para você meus livros?’, são as perguntas que se ouve quando se pede para conversar sobre sua obra” (FSP, 1996, p. 3-4). Há,

entretanto, no texto, uma afirmação notável, no que diz respeito à opinião comum sobre sua obra, que assume que “a crítica brasileira, ainda que um pouco atônita, nunca se negou a reconhecer, no mínimo, a sua originalidade” (FSP, 1996, p. 3-4). Pode-se acrescentar, ainda, que “atônita” parece ser a forma como a própria obra de Campos de Carvalho parece querer ser recebida. Haveria então uma contradição entre a obra pouco volumosa e a recepção que o autor teria tido, que, pelo menos seguindo o raciocínio da matéria, deveria servir de combustível e estímulo para a criação.

Na mesma página podemos ver um misto de perfil e entrevista que leva o título de uma declaração do autor: *‘Minha literatura não é de lugar nenhum’* (FSP, 1996, p. 3-4). Curiosamente, a matéria começa com um elogio de Campos de Carvalho às vanguardas históricas, ao período de ebulição da literatura em que as formas mais convencionais foram dinamitadas. Para ele, “depois do período das vanguardas, a literatura não avançou nada, não criou nada desde aquele tempo, os anos 10, 20 e 30” (FSP, 1996, p. 3-4). Se considerarmos o ano em que a entrevista foi concedida, é notável que 70 anos de história literária sejam completamente desconsiderados pelo autor. Mas, ao indicar aquilo que poderia ser um gosto pessoal, Campos de Carvalho acaba por associar sua própria literatura à vocação, ou pelo menos ao tipo de engajamento, presente nas obras dos primeiros modernistas.

Dado o relançamento das obras do autor em 1995, o texto anuncia que “durante alguns meses, ao menos para a mídia, seu nome surgiu para um círculo maior do que seus costumeiros leitores” (FSP, 1996, p. 3-4). Se podemos deduzir daí a reafirmação de que o círculo de leitores de Campos de Carvalho era pequeno, uma espécie de séquito de iniciados na transgressão proposta pelo autor, também é perceptível a constatação de que o nome de Campos de Carvalho ventilou nos meios de comunicação, seja por meio de notícias ou resenhas. Como diz o jornal paulistano, “era então a volta do ‘escritor surrealista’, um pouco por seu nome, os campos com carvalhos, que parecia também uma criação” (FSP, 1996, p. 3-4). Apesar das aspas, Campos de Carvalho é novamente chamado de escritor surrealista, ainda que uma parte de sua crítica hesite em classificá-lo como um surrealista no sentido mais estrito. E, para se referir novamente ao autor, o texto fala em “gênio desconhecido” (FSP, 1996, p. 3-4), utilizando a imagem sedutora e romântica do criador marginal, distante dos holofotes. A associação entre a

experimentação formal e o plano temático é constante, o escritor seria aquele que “amava a forma de seus escritos e lidava com extremo humor os temas lúgubres” (FSP, 1996, p. 3-4).

Uma das citações colhidas de Campos de Carvalho revela uma espécie de desprendimento do autor em relação à própria literatura, que pode ser uma estratégia para reafirmar o seu lugar excêntrico: “Você gosta da forma, do ritmo? É boa, não? Eu não sinto falta de escrever. O ‘Púcaro Búlgaro’ é o livro de que mais gosto. Prefiro o meu lado de maior humor. Eu lancei minhas obras reunidas apenas para me lembrar do que eu fazia antes” (FSP, 1996, p. 3-4).

A matéria destaca a permanência desse lugar excêntrico atribuído a Campos de Carvalho, principalmente no que se refere ao suposto número restrito de leitores: “Apesar do lançamento, não foi dessa vez que Campos de Carvalho conseguiu um mínimo de popularidade” (FSP, 1996, p. 3-4). O jornal faz crer, então, que o autor recebeu uma significativa atenção da mídia, seu nome circula nos meios literários, e isso não se converte, entretanto, em leitores, em popularidade.

A afirmação que dá título a matéria é vista como uma “precisa explicação para todos os livros e, também, para seu percurso” (FSP, 1996, p. 3-4). É do discurso elaborado pelo próprio autor que sairia então uma chave de leitura para a sua própria obra: “Minha literatura não é de lugar nenhum. Não é da Terra. Não vem de São Paulo ou do Rio de Janeiro, o lugar onde vivi por 25 anos” (FSP, 1996, p. 3-4). É o próprio autor que insiste em uma não familiaridade de sua obra com qualquer espaço geográfico reconhecível, ou melhor, insiste em uma ausência de origem. Esse traço o impediria de ser contextualizado no interior da literatura brasileira, de ser facilmente inserido em uma genealogia, em uma tradição que seja bem acomodada aos meios literários locais. Essa ausência de origem seria o fundamento para o lugar de excêntrico que é então reclamado. Trata-se, afinal, de uma literatura sem lugar.

O texto de Antonio Medina Rodrigues publicado na Folha de S.Paulo imediatamente depois da morte de Campos de Carvalho, ‘*Campos de Carvalho sondou o esquisito*’, oferece um exemplo da perspectiva de parte da crítica literária sobre o autor. Para Antonio Medina, Campos de Carvalho teve “um ‘caso’ real com a linguagem (como tiveram Sousândrade, Qorpo Santo, Dyonelio Machado e João Cabral), caso que podemos chamar de singularidade” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10)

e depois define como singulares “os artistas que não conseguem evitar uma impressão digital no que fazem” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10).

O crítico enumera autores completamente díspares entre si para sublinhar uma noção que serviu como uma espécie de critério básico para a literatura moderna, além de ser o que se espera de todo escritor mais ou menos consciente do seu trabalho. O “caso” com a linguagem não seria nada mais do que uma relação com a própria fatura do texto, com o aspecto material do texto. Se pudermos buscar algo em comum entre os autores enumerados, repisaríamos no lugar comum da crítica que os entende como criadores engajados no aspecto formal de suas obras. E a singularidade, assim como a originalidade, seria uma espécie de distinção que, como o próprio termo designa, atribui lugares únicos e especiais a esses autores.

Antonio Medina sai do domínio literário para exemplificar esse sinal mais ou menos reconhecível que tornaria um indivíduo singular em sua atividade e menciona “o drible de Garrincha, que tinha a marca da perna torta” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10) e “o dedilhar de Nelson Cavaquinho” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Para ele, “tais coisas [...] são invasões do corpo no trabalho” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). A impressão digital que o artista singular deixa em sua obra é então pensada como uma interferência do próprio corpo do artista no que ele realiza, o que contrasta com o suposto cerebralismo e formalismo que muitos enxergam na obra de tais autores “singulares”.

A singularidade, quando pensada no caso de Campos de Carvalho, é logo associada com o esquisito, um termo da mesma cadeia semântica. Para Antonio Medina, “Campos de Carvalho sondou não os limites, mas o mapa do esquisito” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). E se não são os limites que estão em causa é porque se trata, na verdade, do “esquisito incontornável” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Vemos então o crítico desenvolver todo um raciocínio que justifica a singularidade de Campos de Carvalho por meio desse domínio do esquisito por onde o autor trafegaria. Se a própria obra de Campos de Carvalho insiste em um lugar de diferença, de desafio às convenções e aos saberes estabelecidos, há no gesto desse tipo de crítica uma confirmação desse lugar. Para Antonio Medina, o “sintoma do esquisito se flagra no uso sério do disparate, do paradoxo, da aberração etc.” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10) porque, ao levar à seriedade a extravagância, temos “um candidato ao hospício” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10).

A própria loucura, um dos temas mais pertinentes quando se pensa em Campos de Carvalho, é entendida de forma ambígua pelo crítico. Se por um lado ela está ao lado do esquisito e do singular como uma espécie de afronta à racionalidade reinante, por outro lado ela precisa ser salva pela elegância: “a elegância é o salvo-conduto da loucura” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Outra característica atribuída ao autor é a elegância que permite “conhecer a loucura sem cair na loucura” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). O crítico insiste nesse ponto afirmando que o “esquizofrênico de ‘A lua vem da Ásia’ não era esquizofrênico, era um turista da esquizofrenia, um apaixonado da lógica moderna, neo-estoica” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Assim como Campos de Carvalho não poderia ser um autor imerso completamente na loucura e na extravagância, seu personagem não poderia ser exatamente aquilo que a própria narrativa do livro parece sugerir.

Para o crítico, muito mais que a loucura e o desligamento com o que poderíamos entender por realidade, Campos de Carvalho estaria prenhe de uma espécie de raciocínio, portanto, singular. Trata-se, na verdade, de uma “lógica rebelde” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Antonio Medina afirma que a “lógica rebelde de Carvalho sonda as possibilidades do juízo, o horizonte dialético das formas, contra todo senso comum e contra todo bom senso” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). O valor do autor é então estimado na medida em que ele coloca em jogo e, principalmente, recusa as formas de verdade presentes no mundo. Esse aspecto “filosófico” da obra de Campos de Carvalho é um dos mais destacados pela crítica justamente pelas negociações que o autor estabelece com a loucura e a lógica.

A singularidade, “o passeio pela loucura” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10), o domínio do esquisito, a elegância e justamente tudo aquilo que faria de Campos de Carvalho um grande escritor da nossa literatura se transforma em motivo para a suposta pequena recepção entre os leitores que o autor teria tido: “impunemente, nada de novo se descobre na linguagem” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Antonio Medina compreende que é “daí talvez a pequena audiência de Campos de Carvalho” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10) e se dirige numa ofensa que responsabiliza a própria cultura nacional: “coisa comum numa cultura de matutos” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Para ele, os leitores dessa “cultura de matutos” estariam prontos para disparar agressões às “aventuras do logos, traçadas em ‘O Púcaro Búlgaro’” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Seriam justamente os leitores que estariam muito aquém da grandeza de Campos de Carvalho.

A estratégia para a valoração da obra do escritor uberabense é ainda a da comparação com outros autores: “Carvalho foi grande prosador, na linha de Carroll e do Machado das ‘Memórias’” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Aqui, Antonio Medina remete a obras famosas por seu caráter experimental e que gozam de lugares muito bem estabelecidos no cânone e na crítica de modo geral. Mais uma vez, o “prosador” se identifica com o trabalho especial na linguagem e por certa noção de originalidade em relação aos modelos mais tradicionais da narrativa. Campos de Carvalho, descrito como “aporético, descontínuo” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10) contrastaria fortemente com o estado da literatura brasileira após Guimarães Rosa descrito por Antonio Medina, que estaria “retomando um expressionismo e um realismo carregados de militância” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10).

O crítico conclui seu texto reafirmando essa relação entre corpo e obra que havia explorado desde o início, dizendo que “A literatura para ele [Campos de Carvalho] não era projeto, era sintoma” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Temos, aqui, uma tentativa de afastar Campos de Carvalho de algum intelectualismo. Se falamos em sintoma, falamos de um indício de alguma outra coisa: de uma doença, de um mal. Para Antonio Medina, o autor “buscava as formas da consciência, não as psicológicas ou as do desejo, mas as que levassem a uma delimitação do sentido, vale dizer, do espírito” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). E, ainda justificando a suposta falta de leitores, o estudioso sugere que esse tipo de exploração realizada pelo autor o afastaria da publicidade. E o próprio autor é transformado em personagem de uma trama: “o custo da aventura foi o silêncio” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Temos, a um só passo, uma tentativa de explicação da pouca audiência e do famoso silêncio de Campos de Carvalho. O texto do estudioso termina dizendo que “ser mais lido não é tão bom quanto ser compreendido” (RODRIGUES, 1998, p. 5-10). Estaria aí, portanto, a suposta justiça que se poderia fazer à obra de Campos de Carvalho: o trabalho da interpretação dispensaria o número de leitores.

Carlos Heitor Cony, membro da Academia Brasileira de Letras, cadeira que ocupou entre os anos 2000 e 2018, ano em que morreu, e uma das vozes mais relevantes do debate público brasileiro, chegou a citar o nome Campos de Carvalho em muitos textos para a imprensa, seja para tratar mais detidamente do autor em questão, seja para usá-lo como alusão, referência ou forma de ilustrar o texto. Os textos transitam entre o desejo de consagração do autor, o que se pode notar por meio das várias comparações e juízos de valor que Cony empreende, e a tentativa

de expor seu relacionamento pessoal com Campos de Carvalho, sua amizade com o escritor famoso pela reclusão.

Em 1993, cinco anos antes da morte de Campos de Carvalho, na crônica intitulada *Expedição às Ilhas Papuas*, Carlos Heitor Cony dizia: “Não sei por onde anda o Campos de Carvalho que lá pelos anos 50 e 60 publicou alguns dos bons romances da nossa literatura moderna” (CONY, 1993, p. 1-2). Nesse caso, o nome do autor de que não se tem notícias é convocado para introduzir o interesse por uma viagem para um lugar aparentemente inusitado, além de uma curiosa e saborosa lista de objetos que deveriam ser levados com o viajante. No que se refere ao autor de *O Púcaro Búlgaro*, referência decisiva para a crônica por causa da jornada à Bulgária presente no romance, Cony ressalta que com “a licença que lhe solicitei de público, promovi eu próprio outras expedições, sugando-lhe a ideia, mas dando-lhe crédito e admiração” (CONY, 1998, p. 1-2). O cronista, dessa forma, pretende entrar “nas águas do Campos de Carvalho” (CONY, 1998, p. 1-2).

A crônica de Cony publicada em 14 de abril de 1998, quatro dias, portanto, depois da morte de Campos de Carvalho, é inteiramente dedicada ao escritor. Cony inicia seu texto dizendo que ele foi “um sujeito esquisito e um escritor de primeiríssima grandeza” (CONY, 1998, p. 1-2). Como podemos notar, de um lado está a figura individual do autor, sua personalidade e suas idiossincrasias, e de outro está presente a figura do escritor propriamente dito, daquele que exerce o ofício literário. O primeiro seria esquisito e o segundo de primeiríssima grandeza. O uso do superlativo indica claramente o lugar que Cony pretende atribuir a Campos de Carvalho. Entretanto, juntos, os dois julgamentos de Cony sobre o nome Campos de Carvalho nos mostram que sua atividade como escritor, seu supostamente parco conjunto de obras, é indissociável de sua fama pessoal, das idiossincrasias que Campos de Carvalho imprimiu à sua personagem pública.

Cony menciona uma referência constante na crítica para comentar a obra de Campos de Carvalho, o nome de Henry Miller. Mas logo afirma, em comparação com o escritor norte-americano, que “Campos era mais e melhor, mais próximo do absurdo humano” (CONY, 1998, p. 1-2), colocando Campos de Carvalho numa condição superior a do escritor constantemente referido como exemplo de uma mesma tendência, e convocando para isso uma suposta intimidade do autor preferido com o “absurdo humano”, atribuindo-lhe um caráter mais existencial e humanístico, Cony investe explicitamente em uma tentativa de celebrar a obra de

Campos de Carvalho. Nesse mesmo sentido, insiste nas comparações: “seria mais um Cervantes em gotas, um Kafka rabelaisiano - e isso não o diminui” (CONY, 1998, p. 1-2).

Em seguida, registra a proximidade pessoal com o autor e o acontecimento político que se tornou definitivo para a época: “Fizemos carreiras até certo ponto paralelas. Fomos amigos e o golpe de 64 nos separou” (CONY, 1998, p. 1-2). Ao qualificar o tão famoso silêncio de Campos de Carvalho, Cony o chama de “silêncio sem ressentimentos” (CONY, 1998, p. 1-2), que seria “próprio de sua personalidade esquisita” (CONY, 1998, p. 1-2). E ainda encontra outra coincidência que ele, Cony, teria com o autor em questão: “Por outros motivos e em outro cenário, eu também parei de escrever ficção durante 23 anos” (CONY, 1998, p. 1-2).

Campos de Carvalho é descrito como “seco, austero, honesto, sem ilusões a respeito da condição humana e de si próprio, no fundo, um gozador elevado a uma potência que nenhum outro humorista atingiu entre nós” (CONY, 1998, p. 1-2). Como podemos notar, os traços pessoais considerados característicos do autor acabam por reforçar a imagem do satirista. É possível dizer até mesmo que elas compõem essa representação. Para Cony, Campos de Carvalho foi “um autor sofisticado, que manjava as palavras e os sentidos como o mágico que tira uma pomba da cartola” (CONY, 1998, p. 1-2). E ainda no sentido de localizar a obra do autor na literatura brasileira sob a perspectiva do valor, Cony ressalta que Campos de Carvalho, em um “de seus livros, ‘O Púcaro Búlgaro’, promove uma expedição à Bulgária que é um dos melhores momentos da ficção nacional” (CONY, 1998, p. 1-2).

Na crônica *Receitas antropofágicas*, Cony demonstra sua falta de apreço por Oswald de Andrade e justifica isso por meio de um motivo regional: “muito paulista para o gosto de um carioca” (CONY, 1998, p. 1-2). Para o cronista, mencionando autores que se dedicaram ao humor e à sátira, “Rabelais, Swift, um pouco de Voltaire e Pitigrilli foram anteriores a ele e mais eficientes” (CONY, 1998, p. 1-2). Entretanto, o nome de Campos de Carvalho soma-se a esses, na crônica, com algum destaque: “Campos de Carvalho, que morreu recentemente, pretendia escrever um extenso manual de antropofagia, não como metáfora cultural, mas como lei de sobrevivência na selva que é a nossa vida de cada dia” (CONY, 1998, p. 1-2). Cony destaca que Campos de Carvalho era seu “amigo diário, até que o movimento de 64 nos separou, com mágoas para o lado dele” (CONY, 1998, p. 1-2).

Ainda ressaltando sua convivência com o autor, relembra que “antes disso, sempre o consultava para a faina do viver” (CONY, 1998, p. 1-2). A crônica termina repisando no famigerado mistério ao redor de Campos de Carvalho: “Campos morreu sem ter voltado à superfície” (CONY, 1998, p. 1-2).

No que se refere à permanência do nome de Campos de Carvalho no terreno crítico, é notável o texto de Carlos Heitor Cony sobre um romance de José Agrippino de Paula. Se uma das formas de construção da legitimação de uma obra está na associação que pode ser feita com outras obras de prestígio ou com alguma tradição consagrada, Cony remete a autores do século XX como Robbe Grillet, Henry Miller e Jean Paul Sartre, ainda que, retoricamente, em um dos momentos do texto, queira afastar o nome desses autores para reconhecer o talento de então, José Agrippino de Paula: “Pois deixando de lado Robbe Grillet, Miller ou Sartre, é preciso reconhecer o óbvio e aqui escrevo o nome do autor: é preciso reconhecer José Agrippino de Paula” (CONY, 2004, E18).

Numa resenha que acaba por valorar uma obra que é relançada, dando a ela um lugar na vida literária, o nome de Campos de Carvalho aparece já como uma figura constituída que pode exercer influência e receber o epíteto de “grande romancista” (CONY, 2004, E18): “Temos, no Brasil, um grande romancista de que se poderia suspeitar uma influência no autor: Campos de Carvalho” (CONY, 2004, E18). Não por acaso, nas linhas imediatamente anteriores as que se notam a presença de Campos de Carvalho, Cony, ao descrever o romance resenhado diz que “estamos diante do que mais moderno existe em ficção” (CONY, 2004, E18). Ainda que Cony prefira buscar em Henry Miller e Sartre “os aparentes formadores da visão espessa e irritada deste novo romancista” (CONY, 2004, E18), Campos de Carvalho forma esse elenco que confere prestígio e lugar para o novo romancista, tratando-se do único autor brasileiro citado.

Nota-se que existe uma tendência da crítica e do jornalismo cultural de aderir à imagem que Campos de Carvalho forjou de si mesmo, o que inclui o universo de referências e a mitologia pessoal que ele próprio ofereceu. Essa inclinação pode ser percebida pela maneira como existe uma associação muito comum, mesmo entre os leitores mais atentos e dedicados, que identifica o personagem *outsider* dos romances com o próprio personagem de Campos de Carvalho. Num certo sentido, o pesquisador Geraldo Noel Arantes notou esse magnetismo que o escritor conferiu a sua própria figura:

A seu modo, ele não economizou esforços para que fosse confundido com o —artista saltimbancoll — uso aqui uma expressão de Starobinski —, fazendo-se inúmeras vezes personagem de si mesmo. Poucos são os escritores brasileiros que se dispuseram tão recorrentemente a robustecer a imagem do *clown* e do artista performático. Poucos, igualmente, terão sido os que conduziram, de forma tão obstinada, essa vontade de representar permanentemente um papel — fosse como simples pantomima, fosse como vontade incoercível, fosse como forma de confundir e/ou de combater. Em seu caso é difícil dizer se as fronteiras entre o que foi o homem civil e o personagem tenham sido claramente demarcadas. (ARANTES, 2010, p. 271)

3.2 – “Não gosto de mim trágico”

Em uma reportagem publicada no jornal O Globo, encontramos a seguinte passagem: “Campos de Carvalho é, sem dúvida, um personagem de Campos de Carvalho. Com tudo que isso pode significar.” (O GLOBO, 1995). Por isso, analisar as entrevistas concedidas pelo autor, que não foram muitas, é de extrema relevância para melhor compreender o que se busca aqui nessa pesquisa. De certa forma, Campos de Carvalho ajudou a construir sua própria mitologia por meio de seus depoimentos: por vezes lacônico, provocativo, contraditório e sisudo.

Uma das entrevistas mais emblemáticas concedidas pelo escritor é a que foi exibida na televisão, no programa Espaço Aberto Literatura, em 1997, comandada por Pedro Bial. Sobre esse momento, Campos de Carvalho chegou a dizer ao escritor Antonio Prata, em outra entrevista, publicada pelo jornal O Estado de S.Paulo, que “A coisa mais campos de Carvalho que eu conheci é aquela entrevista” (PRATA, 1998). De fato, há muito o que se analisar e interpretar naqueles quase 20 minutos que foram exibidos.

Grande parte da conversa foi centrada no próprio processo criativo de escrita do autor e em seus interesses. Já no início, Bial pergunta o que, afinal, Campos de Carvalho buscava escrever, ao passo que ele responde: “Não sei responder você. Eu me sentava e escrevia na rua, sem pensar. Nunca pensei para escrever.” (ENTREVISTA..., 1997). Na sequência, o entrevistador emenda o tema, perguntando se, então, ele fazia uma escrita automática. Campos de Carvalho responde que sim: “Tanto que a terceira parte da *Chuva Imóvel*, Zona de trevas, eu escrevi sem pensar” (ENTREVISTA..., 1997).

No entanto, logo em seguida, na edição, Bial emite um comentário que parece questionar essa resposta de seu entrevistado:

Uma escrita automática que parece calculada milimetricamente. O sentimento trágico e cômico da vida. Ele diz que escreve sem pensar, mas nos bota para pensar e muito. Literatura que vai fundo na alma, feita de ritmo, lirismo e sarcasmo. Depois de escrever o quase sisudo *A chuva imóvel*, Campos de Carvalho chegou a seu ápice no hilariante *O púcaro búlgaro*. (ENTREVISTA..., 1997)

Antonio Prata, ao entrevistar Campos de Carvalho em 1998, também demonstrou-se intrigado com esse aspecto comentado por Pedro Bial. Na ocasião,

releu, ao seu entrevistado, a célebre primeira frase de *A lua vem da Ásia* (“Aos 16 anos, matei meu professor de lógica. Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa — e qual defesa seria mais legítima? — logrei ser absolvido por cinco votos a dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris”) e comentou com ele que todos os seus livros têm uma “lógica impecável”. A resposta foi:

Faz mais de 30 anos que escrevi isso, então, atualmente eu sei disso. Mas, na época, saiu no tom em que se pensava. Não houve nada sabidamente antecipado. Era a minha filosofia no momento. O absoluto desprezo pela lógica. Era a liberdade de criação”. No momento, na Lua, eu não sabia ainda o que viria, falei assim por acaso. No correr da pena, absurdo, antilógica. (PRATA, 1998)

E, em seguida, ainda completou:

Eu não tive o intuito de lógica nenhuma, tinha intuito de antilógica. Mostrei o livro (Lua) pro Aníbal Machado, ele pegou, levou para a José Olympio, que imediatamente aprovou, disse que sairia. O Aníbal Machado escreveu as orelhas e...então, eu não tive o intuito de escrever coisas lógicas, não. (PRATA, 1998)

Em outra entrevista, para jornalista Eneida, décadas antes dessas que ocorreram nos anos 1990, ele chegou a mencionar de modo mais detalhado como era seu processo criativo e de escrita propriamente dita, o que se assemelha com esse intuito de demonstrar aos interlocutores sua “antilógica”:

Meu processo de trabalho é muito simples: sento-me à mesa e escrevo. Ou às vezes não me sento, escrevo mesmo de pé, numa esquina, enquanto não se abre o sinal de trânsito: um minuto depois já não seria capaz de escrever aquela frase, ou aquela única palavra. A coisa vem como respiro, seria inútil traçar um plano para escrever um único parágrafo, quanto mais um capítulo; uma vez fiz o esboço do que seria o trecho de um romance, já com os nomes dos personagens, os lugares onde se desenrolava a ação, tudo mais: não passei da segunda página. *Vaca de nariz sutil* foi escrito em quarenta dias (às vezes toda uma semana sem escrever, numa só noite escrevi três capítulos) e eu era quem menos sabia o que ia acontecer com as personagens, ou mesmo se ia acontecer alguma coisa. Lembro-me apenas de que, quando acabei o primeiro encontro com Valquíria no cemitério, estava ridiculamente chorando sobre ele, mas chorando mesmo, para fora e não para dentro. Foi a primeira vez que me aconteceu coisa semelhante. (ENEIDA, 1962, p. 21)

Poucos anos antes de sua entrevista para Eneida, disse também algo no mesmo sentido em outra ocasião, sobre como costumava escrever e os impactos que isso gera na percepção do leitor. O que parece é que Campos de Carvalho buscava insistir no seu discurso de que não pensava para escrever, que não havia

planejamento, nem reescrita. O que havia, ao contrário, era a escrita automática, a antilógica. Para o *Jornal de Letras*, ele reforçou essa ideia:

Sempre escrevi alguma coisa, mas apenas como quem coça uma perna bem amputada, por hábito ou, se prefere, por puro desespero. Enquanto não encontrar o que eu quero dizer, e a maneira própria de dizê-lo, vou rabiscando páginas como um sujeito com um lápis que conversa distraído ao telefone, à espera de que surja a voz de dentro de si e não do outro lado do fio. (*JORNAL DE LETRAS*, 1959)

Essa tendência reforçada pelo autor vai ao encontro também de sua pretendida vinculação ao movimento surrealista, tema que aparece com alta frequência tanto em seu discurso, como também por parte da crítica especializada. São diversas as ocorrências de comentários e comparações com surrealistas, tanto por parte de Campos de Carvalho quanto de quem comentou sobre ele em determinadas circunstâncias. Na entrevista com Pedro Bial, o jornalista pergunta o que ele responderia a aqueles que consideram seus romances surrealistas, ao passo que Campos diz: “Diria que sim. O surrealismo houve grande influência na minha vida. Sou profundamente surrealista.” (*ENTREVISTA...*, 1997).

Os traços de associação com os surrealistas indicados nos enunciados de Campos de Carvalho podem ser reconhecidos de modo explícito em sua obra e também em suas entrevistas, assim como no discurso transmitido por ele para a crítica, a despeito de um ou outro comentário mais duvidoso sobre o assunto, como os de Pedro Bial e de Antonio Prata.

Em entrevista ao *Jornal de Letras*, em 1958, o autor declara, mais uma vez, porém de modo mais implícito, seu desejo de vínculo ao movimento surrealista e seus pressupostos:

Juntamente com a *VACA* de Dubuffet, estou escrevendo, à sobremesa, uma antinovela intitulada *A CHUVA IMÓVEL*, na qual até o momento já matei todas as personagens e acabei sendo morto por uma delas, que eu não saiba ser o próprio diabo. Sem autor e sem personagens, o livro está um pouco difícil de ir adiante, mas já encomendei na Pérsia uma hélice de helicóptero que me levará até as nuvens se preciso. (*JORNAL DE LETRAS*, 1958)

É perceptível que a própria entrevista de Campos de Carvalho se utiliza do insólito e do absurdo, que não frequenta apenas sua obra literária como também os seus depoimentos para a imprensa e a sua própria figura pública.

Como já dito no capítulo 1, o título de seu segundo livro, *Vaca de nariz sutil*, é uma referência ao quadro homônimo do pintor Dubuffet, filiado ao estilo que se convencionou por ser chamado de “Arte bruta” no âmbito da História da Arte, corrente conhecida por sua originalidade. Na Enciclopédia do Itaú Cultural, encontramos a seguinte definição, do próprio Dubuffet para seu estilo: “Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos”. (ITAÚ CULTURAL, 2017). Ao se referir a essa tela, Campos de Carvalho disse, em entrevista em 1958:

Vaca de nariz sutil é como se sabe ou não, uma tela do pintor Dubuffet para o qual eu posei telepaticamente de quatro, como convém a uma vaca de nariz sutil. Meu livro lembra-me um elevador no qual descí certa vez ao necrotério de um hospital em São Paulo, em companhia de um amigo morto e ainda morno: ‘a medida que descia nele, como bom mineiro eu ia descobrindo realidades que desconhecem os que vivem ou fingem viver na periferia, longe do verdadeiro sol que está no centro da terra. Suo por todos poros à medida que escrevo, mas esse banho turco faz parte da helioterapia a que me submeto sem ventilador ou paraquedas, e tenho a certeza de que sairei ao final da experiência tão lépido e azul quanto um morcego. (JORNAL DE LETRAS, 1958)

É curioso notar como, em diversos contextos, o autor buscar alçar sua própria obra e seu próprio modo de expressão e comportamento durante as entrevistas a um certo estilo que remonta ao surrealismo e/ou a correntes que buscavam certa originalidade e peculiaridade. Isso pode ser observado, também aqui:

Três anos depois saía *A lua vem da Ásia*, meu primeiro livro realmente meu, e cinco anos depois, ou seja, agora, o *Vaca de nariz sutil*. Não sou, como se vê, propriamente um autor prolífico, embora tenha sido precoce e escreva quase diariamente. A verdade é que escrevo três ou quatro livros para acabar publicando um, método que me parece, hoje mais do que nunca, indispensável para quem procure renovar-se e descobrir algo que realmente valha a pena. (ENEIDA, 1962, p. 20)

A questão da marca autoral, da autenticidade, do desejo de reconhecimento como alguém ímpar é observada quando Campos de Carvalho demonstra sua preocupação em lançar algo em que realmente acredite ou julgue valer a pena. Quando ele fala que *A lua vem da Ásia* é algo “realmente dele”, isso está em oposição a outro depoimento, localizado em uma entrevista a Mario Prata, em que diz que *Tribo*, livro que renegou posteriormente, não parece pertencer a ele mesmo:

Porque tem poesias ali que eu acho que não são minhas. Eu nunca fui poeta. Meu maior sonho na vida era ser poeta. E não sendo poeta, eu não reconheço aquilo como poesia. Releio aquilo e não reconheço como sendo de minha autoria. Você ter gostado do *Tribo*, para mim foi uma surpresa enorme. (PRATA, 1995, p. 16)

A partir desses excertos, é possível depreender, então, que, além do desejo de ser publicado, havia também essa incessante busca pela originalidade e pela marca autoral. É possível identificar, ainda, como a própria crítica remontou esse discurso do próprio autor por diversas vezes. Na entrevista de Campos de Carvalho a Mario Prata, este comenta na introdução de seu trabalho os seguintes pontos:

Há 40 anos, seu primeiro livro foi saudado como “desconcertante”. Antonio Olinto diria que “no quadro da literatura brasileira – em que todas as tendências têm tido ultimamente seguidores – Campos de Carvalho, o autor de *A lua vem da Ásia*, é uma espécie de Henry Miller”. Homero Silva ia mais adiante: “Fenômeno que está exigindo detido exame e que poderia ser avaliado não apenas pelo seu lado estético, mas, sobretudo, pela série de indagações que sugere do ponto de vista da sua própria aparição”. Ênio Silvera: “Sua obra é insólita, paradoxal, candente”. Jorge Amado, seu padrinho literário: “A literatura desse moço tem uma força danada. O autor tem um longo e brilhante caminho a percorrer. (PRATA, 1995)

Outro tema recorrente nas entrevistas de Campos de Carvalho era a questão do humor, seja presente em suas obras, seja em suas apreciações literárias ou até mesmo na sua performance por meio de suas respostas aos jornalistas e entrevistadores, de modo geral. No já referido programa televisivo Espaço Aberto, comandado por Pedro Bial, há, na edição, um depoimento de Carlos Heitor Cony no qual ele diz:

Ele é um autor quieto. Vive no seu canto e faz a obra dele. A obra dele também revela essa quietude dele, revela esse carapoismo dele, pessoa que entra dentro de uma concha. A obra dele é justamente isso. Muita gente diz assim: “ele é humorista”. Não é humorista. Quando a gente fala em humorista, a gente leva logo para o Jô Soares, para outros autores eventuais que fazem a pessoa rir. O Campos de Carvalho faz a gente rir muito, mas a finalidade dele não é fazer a gente rir. A finalidade dele é fazer pensar. (ENTREVISTA..., 1997).

O traço do humor, do riso, aparece com bastante incidência no comentário da crítica especializada e também na autoestilização do autor para

comentar ou explicar sua obra. É preciso ressaltar, no entanto, que assim como apontou Cony no excerto citado, esse aspecto é sempre associado com uma reflexão profunda e filosófica e não com o humor mais evidente e escrachado. É um riso que foge do clichê e vem das situações mais inesperadas e complexas.

Ao mesmo tempo, é um humor, muitas vezes, ligado com o trágico, com o horror. Além disso ser notado na fruição da leitura de seus livros, isso é claramente explicitado por Campos de Carvalho e replicado e reproduzido pelos ecos da crítica. No entanto, algo que despertou curiosidade por parte dos seus interlocutores é que, quando se encontravam pessoalmente com o autor, se deparavam com um sujeito sisudo, monossilábico e, muitas vezes, encarado como alguém de “mau-humor”. Essa aparente contradição e incoerência foi apontada em diversas de suas entrevistas.

Pedro Bial, por exemplo, em seu momento com Campos de Carvalho, lhe afirmou: “Você é um humorista que raramente dá um sorriso” (ENTREVISTA..., 1997), ao passo que ele concordou: “Realmente. Eu pouco sorrio” (ENTREVISTA..., 1997). Justificou, ainda, que é por não sentir necessidade. Mais adiante, o jornalista perguntou se havia algo que poderia lhe fazer rir e Campos respondeu que não havia nada.

A Mario Prata, ele disse: “tenho dificuldade para sorrir. Depois, porque não sinto necessidade mesmo. Eu tenho cara de profundamente antipático, mas sou simpático.” (PRATA, 1995, p. 16). Na entrevista com Pedro Bial, ele disse que se apresentaria para um leitor que desconhece sua obra da seguinte maneira: “Pretendo sempre ser humorista. Se não consigo ser humorista sempre, isso me torna trágico, às vezes, é porque a própria vida me levou a isso.” (ENTREVISTA..., 1997).

Ao mesmo tempo, ele revela que *Vaca de nariz sutil*, ao contrário de sua tendência ao humor, lhe despertou o pranto em determinados trechos: “Despertava naturalmente recordações. Foi um livro que senti muito. Chorava escrevendo.” (ENTREVISTA..., 1997). A Mario Prata, ao ser perguntado sobre sua pausa na escrita, ele diz: “Tentei escrever, mas saía tudo sério, dramático”. (PRATA, 1995, p. 16) e “Eu tentei, ultimamente, escrever, mas não consegui.” (PRATA, 1995). Essas falas podem nos revelar que o autor gostava de demonstrar efetivamente esse seu traço de humor e, como disse em entrevista a Antonio Prata, em 1998, “Não gosto de mim trágico” (PRATA, 1998).

Nota-se, assim, que o humor presente em seus livros era algo fortemente projetado pelo autor e enfatizado em suas raras entrevistas. Por sua vez, a crítica e a imprensa aderiram ao discurso do autor, identificando esse elemento como algo essencial e característico de sua obra.

3.2 – “Tenho um pacto com o diabo”

Outro aspecto recorrente nas falas do autor é a questão da existência de Deus e do Diabo. Em 1962, em entrevista para a jornalista Eneida, Campos de Carvalho remonta sua infância e adolescência, ainda em Uberaba, quando se tornou ateu:

Fui deseducado em colégio de padres, onde me tornei definitivamente ateu aos quinze anos, com grande escândalo para a família que sempre foi excessivamente católica e apostólica e romana, com álbuns e fotografias na parede, bodas de prata, de ouro, de diamantes e o resto. A ovelha negra, em suma – o que me dá o direito de me defender com unhas e dentes minha condição de negro, apesar de todas as aparências. (ENEIDA, 1962, p. 19-20)

Nessa mesma ocasião, ele comentou sobre a influência da data de seu nascimento e as consequências que isso teve em sua vida para sua interlocutora: “Nasci em plena Guerra Mundial, a primeira, num dia de Todos os Santos, a um passo do Dia dos Finados. Isso explica em parte um antibelicismo, minha profunda irreligiosidade e meu pendor pelo macabro e o trágico.” (ENEIDA, 1962, p. 19).

Quando questionado sobre a existência de Deus, ele respondeu de modo peculiar, bem à sua maneira, da seguinte forma:

Dizem que ele está em toda parte, mas confesso que sou muito distraído e, além do mais, um pouco míope, e não costumo ver o que de forma alguma não me interessa. Mas se por ventura Deus me aparecesse pela frente, tenho a impressão de que o mandaria plantar batatas ou mesmo bananeira, apesar de eu ser um sujeito relativamente bem educado. (JORNAL DE LETRAS, 1958)

Em paralelo, há algumas ocorrências em entrevistas do autor dando seu depoimento sobre a existência do Diabo, por sua vez, como nessa ocasião:

Sou dos poucos sul-americanos que já viram o diabo em pessoa, isto é, em carne e osso – às quatro e quinze da manhã – e lamento apenas que não tenha voltado a encontrá-lo nunca mais. Foi há cerca de sete anos, dentro do meu quarto em penumbra, e vi-o nitidamente encostado à parede, sorrindo-me como só o diabo sabe sorrir aos seus em hora tão propícia. A visão durou bem uns trinta segundos, e decidi para sempre o meu destino como escritor e sobretudo como homem pois nem por um instante me ocorreu a hipótese de estar dormindo ou sendo vítima de alguma alucinação. É preciso deixar claro que não acredito em discos voadores,

muito embora também tenha visto vários deles, como toda gente – o que bem demonstra a seriedade com que relato (pela primeira vez e depois de sete anos), meu primeiro encontro com o diabo. (JORNAL DE LETRAS, 1958)

A partir desse tipo de fala do autor, é possível dizer que, de modo objetivo ou subjetivo, esse tema ficou impregnado na crítica literária e na imprensa quando se pensava em Campos de Carvalho, tanto que foi algo que recorrentemente era trazido à tona por parte de seus interlocutores ou mesmo intensificado e resgatado pelo próprio autor. Em uma dessas situações, Ihe foi perguntado sobre sua opinião sobre os concretistas, algo, aparentemente, pouco relacionado com o tema aqui abordado. No entanto, ele respondeu:

Não me venha, por favor, com concretismo nem com nenhum outro ISMO existente ou por existir. O que eu espero é um grito, e não uma simples maneira de dizer; e um grito que me assusta mais do que aos outros, porque não terá nada a ver com o sujeito que costumo barbear diante do espelho e que ainda neste momento recebe você com uma gravata no pescoço e um lenço no bolso do paletó, como qualquer presidente da República ou artista da televisão. Repito-Ihe que tenho um pacto com o Diabo, quer você acredite ou não, e o Diabo jamais se aproximaria de um concretista, ou de um simbolista, ou mesmo de um simples surrealista, por isso que ele não aceita escolares ou “scholars” de qualquer natureza. O sujeito que já viu o Diabo alguma vez, e se deixou tocar por ele sem qualquer espécie de pânico, tem obrigação de ser apenas ele mesmo e mais ninguém, ou então de enforcar-se na primeira esquina quando Ihe faltaram forças para gritar o seu grito no momento preciso. Agora estou à espera desse instante decisivo, após a fase de angústia que me levou às acumuladas e aos bettings do Jockey Clube e só por isso ainda não me enforquei e não me enforco diante de você, com esta gravata italiana que me deu um louco de minhas relações. (JORNAL DE LETRAS, 1959)

CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou demonstrar que o caso Campos de Carvalho é composto de uma série de ambivalências que ajudam a caracterizar a compreensão de certos aspectos da literatura brasileira. De certo modo, é possível dizer que o autor colaborou para a visão que geralmente se faz dele: suas provocações, suas menções ao diabo, seu silêncio, seu flerte com a loucura, os autores elencados como parte de seu repertório são traços que contribuíram para a associação com a figura do escritor maldito. Pode-se dizer que havia um jogo que consistia em plasmar, de modo voluntário, vida e literatura.

Por outro lado, Campos de Carvalho foi publicado pelas editoras de maior prestígio no Brasil, José Olympio e Civilização Brasileira, e contou com nomes relevantes da cultura nacional que contribuíram para a sua promoção e, principalmente, para a sua consagração, tais como Aníbal Machado, Jorge Amado e Carlos Heitor Cony. Não raramente, eram nomes que, de algum modo, participavam de seus vínculos pessoais.

Como foi possível perceber, é a própria existência pública e profissional de Campos de Carvalho que demonstra uma ambiguidade muito própria da nossa vida cultural: estamos falando de um funcionário público inserido no estamento burocrático que reivindicava certa posição anarquista ou, pelo menos, certa aproximação com um pensamento que se quer libertário. Da mesma forma, sua relação com o surrealismo, mais do que indicar uma filiação estética, parece ajudar a compor um determinado perfil que pretende desestabilizar as convenções. Campos de Carvalho, com a ambição de originalidade que lhe é característica, acabou por constituir um espaço singular na literatura.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMADO, Jorge. Prefácio: José Olympio e Campos de Carvalho, singulares. In: CARVALHO, Campos de. **Obra reunida**. Prefácio de Jorge Amado. Introdução de Carlos Felipe Moisés. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: Inéditos, dispersos e renegados**. 2004. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2004.
- ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: Literatura e deslugar na ficção brasileira do século XX**. 301 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2010.
- ARÊAS, Vilma. **Campos de Carvalho e sua arte bruta**. O Estado de S. Paulo (Suplemento Cultura), ano 15, n. 772, 17/06/1995 (s. p).
- BATELLA, Juva. **Quem tem medo de Campos de Carvalho?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BILHARINHO, Guido. **Personalidades uberabenses**. Uberaba: CNEC Edigraf, 2014.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. 5ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Campos de. **Banda Forra**. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.
- CARVALHO, Campos de. **Tribo**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti - Editores, 1954.
- CARVALHO, Campos de. **A Lua vem da Ásia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra: 1956.

- CARVALHO, Campos de. **A lua vem da Ásia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CARVALHO, Campos de. **Vaca de nariz sutil**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CARVALHO, Campos de. **A chuva imóvel**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CARVALHO, Campos de. **O Púcaro Búlgaro**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1964.
- CARVALHO, Campos de. **O púcaro búlgaro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CARVALHO, Campos de. Os trilhos. In: CONDE, Miguel (Org.). **Quarteto mágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CARVALHO, Campos de. Espantalho habitado de pássaros. In: CONDE, Miguel (Org.). **Quarteto mágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CARVALHO, Campos de. Deixei a barba crescer em pensamento. In: **Azougue 10 anos**. Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Barbault... [et al.]. 31ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- CONDE, Miguel (org.). **Quarteto mágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CONY, Carlos Heitor. **Expedição às Ilhas Papuas**. Folha de S.Paulo, 18/06/1993, p. 1-2.
- CONY, Carlos Heitor. **Campos de Carvalho**. Folha de S.Paulo, 14/04/1998, p. 1-2.
- CONY, Carlos Heitor. **Receitas antropofágicas**. Folha de S.Paulo, 05/11/1998, p. 1-2.
- CONY, Carlos Heitor. **José Agripino de Paula**. Folha de S.Paulo, 16/07/2004, p. E18.
- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. **Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário**. Revista de Letras, Fortaleza, nº 25, vol. 1/2, jan/dez 2003, p. 53-59.
- COUTO, José Geraldo. **Um libertário da linguagem**. Folha de S.Paulo, 04/06/1995, p. 5-8.
- CUNHA, Fausto. **A Vaca Inexistente**. A Luta Literária, 1964, p. 191.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3776/art-bruet>>. Acesso em: 5 de Out. 2019. Verbetes de Enciclopédia.

- ENEIDA. **Romancistas também personagens**. São Paulo: Editora Cultrix, 1962.
- ENTREVISTA COM CAMPOS DE CARVALHO. **Espaço aberto literatura**. Rio de Janeiro: Globo, 18 de dezembro de 1997. Programa de TV.
- FERREIRA, Jerusa Pires (Org.); ALMEIDA, Marta Assis de; FERNANDES, Magali Oliveira; SENRA, Mirian. **Ênio Silveira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Com-Arte, 2003.
- FOLHA DE S.PAULO. **Autor recusa mundanismo dos romances**. Folha de S.Paulo, 29/10/1996, p. 3-4.
- FOLHA DE S.PAULO. **'Minha literatura não é de lugar nenhum'**. Folha de S.Paulo, 29/10/1996, p. 3-4.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa/Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado pelo instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda**. 1.ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- JORNAL DE LETRAS. **"Tenho um pacto com o diabo"**. n. 121, setembro de 1959.
- JORNAL DE LETRAS. **Vaca de Nariz Sutil**. n. 106, maio de 1958.
- LAHIRE, Bernard. Campo. In: **Vocabulário Bourdieu**. Afrânio Mendes Catani... [et. Al.] (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. **O foco narrativo: (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- LUCAS, Fabio. **A ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- MICELI, Sérgio. **A força do sentido**. In: A economia das trocas simbólicas. Pierre Bourdieu. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILLIET, Sérgio. **A Lua Vem da Ásia**. Suplemento da Tribuna da Imprensa, Ano I, Nº 4, 09 de fevereiro de 1957.
- MOISÉS, Carlos Felipe. **Literatura para quê?** Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996.

- MOISÉS, Carlos Felipe. Introdução. In: CARVALHO, Campos. **Obra reunida**. Prefácio de Jorge Amado. Introdução de Carlos Felipe Moisés. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Um autor marginal que de fato incomoda. In: **A lua vem da Ásia**. Campos de Carvalho. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira, modernismo**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MORAES, Rodrigo Simon de. **Maria Amélia Mello, inventora de livros, há 40 anos no mercado editorial**. Manuscrita, n. 36, 2018.
- O GLOBO. **A paixão anarquista da liberdade**. Rio de Janeiro, 8 de abril de 1995.
- OLINTO, Antonio. **A Verdade da Ficção**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- ORLEDGE, Robert. Debussy and Satie. In: **Debussy studies**. Edited by Richard Langham Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PAIXÃO, Fernando. **José Olympio: um editor de risco**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 22, n. 64, p. 357-360, Dec. 2008.
- PRATA, Antonio. **Não gosto de mim trágico**. O Estado de São Paulo, 11 de abril de 1998.
- PRATA, Mario. **Best Sellers dos anos 50 e 60 são reeditados**. O Estado de São Paulo, 06 de abril de 1995.
- RODRIGUES, Antonio Medina. **'Campos de Carvalho sondou o esquisito'**. Folha de S.Paulo, 13/04/1998, p. 5-10.
- SANTOS, Marcio Renato dos. **Os editores: Maria Amélia Mello (Entrevista)**. Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1446> >. Acesso em: 28 de agosto de 2018.
- SAPIRO, Gisèle. Campo literário. In: **Vocabulário Bourdieu**. Afrânio Mendes Catani... [et. Al.] (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SILVESTRE, Edney Célio. **Esse homem é um maldito**. O Cruzeiro, 30 de outubro de 1969.
- TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- THORNTON, Sarah. **O que é um artista?: nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VIEIRA, Luiz Gonzaga. **Há, sobretudo, uma impiedosa desmistificação em Campos de Carvalho**. Suplemento Literário do Minas Gerais, 08 de julho de 1972.

VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e malditos**: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira. Brasília: Thesaurus, 1998.

WILLER, Claudio. **Campos de Carvalho**: prosador surrealista? Agulha: Revista de Cultura, Fortaleza/São Paulo, n. 4-5, Nov. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag4willer.html>>. Acesso em: 30 de junho de 2010.